

Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises

Convegno internazionale di studi
Gargnano - Palazzo Feltrinelli 12-15 giugno 2013

A cura di Liana Nissim e Alessandra Preda

Colloquium

ISSN 2281-9290
ISBN 978-88-7916-683-6

Copyright 2014

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque
per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

In copertina:

Auguste Rodin, *Femme accroupie en terre cuite*, Paris, Musée Rodin

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service



Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere - Sezione di Francesistica

SEMINARI BALMAS
Letteratura e Immaginario, Lingua e Testo



SOMMARIO

| | |
|---|-----|
| Presentazione <i>Liana Nissim e Alessandra Preda</i> | 9 |
| Dallo <i>sheol</i> allo “stridor di denti”. L’invenzione del giudizio ultraterreno <i>Piero Stefani</i> | 11 |
| “Né al cielo, né all’inferno, né all’anima, né agli dei, né a i diavoli”. Luoghi simbolici dell’Inferno tra ragione e fede <i>Elio Franzini</i> | 25 |
| “On fait souvent d’un dyable deux”. L’Enfer et ses habitants en moyen français: métaphores, locutions et proverbes <i>Maria Colombo Timelli</i> | 39 |
| Les femmes coquettes dans l’Enfer d’Eloi d’Amerval <i>Nerina Clerici Balmas</i> | 51 |
| Scénographies de l’Enfer dans l’œuvre de Rabelais <i>Marie-Luce Demonet</i> | 59 |
| I luoghi infernali nella lirica del Cinquecento tra Italia e Francia <i>Silvia D’Amico</i> | 75 |
| Un imaginaire infernal entre Bible et Baroque. La représentation de Satan et de l’Enfer dans le <i>Job</i> de Chassignet <i>Michele Mastroianni</i> | 87 |
| Satan ment-il? La tragédie française, la politique et le diable au début du XVII ^e siècle <i>Christian Biet</i> | 109 |
| L’Enfer selon Milton. Quelques aspects de la réception du “pandémonium” en France des Lumières au Romantisme <i>Jean-Louis Haquette</i> | 127 |
| Les divertissements des diables. Le “Pandémonium” de Lemercier et les enfers burlesques dans le théâtre du début du XIX ^e siècle <i>Vincenzo De Santis</i> | 141 |

| | |
|---|-----|
| La descente aux enfers dans <i>Les Chimères</i> de Nerval <i>Bertrand Marchal</i> | 159 |
| Les lieux de l'Enfer chez Baudelaire <i>Patrick Labarthe</i> | 171 |
| L'Enfer et les "satanés pays" chez Arthur Rimbaud <i>Marco Modenesi</i> | 185 |
| Les enfers d'Adolphe Retté <i>Benedetta Collini</i> | 193 |
| Entendre ou voir. L'Enfer sur scène autour de 1900 <i>Guy Ducrey</i> | 207 |
| <i>La Porte de l'Enfer</i> di Rodin. Un Inferno simbolista <i>Dario Cecchetti</i> | 217 |
| "J'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres". Enfers païens et Enfer chrétien chez Marcel Proust <i>Pierre-Louis Rey</i> | 229 |
| Beckett/Bocca: "nel loco onde parlare è duro" (<i>Inf.</i> XXXII, 14) <i>Stefano Genetti</i> | 241 |
| Enfers postmodernes. <i>La femme changée en bûche</i> de Marie NDiaye et <i>Au piano</i> de Jean Echenoz <i>Elena Quaglia</i> | 259 |
| Les lieux de l'Enfer ou de la privation éternelle aux bords du chaos. Quelques mots en guise de conclusion <i>Liana Nissim</i> | 269 |
| Tavole / Tables | 275 |
| Indice dei nomi | 293 |
| Gli Autori | 305 |

PRESENTAZIONE

Questo volume raccoglie gli Atti del Seminario Balmas *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises*, che si è tenuto nel Palazzo Feltrinelli di Gargnano dal 12 al 15 giugno 2013.

Vorremmo qui ricordare le tappe della nostra storia, ovvero i titoli dei seminari che si sono succeduti dal 1999:

- 1999 *Le lecture di Flaubert, la lettura di Flaubert.*
- 2001 *“La cruelle douceur d’Artémis”. Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi.*
- 2003 *Sauver Byzance de la barbarie du monde.*
- 2005 *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi.*
- 2007 *Hélène de Troie dans les lettres françaises.*
- 2009 *La figure de Jacob dans les lettres françaises / La figura di Giacobbe nelle lettere francesi.*
- 2011 *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises.*
- 2013 *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises.*

Con questo volume, siamo così giunti agli Atti dell’ottavo seminario, e teniamo a ricordare come ognuno di essi sia stato ispirato dal magistero di Enea Balmas, grande studioso delle lettere francesi che ha così spesso rivolto le sue indagini alle presenze mitiche nella letteratura, da Orfeo a Don Giovanni, a Edipo, a Faust; di Enea Balmas grande promotore culturale che ha insegnato a noi, suoi eredi della Sezione di Francesistica del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere, come dar rilievo ai valori e ai saperi umanistici in incontri come questo di Gargnano, che riunisce nello stesso fervore per i grandi temi e per i grandi problemi che ci offrono la lingua e la letteratura, autorevoli maestri e giovani studiosi; che consente una cordiale e proficua comunicazione tra specialisti di epoche diverse e di diverse discipline, tenendo alta la fiaccola delle scienze umanistiche, in grado queste ultime di coltivare l’intelligenza, la sensibilità, l’immaginazione.

Per questa edizione del Seminario Balmas, abbiamo deciso di continuare la nostra indagine aperta nel 2009, trapassando dal campo più propriamente mitico delle precedenti occasioni al testo biblico, che sappiamo bene quanto profondamente abbia segnato e plasmato la nostra cultura, scegliendo di appuntare la nostra attenzione sui luoghi dell’Inferno, con tutti i loro carichi simbolici, così come essi vengono rappresentati nelle lettere francesi.

Secondo la nostra tradizione, le prolusioni del seminario sono affidate a studiosi che possano offrire ai partecipanti il quadro d'origine, storico e teorico, da cui parte necessariamente il nostro lavoro; e abbiamo invitato in questa occasione lo specialista di ebraismo Piero Stefani e il filosofo Elio Franzini, per poi affrontare la rappresentazione dei luoghi infernali nella cultura francese, trascorrendo dal *moyen français* sino all'*extrême contemporain*.

Anche in questa occasione il Seminario Balmas ha raccolto attorno alla comune ricerca un pubblico numeroso e motivato di studenti, dottorandi, docenti, che ha contribuito a riaffermare l'essenziale carattere qualitativo delle scienze umanistiche. Il più vivo ringraziamento va dunque agli autori delle comunicazioni e ai partecipanti tutti, che hanno offerto tempo, competenze, interesse, coadiuvando in tal modo all'atmosfera di alacre e serena operosità della convivenza seminariale. Un ringraziamento particolarmente sentito è rivolto anche a tutte le componenti della Sezione di Francesistica – colleghi, assegnisti, dottorandi, collaboratori amministrativi – che con competenza, con spirito solidale e con entusiasmo, hanno così efficacemente partecipato al lavoro organizzativo.

Ringraziamo ancora la signora Marina Lousa e la sua *équipe*, che ci hanno accolto a Palazzo Feltrinelli, vegliando al benessere dei partecipanti.

Soprattutto, rivolgiamo un grato pensiero a chi ha concretamente consentito la realizzazione del seminario: a Marco Modenesi, Direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere, e a Enrico Decleva, già Magnifico Rettore dell'Università degli Studi, che sempre ha sostenuto la nostra iniziativa anche materialmente, nella certezza che anche Gianluca Vago, attuale Magnifico Rettore della nostra università vorrà mantenere viva quella che (lo diciamo con orgoglio) ci pare possa essere considerata come una consolidata e brillante tradizione di studio e di incontro.

Liana Nissim e Alessandra Preda

Piero Stefani

DALLO “SHEOL” ALLO “STRIDOR DI DENTI”

L'invenzione del giudizio ultraterreno

1. A MO' DI INTRODUZIONE

Cosa avvenga alla creatura umana quando i suoi occhi si chiudono all'esistenza terrena è domanda che non può trovare risposta nell'esperienza di alcun vivente. Si tratta di un'affermazione talmente scontata da risultare in pratica dicibile solo se sostenuta da qualche richiamo culturale che la riscatti dall'ovvietà evocando “il paese non ancora scoperto dal cui confine nessun viaggiatore ritorna”; forse, per essere più amletici di Amleto, perché quel paese semplicemente non c'è.

È innegabile però che quando, sgombrate le impalcature psicologiche e le convenzioni sociali, si è assaliti nel proprio intimo da *questo problema*, esso è posto pensando a se stessi o a chi ci è caro e non a Shakespeare o a qualche altro sommo autore. Allora anche le parole si asciugano ed è l'oggetto stesso su cui ci si sta interrogando a occupare l'intera scena e mai come in quei frangenti la questione ci pare ineludibile.

Per qualcuno questa domanda trova nell'animo risposta certa; per altri invece l'aldilà resta il “grande forse” – per evocare l'espressione di Rabelais che, da sola, vale l'intero monologo di Amleto. Anzi, nella mobilità che la contraddistingue, la coscienza delle persone può, in tempi successivi, passare dall'una all'altra convinzione o oscillare più volte tra dubbio e certezza.

Il “grande forse” non è estraneo ad alcuni passi biblici. Il più scopertamente dubbioso è *Qohelet* 3, 18-21, passo scelto da Johannes Brahms come primo brano (*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh*) della sua ultima opera *Vier ernste Gesänge* (op. 121):

Io dissi in cuor mio a proposito della condizione umana: Iddio lo fa per mettere alla prova gli uomini e per far vedere loro che bestie sono a loro stessi.

La sorte degli uomini e quella delle bestie è infatti un'unica sorte per tutti loro, come c'è morte per gli uni, c'è morte per gli altri, per tutti vi è un unico re-

spiro. Poiché non c'è qualcosa che resta nell'uomo più di quanto non avvenga per le bestie, tutti sono un soffio che svanisce.

Tutti si incamminano verso un solo luogo e tutti tornano alla polvere.

Chissà se l'alito degli esseri umani salga verso l'alto e se l'alito delle bestie scenda verso il basso per sprofondare sotto terra?

In poche righe qui si passa dalla certezza dell'esistenza di un "solo respiro" a un debole "forse" e a un "chissà?". La prospettiva, agli orecchi di qualcuno, può suonare anomala e consegnabile solo a uno *strange book* (come direbbe Bickerman) senza precedenti noti o posteriorità spirituali nel pensiero ebraico¹. Un'eccezione, o forse una concessione, che dice allo scettico: guarda che nella Bibbia c'è un angolino anche per te, i tuoi pensieri sono anche i suoi pensieri, le tue domande non sono stravaganti, a patto, però, che tu sia disposto ad accettare anche le risposte che troverai in qualche altro luogo biblico.

In ogni caso la data in cui è fatta risalire la stesura del *Qobelet* (oggi in genere ascrivito all'età tolemaica, III secolo a.C.) è un'epoca che ha molte vicende alle proprie spalle e molte dopo di essa. Collocato in questo ampio orizzonte, quanto sulle prime può apparire *strange* in realtà non lo è; fermo restando che tale può risuonare se confrontato con la successiva tradizione cristiana. Quest'ultima infatti afferma l'esistenza di un "aldilà" e tende verso un "oltre" posto al centro stesso della propria fede, mentre nel contempo considera la Bibbia un libro rivelato. Senza compiere un debito inquadramento, per un cristiano può suscitare un effettivo sconcerto rinvenire nelle sue scritture sacre asserzioni contrarie ai propri convincimenti di fondo. Tutto ciò indica, ancora una volta, come l'ermeneutica biblica sia parte costitutiva di ogni forma di cristianesimo che non rinuncia a essere tale (va da sé che, con le varianti del caso, ciò vale anche per l'ebraismo).

2. ALLA RICERCA DELL'INFERNO

Rispetto alla mappa del paese dai cui confini nessun viaggiatore è mai tornato, è la Bibbia nel suo insieme ad apparire assai poco dettagliata.

In un testo divulgativo Georges Minois ha scritto:

L'importanza assunta dall'inferno nella religione cristiana classica ha indotto a pensare con una certa frequenza che l'inferno dovesse occupare un posto considerevole nel mondo biblico e nelle Scritture che sono la fonte della Rivelazione, della teologia e del dogma. Non è così. L'inferno inteso come luogo di punizione nell'aldilà è stranamente assente nell'Antico Testamento, almeno

¹ Elias Joseph Bickerman, *Four Strange Books of the Bible. Jonah / Daniel / Kobelt / Esther* (New York: Schocken Books, 1967); trad. *Quattro libri stravaganti della Bibbia* (Bologna: Patron, 1979).

fino al III secolo a.C., fino a tarda epoca cioè, quando già le altre religioni avevano una tradizione consolidata in proposito.²

Le cose, in realtà, sono più complesse, ma anche più interessanti, di quanto sostenuto da Minois nella sua pur condivisibile impostazione generale.

Sulla trattazione del tema dell'Inferno pesa il fatto che il cristianesimo abbia affermato presente fin dall'origine il proprio sistema ultramondano. Questa proiezione all'indietro invita a ritenere da sempre esistenti convincimenti sorti solo in una determinata epoca. Si tratta di una posizione che, in virtù dei suoi enormi influssi, ha lasciato strascichi anche in ambito culturale. Il discorso è netto: se il sacrificio in croce di Gesù è la sola via che permette di scampare dall'Inferno, quest'ultimo ci deve essere fin dal principio. Nelle articolazioni dell'aldilà ci sono varianti rispetto al prima e al dopo Gesù Cristo; esse, però, riguardano, se così si potesse dire, l'accesso ai luoghi ultraterreni e non già l'esistenza stessa di questi ultimi. Si è perciò di fronte a modifiche di un unico sistema, quello della storia sacra che va da Adamo ed Eva fino alla morte sul Calvario (assai più che alla risurrezione) e al giudizio finale. Si pensi alle crocifissioni in cui la croce è un prolungamento del ceppo dell'albero edenico, mentre nella caverna che si apre sottoterra ci sono gli antichi padri (e qualche sparuta madre) in attesa della liberazione.

Gli esiti della riproiezione indietro della storia sacra contrastano, è ovvio, con il procedere diacronico che va dal prima al dopo proprio della ricerca storica. Il problema degli storici sta infatti nel domandarsi come si possa tener assieme l'estraneità del mondo dei morti con una prospettiva incentrata sulla storia della salvezza. Pare infatti che tra i defunti e il Dio d'Israele esista una specie di incomunicabilità.

Come è possibile che proprio in questa tradizione religiosa, così decisa nel rifiutare il tempo ciclico del mito tradizionale e invece così profondamente inserita nel tempo storico, i defunti – anche i fedeli più pii – sembrino quasi tagliati fuori dalla *Heilgeschichte*, dai disegni di salvezza tenacemente e vittoriosamente perseguiti dall'unico Dio?³

Per dipanare il nostro argomento riprendiamo il discorso prendendo lo spunto di nuovo dal *Qohelet*. In esso troviamo una posizione comune a un vasto orizzonte biblico il quale però, va detto, risulta, per altri versi, opposto a quanto ci è dato di conoscere – attraverso altre fonti – della mentalità e della prassi ebraiche di epoche antiche. La decisiva ricerca di Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*⁴, ha reso nota a vasto raggio la natura recente dell'al-

² Georges Minois, *Piccola storia dell'inferno* (Bologna: il Mulino, 1995), 39; orig. *Histoire de l'enfer* (Paris: PUF, 1994), *Que sais-je?*.

³ Paolo Xella, “Gli abitanti dell'aldilà nel vicino Oriente e nell'Antico Testamento. Atti del Convegno nazionale ‘L'Aldilà nella Bibbia’ (Ferrara, 13-14 aprile 1991)”, *Biblia*, Settimanale (FI) 1992, 66.

⁴ Paris: Gallimard, 1981; trad. *La nascita del purgatorio* (Torino: Einaudi, 2006).

dilà tripartito. Quanto cercheremo di fare – *si parva licet componere magni* – è di documentare una nascita anche dell’Inferno⁵.

Vi è un’unica sorte per tutti: per il giusto e per il malvagio, per il puro e per l’impuro, per chi offre sacrifici e per chi si astiene dal farli, come per il buono così per il peccatore, per chi compie giuramenti e per chi teme di giurare.

È un male insito in tutto quanto si attua sotto il sole, a tutti infatti tocca la stessa sorte e anche il cuore degli esseri umani è colmo di male, e follie albergano nei loro cuori durante la vita, dopo di che scendono tra i morti.

A colui che si trova nella compagnia dei viventi è dato confidare, un cane vivo è infatti meglio di un leone morto.

Poiché i vivi sono consci di dover morire, mentre i morti non sanno proprio nulla; essi non ricevono alcun salario in quanto la loro memoria è scomparsa.

Anche il loro amore, odio e gelosia sono distrutti⁶ di quel che fecero sotto il sole a loro non rimane nulla in eterno.

[...]

Tutto quanto la tua mano è nelle condizioni di compiere con vigore, fallo: infatti nello *sheol*, nel quale sprofonderai, non c’è alcuna opera, né intelligenza, né conoscenza, né sapienza. (*Qobelet* 9, 2-6.10)

Questi passi di *Qobelet* rivelano una visione non insolita dell’aldilà. Che nello *sheol* (l’umbratile dimora dei morti) si sia tagliati fuori da ogni relazione con altri esseri è visione ben attestata nella Bibbia ebraica. Tuttavia, a uno sguardo critico, si comprende che questa separatezza è non un dato originale bensì una costruzione a posteriori. Da sempre, come indicano l’antropologia culturale, l’etnografia, l’archeologia ecc., i morti sono nel contempo esseri deboli e potenti, il fatto che siano solo estinti contrasta con la forza benefica ma soprattutto malefica loro assegnata. Lo *sheol* biblico significa, come vedremo, anche voler consegnare i morti alla morte.

Vi è e però un ulteriore aspetto. *Qobelet* è libro tardo e, secondo qualche studioso⁷, esso rappresenta una reazione consapevole alla nascente apocalittica, una visione del mondo quest’ultima familiare con l’aldilà. A prescindere dall’attendibilità di questa suggestiva ipotesi, resta fuori dubbio che la nascita della convinzione di un destino diverso nell’aldilà per i giusti e per i malvagi sorge in Israele solo nell’ambito dell’apocalittica.

Conviene occuparci un po’ per esteso del termine *sheol*. Si tratta di una parola ben documentata all’interno della Bibbia ebraica⁸. Il suo etimo è incer-

⁵ Per quanto riguarda il paradiso ci si può rivolgere a un altro grande: cf. Jean Delumeau, *À la recherche du paradis* (Paris: Fayard, 2010); trad. *Alla ricerca del paradiso* (Ciniseo Balsamo: San Paolo, 2012).

⁶ Distruggere, in ebraico, è *’avad* da cui deriva il termine *’avaddon* equivalente di *sheol* “la dimora dei morti” (cf. per es. *Gb* 26, 6; *Sal* 88, 10-12).

⁷ Cf. Paolo Sacchi, *Storia del Secondo Tempio. Israele tra VI secolo a.C. e I secolo d.C.* (Torino: SEI, 1994), 165-178.

⁸ Documentato 66 volte (d’ora in poi ×) nell’Antico Testamento: *Salmi* 16 ×; *Isaia* 10 ×; *Proverbi* 9 ×; *Giobbe* 8 ×; *Ezechiele* 5 ×; *Genesi* 4 ×; *Numeri* 1 ×; *Osea* 2 ×; *Deuteronomio* 32, 22;

to, il più delle volte ci si riferisce alla radice verbale *sb’h* “essere desolato, deserto”, ma l’ipotesi è lungi dall’essere sicura. Quel che ci è dato constatare è che:

Di contro a quanto accade per l’Egitto, l’Anatolia, la Mesopotamia e Ugarit nell’ambito dell’Antico Testamento non si trovano testi che concernono esclusivamente l’Aldilà, i suoi abitanti o le condizioni che vi sussistono. In rapporto ad altre documentazioni vicino-orientali antiche, la Bibbia ebraica non sa né di un altro mondo concepito in senso spaziale – in analogia con i territori soggetti alle città stato – né di forze “numinose” o di divinità che vi dimorino o vi regnino.⁹

Secondo gli antichi testi trovati a Ugarit¹⁰, l’esistenza dopo la morte era costituita da una sorta di sopravvivenza larvale collocata in un aldilà sotterraneo e putrido: il regno del divino Mot. Da quei documenti non si ricava nessuna indicazione relativa all’esistenza di un giudizio. È indubbio che l’idea dell’esistenza di una regione infera destinata ai morti sia connessa alla pratica dell’inumazione: dalla tomba si sprofonda nel sottosuolo in un oscuro mondo di putredine. È chiaro che in civiltà in cui i morti vengono cremati, l’immaginario rispetto all’aldilà è ben diverso. Mot, al pari dello *sheol* (cf. *Isaia* 5, 14), è insaziabile nel divorare gli esseri umani.

La morte comporta il venir meno delle relazioni fondamentali; vale a dire quelle instaurate con Dio e con la comunità. Stando al testo biblico i morti, tutti, giusti o empi che siano, vivono in questa forma di vita residuale e sottopotenziata. La morte, per dirla con Totò, è a pieno titolo una livella.

Compi forse prodigi per i *refaim*?
O si alzano le ombre a darti lode?
Si narra forse la tua bontà del sepolcro,
la tua fedeltà nell’*avaddon*¹¹?
Si conoscono forse nelle tenebre i tuoi prodigi,
la tua giustizia nella terra d’oblio?

(*Salmo* 88, 11-13)

Il termine *refaim* (che come aggettivo sta a significare “deboli, flosci”) indica le ombre dei morti, i mani, i defunti. Nel mondo infero sussistono le larve

1 *Samuele* 2, 6; 2 *Samuele* 22, 6; *Amos* 9, 2; *Giona* 2, 3; *Abacuc* 2, 5; *Cantico dei cantici* 8, 6; *Qobelet* 9, 10. È usato soprattutto nel linguaggio poetico, la metà delle attestazioni sono rachiuse infatti in *Salmi*, *Giobbe*, *Proverbi*.

⁹ Thomas Podella, “L’aldilà nelle concezioni veterotestamentario: Sheol”, in *Archeologia dell’inferno. L’aldilà nel mondo vicino-orientale e classico*, a cura di Paolo Xella (Verona: Essedue, 1987), 163.

¹⁰ Ugarit è un’antica città del Vicino Oriente attuale Ras Shamra (Siria), fu capitale del regno omonimo. Completamente dimenticata, alcuni suoi resti furono casualmente scoperti nel 1928. Le successive campagne di scavi hanno riportato alla luce, oltre a imponenti reperti urbani, un vasto patrimonio di tavolette di argilla scritte in varie lingue e caratteri risalenti al XIII secolo a.C.

¹¹ Cf. *supra*, nota 6.

(*'obot*) a cui spetta un genere di vita residuale depotenziato al massimo grado. Per questa ragione tra malattia grave e morte vi è un'affinità profonda: entrambe sono forme indebolite che comportano un radicale ridimensionamento dei legami con i viventi. Per così dire, i morti sono morti e i vivi sono vivi, ma ci sono anche i mezzi morti (o mezzi vivi) i quali, per evocare una frase colloquiale, hanno letteralmente un piede nella fossa.

Il re Ezechia, dopo essere stato miracolosamente risanato a opera del profeta Isaia, pronuncia un inno (chiaro sottotesto biblico dell'*incipit* della *Divina Commedia*) che ben esprime questa condizione:

Io dicevo: "A metà dei miei giorni me ne vado,
sono trattenuto alle porte dello *sheol*
per il resto dei miei anni".

Dicevo: "Non vedrò più il Signore
Sulla terra dei viventi,
non guarderò più nessuno
fra gli abitanti del mondo".

(*Isaia* 38, 10-11)

Il mondo dei morti è un aldilà privo di alcun legame con il nostro mondo. Tuttavia nella Bibbia ebraica ci imbattiamo in ripetute proibizioni della negromanzia, presentate anche come una risoluta presa di distanza dagli usi propri dei cananei. Chi compia incantesimi, consulti negromanti o indovini e interroghi i morti "è in abominio al Signore" (*Deuteronomio* 18, 11-12; cf. *Levitico* 19, 31; 20, 6.27; *Isaia* 8, 19). Ponendosi sul piano logico è scontato concludere che si proibisce quello che è possibile, l'impossibile non ha bisogno di divieti: non è proibito vivere due millenni fa. Il divieto di evocare i morti esige che sia possibile farlo. Quest'ultima sarebbe del tutto impensabile se lo *sheol* comportasse l'effettiva rottura di ogni rapporto tra vivi e morti. Se da quello teorico ci si sposta poi sul piano pratico, è obbligo prender atto che di solito si proibisce non solo quanto è attuabile, ma ciò che è effettivamente compiuto. Basti pensare agli otto precetti negativi contenuti nei dieci comandamenti: uccidere, commettere adulterio, rubare, testimoniare il falso e via dicendo sono tutte azioni attestate a piene mani dalla cronaca, antica o moderna che sia. Del resto nella Bibbia stessa ci è narrato, sia pure come segno di perdizione, il celebre caso di evocazione dell'ombra di Samuele compiuta, su richiesta di Saul, dalla negromante di En-Dor (cf. 1 *Samuele* 28, 3-25). La comparsa dell'"ombra di Samuel" (per ripetere l'espressione usata dal grande Inquisitor nell'abissale duetto verdiano) attua quanto la concezione classica dello *sheol* avrebbe dovuto escludere in linea di principio.

Per venire a capo di questa aporia occorre allargare l'orizzonte chiamando in causa altri riferimenti. In realtà le caratteristiche attribuite allo *sheol* riflettono la posizione ideologica dei redattori biblici e non collimano né con gli strati più antichi del pensiero ebraico, né con le pratiche presenti nel mondo israelitico. Come si è visto, analogamente all'uso fenicio e ugaritico, i

morti sono chiamati *refaim*. La radice filologicamente più probabile di questo termine è *rf* "guarire" (la stessa contenuta nel nome dell'arcangelo Raffaele). I defunti, perciò, venivano considerati esseri "luminosi", potenti, dotati di poteri benefici e possessori di conoscenze superiori che avevano la capacità di comunicare coi vivi. Le pratiche connesse al culto dei morti furono fieramente contrastate dallo yahvismo. Specie nel periodo post-esilico (che inizia alla fine del VI secolo a.C.), la fede in YHWH¹² non poteva tollerare, né nell'abito pratico né in quello teorico, l'esistenza di un culto riservato ai morti. In questo caso, invece di seguire la via dell'integrazione – come avvenne, ad esempio, per certi dèi di Canaan trasformati in demoni o angeli subordinati a Dio – lo yahvismo consegnò, per così dire, i morti unicamente al regno della morte dichiarando impossibile ogni loro influsso sul mondo dei vivi.

In questo stesso contesto viene riproposta e riscritta la radicale contrapposizione esistente tra YHWH e il Baal cananeo (la divinità principale di quell'antico pantheon). Il fatto che quest'ultimo, connesso alla fertilità stagionale, fosse un dio "morto e risorto" legato all'aldilà dei defunti per aver sperimentato lui stesso la vicissitudine della discesa agli inferi, provocò la reazione teologica da parte ebraica volta a caratterizzare YHWH come dio vivente che interviene tra i vivi e non tra i morti. A quanto sembra, il culto e le aspettative dei fedeli israeliti si mossero sul piano pratico in una direzione ben diversa. Un'iscrizione relativa al defunto cantore di Uriyohn risalente al VII secolo a.C. rinvenuta a Khirbet al-kom esprime, per esempio, la speranza che YHWH possa intervenire a salvarlo a motivo dei suoi meriti¹³.

La storia delle religioni ci indica che, in generale, alla base dei riti funerari c'è un atteggiamento di timore verso i poteri dei defunti: il lutto e i riti connessi mirano a collocarli in modo definitivo nell'altra dimensione, le offerte tendono ad accattivarseli e a impedire che possano fare pericolosi ritorni nel mondo dei vivi. Ciò valeva anche per gli antichi ebrei. In questo contesto la redazione biblica compie, per reazione, l'operazione ideale di consegnare i morti definitivamente alla morte. I defunti sono così, in linea di principio, privati di ogni potere sia benefico sia malefico.

L'orizzonte che consegna i morti semplicemente allo *sheol* muta con la comparsa dell'apocalittica. Da allora in poi in ambito ebraico la dialettica non è più solo quella tra pratiche e idee; infatti anche le visioni teoriche si polarizzano. C'è apocalittica ma ci sono anche altre visioni. Come si è accennato, qualche studioso giudica il *Qohelet* come un modo di reagire a forme che vogliono speculare sul mondo ultraterreno. In ogni caso è fuori di dubbio che anche i più tardi sadducei, quelli stessi di cui si parla anche nei vangeli, fossero negatori dell'immortalità¹⁴. I termini del discorso intorno all'apoca-

¹² Nome del giudaismo considerato impronunciabile, al suo posto si dice *Adonay*.

¹³ Cf. Xella, "Abitanti", 102.

¹⁴ Cf. *Atti degli Apostoli* 23, 6-8; "I Sadducei ritengono che le anime periscano con i corpi": Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* XVIII, 16-17; trad. Luigi Moraldi (Torino: UTET,

littica sono complessi e discussi, tuttavia in questo contesto non è necessario approfondirli, basti affermare che all'interno della Bibbia ebraica vi è un solo testo riconducibile senza esitazioni a questo filone: si tratta del libro di Daniele, composto poco prima della metà del II secolo a.C. Tuttavia è sicuro che la corrente solitamente denominata apocalittica sorse in un'epoca parecchio precedente.

Il più antico strato dell'apocalittica si trova nel libro dei Vigilanti (assegnato ormai al IV secolo a.C. e per certuni anche un po' prima), primo libro del cosiddetto Pentateuco enochico¹⁵. Esso va quindi considerato l'esempio più antico di apocalittica giudaica. Le due grandi novità da esso proposte sono: l'origine preumana del male (da qui inizia la lunga storia degli angeli ribelli) e l'immortalità dell'anima, capace di vivere a prescindere dal corpo in una dimensione beata. Sull'uno e sull'altro fronte il discorso è articolato, comunque basti dire di un passo cruciale in cui si afferma che le anime dei morti si riuniscono all'estremo occidente in alcune valli, dove i buoni sono separati dai cattivi sia pure secondo un criterio non chiaro. Qui le anime attingono a una fonte di vita che è costituita da "acqua di luce". Ciò che distingue nettamente le anime dalle "larve" (*'obot*) è proprio l'esistenza di questa diversità di destini tra "buoni" e "cattivi".

Precedenza del male e immortalità dell'anima (o risurrezione dei corpi) sono condizioni indispensabili perché ci sia una discriminazione nell'aldilà e si apra in tal modo la prospettiva di una salvezza ultraterrena posta, per definizione, al di là delle forze umane. Tuttavia negli strati più antichi dell'apocalittica risulta poco presente la descrizione della sorte riservata ai malvagi. In altri termini, si parla assai più di beati che di dannati. Neppure l'unico testo davvero inconfutabile che afferma la risurrezione dei morti presente nella Bibbia ebraica si scosta da questa linea:

Molti di quelli che giacciono nel suolo polveroso si sveglieranno: questi alla vita per sempre, quelli per la vergogna e l'infamia per sempre; gli illuminati (*ba-maskilim*) risplenderanno come lo splendore del firmamento, coloro che hanno fatti giusti molti, risplenderanno come le stelle in eterno. (*Daniele* 12, 2-3)

Dal testo non è ben chiaro quale sia l'estensione di questi molti. "Questi" e "quelli" sono forse due "categorie" di risorti, due esiti possibili della risurrezione, una rivolta alla salvezza e l'altra alla dannazione? Oppure ciò significa che i malvagi non risorgeranno e resteranno per sempre in preda alla morte? In ogni caso nel passo di Daniele non si dà alcuna descrizione della sorte di

1990), vol. II, 1107. Cf. anche Gabriele Boccaccini, *I giudaismi del Secondo Tempio. Da Ezechiele a Daniele* (Brescia: Morcelliana, 2007).

¹⁵ È chiamato in questo modo in quanto formato da cinque libri risalenti a epoche diverse: libri dei Vigilanti, delle Parabole, dell'Astronomia, dei Sogni, epistola di Enoch. Trad. it. in *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di Paolo Sacchi (Torino: UTET, 1981), vol. I, 413-660.

coloro che sono nella vergogna, mentre qualcosa si dice dei beati e del loro splendore. Potremmo concludere che qui c'è una dimensione paragonabile al paradiso, mentre non esiste alcuna indicazione per un Inferno in cui i dannati sono differenziati in base alle colpe da loro commesse.

Considerazioni in larga misura analoghe si possono compiere in relazione all'altra chiara affermazione della risurrezione dei morti contenuta nel settimo capitolo del deuterocanonico¹⁶, secondo libro dei Maccabei. In esso è affermata in modo netto la prospettiva della risurrezione dei morti intesa come divina risposta al martirio. Chi è morto per Dio¹⁷ ha il diritto di ricevere da lui quanto gli ha offerto. Quanto conta è che l'empio non vinca e che il giusto non giaccia per sempre nella polvere. In questo orizzonte la risurrezione confuta *ispo facto* il prevalere del malvagio; mentre si resta nel vago rispetto al tipo di punizione riservata all'empio. In altre parole, neppure qui si parla in modo aperto di Inferno.

Nel libro delle Parabole (che fa parte di 1 *Enoch*) si prospetta una risurrezione universale; a essa seguirà il giudizio dopo il quale vivranno solo i giusti. In definitiva si parla in modo esplicito di risurrezione dei malvagi solo in alcuni passi marginali del Nuovo Testamento. Secondo gli *Atti degli Apostoli* (24, 15), Paolo, nel suo discorso di fronte al governatore romano, afferma che ci sarà “una risurrezione dei giusti e degli ingiusti”; dal canto suo un passo del IV Vangelo sostiene che tutti usciranno dalla tomba, coloro che fanno il bene per una risurrezione di vita, quelli che hanno compiuto il male per una risurrezione di giudizio (*Gv* 5, 29).

Anche per il Nuovo Testamento la certezza della risurrezione dei giusti è molto più attestata di una risurrezione intesa come antefatto a una successiva ed eterna perdizione. L'Inferno inteso come esito di un giudizio che comporta una serie differenziata di pene eterne è affermazione assente nella Bibbia. Alcuni riferimenti destinati a diventare, in epoche successive, paradigmatici per descrivere la situazione infernale (si pensi, per esempio, al verso che chiude il libro del profeta Isaia – 66, 24 – “poiché il loro verme non morirà, il loro fuoco non si spegnerà”) collocati nel loro contesto originario hanno un significato del tutto diverso.

La prospettiva dell'esistenza di un fuoco inestinguibile sulle prime sembrerebbe ben attestata dalla presenza, nei vangeli, della parola “Geenna”. Sul suo etimo non ci sono dubbi. Essa deriva da Ghe Hinnom, “valle di Innom”. Questa valle si trova a ovest e a sud di Gerusalemme. Nel periodo monarchico divenne tristemente nota come l'altura (detta Tofet, da un termine aramaico che significa “luogo di fuoco”) in cui alcuni re di Giuda compirono pratiche

¹⁶ Con questo termine si indica un libro che fa parte dell'Antico Testamento cattolico senza essere presente nella Bibbia ebraica.

¹⁷ Cf. Daniel Boyarin, *Dying for God. Martyrdom and the Making of Christianity and Judaism* (Stanford: Stanford University Press, 1999); trad. *Morire per Dio. Il martirio e la formazione di cristianesimo e giudaismo* (Genova: il Melangolo, 2008).

religiose proibite, ivi compresi sacrifici umani (2 *Cronache* 28, 3; *Geremia* 7, 31; 32, 35). A causa di queste prassi Geremia (7, 32; 19, 6) dichiarò che sulla valle incombevano un giudizio e una distruzione. Si trattava comunque di una prospettiva tutta storico-terrena che non aveva nulla di escatologico. In effetti il pio re Giosia pose fine a queste pratiche distruggendo e gettando la maledizione sulle alture della valle di Innom (2 *Re* 23, 10).

Il riferimento è stato, con ogni probabilità, assunto nel cosiddetto periodo intertestamentario per indicare l'Inferno o la dannazione eterna. Secondo i vangeli Gesù, conformandosi a questo uso, esorta i discepoli a non commettere peccato per non finire nella Geenna (cf. *Mt* 5, 22.29-30; 23, 33; *Mc* 9, 45; *Lc* 18, 5). Il termine cessa perciò di essere un toponimo per venire così riferito al giudizio escatologico. La Geenna va distinta dagli inferi (o Ade), residenza di tutti i morti (cf. *Atti degli Apostoli* 2, 27.31; *Apocalisse* 20, 13-14). Essa è descritta come una terribile fornace (*Mt* 13, 42-50), un fuoco inestinguibile (*Mc* 9, 43) o un fuoco eterno preparato per il diavolo e per i suoi angeli (*Mt* 25, 41). Questi passi hanno fatto sì che "il fuoco eterno" sia diventato, in ambito cattolico, addirittura un riferimento dogmatico:

La Chiesa nel suo insegnamento afferma l'esistenza dell'inferno e la sua eternità. Le anime di coloro che muoiono in stato di peccato mortale, dopo la morte scendono immediatamente negli inferi, dove subiscono le pene dell'inferno, "il fuoco eterno".¹⁸

La pena principale dell'inferno consiste nella separazione eterna da Dio, nel quale soltanto l'uomo può avere la vita e la felicità per le quali è stato creato e alle quali aspira.¹⁹

Un'altra immagine mattea è quella diventata proverbiale dello "stridor di denti": "saranno cacciati fuori nelle tenebre dove ci sarà pianto e stridor di denti" (*Mt* 8, 12; cf. 13, 42.50; 22, 13; 24, 51; 25, 30). In questi passi si afferma in modo perentorio l'esistenza di una discriminazione e di una condanna, ma non c'è assolutamente alcuna descrizione delle pene differenziata secondo le colpe in base a qualche forma di contrappasso: le tenebre e lo stridor di denti accomunano tutti i dannati. Ammesso che sia Inferno, si tratta di un luogo di dannazione a-gerarchico. Le stesse considerazioni valgono per lo stagno di fuoco ardente e di zolfo di cui parla l'*Apocalisse* di Giovanni (19, 20; cf. 20, 13-15; 21, 8).

¹⁸ Cf. Simbolo "Quicumque": Denz., 76; Sinodo di Costantinopoli: *ivi*, 409, 411; Concilio Lateranense IV: *ivi*, 801; Concilio di Lione II: *ivi*, 858; Benedetto XII, Cost. *Benedictus Deus*: *ivi*, 1002; Concilio di Firenze (1442): *ivi*, 1351; Concilio di Trento: *ivi*, 1575; Paolo VI, *Credo del popolo di Dio*, 12. Con l'abbreviazione Denz. ci si riferisce a Henrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, edizione bilingue sulla 43ª ed. a cura di Peter Hünermann, Angelo Lanzoni e Giovanni Zuccherini (Bologna: EDD, 2012).

¹⁹ *Catechismo della Chiesa Cattolica* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1992), n° 1035.

Riferendosi a epoche antiche Georges Minois ha giustamente fatto notare che:

In linea generale il concetto di dannazione dopo la morte risulta collegato con l'apparire della nozione di Stato, cioè di un sistema politico organizzato, il quale era strettamente legato, al principio, a concezioni religiose che rafforzavano, completavano, perfezionavano l'autorità politica. Le colpe, i delitti contro la società, vengono sanzionati sia dalla giustizia del sovrano qui in terra, sia dalla giustizia degli dèi dopo morte, con gli stessi criteri – la seconda è un perfezionamento della prima, giacché non le sfugge nulla.²⁰

Questa prospettiva sembra non presente in Israele innanzitutto a causa della "secolarizzazione" della figura del re. Il sovrano, lungi dal presentarsi come una divinità, è, almeno per qualche corrente biblica, sottoposto egli stesso alla Legge di Dio (cf. *Deuteronomio* 17, 14-20). In secondo luogo un fattore di differenziazione va ricercato nella tarda egemonia assunta da una risurrezione legata al martirio; in questo caso infatti la preoccupazione si concentra sulla prospettiva che, nonostante quanto avviene sulla terra, alla fine l'empio non prevalga. Quanto importa è che l'esito della sua opera distruttiva sia annullato e in ciò, in un certo senso, si concentra già la più reale condanna dell'empio. La giustizia di Dio che si esercita nell'oltretomba non è paragonabile a quella umana; perciò, in relazione all'aldilà, non viene teorizzato alcun contrappasso proporzionale a quello che vige nell'aldilà (cf. la cosiddetta legge del taglione: *Esodo* 21, 24; *Levitico* 24, 20; *Deuteronomio* 19, 21).

In epoca più tarda si comincia però ad affermare una logica a un tempo simile e capovolta rispetto a quella precedente; ora, infatti, sembra che sia Dio a essere visto sulla scorta di un re terreno il cui compito è di comminare pene proporzionate alle colpe commesse. Ci si avvia in tal modo a prospettare un Inferno gerarchico retto dalla regola del contrappasso. La visione destinata a diventare in seguito egemone è attestata a partire dall'*Apocalisse* di Pietro. Si tratta di un testo antico risalente al II secolo d.C.²¹, rinvenuto in forma completa in una versione etiopica della seconda metà del XIX secolo. Il libro è ritenuto il modello della successiva *Apocalisse* di Paolo, testo che nel medioevo ebbe larga fortuna e divenne mappa di riferimento per molte visioni infernali. Siamo perciò di fronte al più antico documento che ci presenta, in maniera chiara, quel complesso di idee sul cielo e sulla terra che passò poi, più o meno insensibilmente, all'ambito ecclesiastico. A differenza dell'*Apocalisse* di Giovanni, intenta a presentare il trionfo di Cristo salvatore, la nostra *Apocalisse* si interessa infatti per lo più della condizione umana nell'aldilà, alla descrizione delle varie classi di peccatori e di pene, al castigo dei cattivi e alla ricompensa dei giusti. Si tratta di idee e di immagini che ebbero un grande successo e anche oggi sono tutt'altro che estinte. Vale perciò la pena di riportare un'ampia esemplificazione di come il mondo infero sia ormai descritto all'insegna di uno spirito punitivo sedicente divino:

²⁰ Minois, *Piccola storia*, 13.

²¹ La si trova citata nel cosiddetto *Frammento del Muratori* e in Clemente Alessandrino.

Egli [il Padre] ordinerà loro [i popoli] di passare attraverso il fiume di fuoco: ciascuno avrà davanti a sé le proprie opere; [ad ognuno sarà dato] secondo le sue opere.

Gli eletti che hanno compiuto il bene, verranno verso di me: nessuno di essi vedrà né la morte né il fuoco divoratore. Ma gli iniqui, i peccatori e gli ipocriti staranno in mezzo agli abissi delle tenebre che non passeranno mai: il loro supplizio sarà il fuoco inestinguibile; angeli faranno venire i loro peccati e prepareranno loro un luogo ove saranno puniti per sempre, ognuno secondo i suoi peccati.

L'angelo del Signore, Uriel, farà venire le anime dei peccatori che perirono con il diluvio, tutte quelle che abitano negli idoli di ogni genere, nelle statue fuse, nei simboli lascivi, nelle pitture, le anime di quanti dimorano sulle colline, in pietre e lungo le strade, che gli uomini chiamano dèi: saranno bruciate con essi nel fuoco eterno. Quando tutti costoro saranno distrutti con le loro abitazioni, inizierà la punizione eterna.

Allora uomini e donne andranno nel luogo che corrisponde a loro. Saranno appesi per la lingua con la quale hanno maledetto la via della giustizia; saranno sotto sorveglianza affinché non sfuggano mai all'inestinguibile [fuoco].

Ecco un altro luogo. Là vi sarà una fossa, grande e piena, nella quale si trovano coloro che hanno rinnegato la giustizia. Gli angeli del supplizio vi faranno la guardia: saranno là nella fossa e attizzeranno il fuoco del supplizio.

Ecco ancora due donne: saranno afferrate per il collo e per i capelli, e saranno gettate nella fossa. Queste hanno abbellite le loro trecce, ma non per il bene, bensì per volgersi alla fornicazione prendendo nella trappola le anime degli uomini e così perderle. Gli uomini che giacquero con esse nella fornicazione, saranno appesi per le cosce in questo luogo ardente. Tra di loro diranno: "Non sapevamo di dover venire in questo supplizio eterno!".

Gli omicidi e quanti ad essi si sono aggregati saranno gettati nel fuoco, in un luogo pieno di bestie velenose. Saranno puniti senza tregua, sotto il peso di sofferenze atroci: i vermi saranno numerosi come le nubi delle tenebre.

L'angelo Ezrael farà venire le anime di coloro che furono uccisi, e vedranno i supplizi di quelli che li uccisero e tra loro diranno: "Il giudizio del Signore è giusto e retto! Ne avevamo sentito parlare, ma non avevamo creduto che saremmo venuti in questo luogo di eterno supplizio".

Presso queste fiamme vi sarà una fossa molto grande e profonda dove è conosciuta ogni cosa, da qualsiasi parte provenga: vi saranno supplizi, tormenti e gemiti.

Donne saranno divorate dalle fiamme fino al collo, e punite da atroci tormenti. Sono quelli che causarono l'aborto dei loro figli, distruggendo l'opera del Signore che li aveva formati.

Di fronte a esse vi sarà un altro luogo ove dimoreranno i loro figli; due di essi saranno vivi e grideranno al Signore, mentre un lampo si sprigionerà dal luogo ove sono i figli e trafiggerà gli occhi di quelle che li distrussero a causa della loro fornicazione.

Altri uomini e donne staranno nudi al di sopra di questo luogo, mentre i loro figli saranno di fronte al loro sguardo in un luogo di lamenti e grida, ove gemeranno e grideranno verso il Signore a proposito dei loro genitori:

"Sono essi che dimenticarono, maledissero e trasgredirono i tuoi precetti e ci hanno uccisi; hanno maledetto l'angelo che ci aveva formati; ci hanno im-

piccati e ci hanno privati della luce che tu hai stabilito per ogni creatura. Alle loro madri tu avevi dato il latte: esso fluiva dalle loro mammelle; si coagulerà e diverrà putrido, e da esso sorgeranno bestie carnivore che si allontaneranno e poi ritorneranno per punire per sempre mogli e mariti che tralasciarono i comandamenti del Signore e uccisero i loro figli”. Questi saranno affidati all’angelo Tamlākōs e quelli che li uccisero saranno puniti in eterno, perché l’esige il Signore.²²

Finalmente siamo giunti a un Inferno “bello e buono” o, se si preferisce, “brutto e cattivo”.

²² *Apocalisse* di Pietro 6-8, in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di Luigi Moraldi (Torino: UTET, 1971), vol. II, 1819-1822.

Elio Franzini

“NÉ AL CIELO, NÉ ALL'INFERNO, NÉ ALL'ANIMA,
NÉ AGLI DEI, NÉ AI DIAVOLI”

Luoghi simbolici dell'Inferno tra ragione e fede

PREMESSA

Ci si può domandare se i luoghi dell'Inferno, ai quali, come suggerisce Spinoza nelle parole del titolo, non bisogna “credere”, possano essere ritenuti simbolici o allegorici. Per rispondere a questa domanda possiamo ricordare come Goethe definisce l'allegoria: “[...] trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba esser dato ed esprimersi attraverso di essa”. Ci si rende subito conto che è difficile, anche guardando la storia stessa delle arti, “circoscrivere” l'Inferno, ridurlo quindi a una figura allegorica. Può allora venire in soccorso il concetto di simbolo, sempre attraverso le parole goetheane: “[...] trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile”¹.

Efficace, inaccessibile e inesprimibile, anche se sempre di nuovo espresso: sono queste le caratteristiche essenziali del simbolo. Ma tali rappresentazioni simboliche non sono entità astratte, bensì correlati di un'esperienza simbolica, ovvero di un'interrogazione della complessa stratificazione degli atti del rappresentare. Ciò rende tale esperienza non l'attestazione empirica di alcune attualità particolarmente significative, bensì la condizione di possibilità stessa di un'interrogazione sul senso della mondanità che, constatato l'apparire, non limita il valore cognitivo del rapporto con essa a tale constatazione, riducendolo a esempio o forma di vita. L'esperienza simbolica, il pensiero che da essa scaturisce, è invece il “recupero” del senso della conoscenza, ovvero di quella che si presenta come sua condizione di possibilità, cioè interrogazione delle

¹ William Goethe, *Massime e riflessioni* (Milano: TEA, 1988), 214.

differenze, degli strati del senso, delle modalità dell'intuizione sensibile, che non si limitano al "primo sguardo".

Il simbolo, infatti, quando si manifesta in rappresentazioni, e proprio perché è "idea" e *Sinn-Bild*, non è soltanto un senso storico, ma un'istanza conoscitiva che si concretizza in motivazioni storiche e spirituali: e questa istanza si pone come condizione di possibilità del suo stesso senso storico. Il "come" è analisi di un processo che si realizza poi in vari "esperimenti", che nelle varie forme dell'esperienza si richiamano tuttavia a comuni condizioni di possibilità². Lessing è forse il paradigma di questa rappresentazione dell'immagine simbolica. Pur legando i corpi alla sola visibilità spaziale, ammette infatti – ed è un'ammissione fondamentale – che "i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo"³. È dunque in questo "trasferimento" dallo spazio al tempo che si disegna un'ulteriore possibilità simbolica anche per le immagini figurali e corporee. Possibilità che Lessing descrive in due modi: in prima istanza attraverso una *imitazione allusiva*⁴ delle azioni tramite i corpi e, in secondo luogo, utilizzando solo un singolo momento dell'azione, scegliendo dunque per la rappresentazione il più emblematico, secondo la tecnica del *punctum temporis* già ben nota nel Rinascimento.

Da qui deriva una conclusione provvisoria: Lessing insegna come l'invisibile, l'esigenza simbolica, se sottratta a una visione meramente iconologica, non scaturisce né dal *perché* dell'immagine, dal suo valore trascendente, né dal *che cosa*, cioè dal suo senso iconologico o ekfrastico, bensì dal suo *come*, da come, cioè, l'immagine si presenta, con i suoi segni espressivi che sono *per* una percezione reale e possibile. Questo significa – ed è la strada che conduce a Kant e alla fenomenologia – che il rinvio simbolico tra visibile e invisibile è quella condizione di possibilità modale che sta alla base della *descrizione* dell'opera e della sua esperienza. Un'opera che non è però una mera forma soggettiva, bensì un intero, una *sintesi d'esperienza*.

Il simbolico, in questo senso, come morfogenesi, cioè sia azione costruttrice di forme sia forma dotata di senso proprio, intero spaziale e temporale, è dunque una strada per approfondire la relazione conoscitiva tra l'esperienza e il giudizio, sviluppando su base rappresentativa e concettuale un sapere che non è né solo rappresentativo né solo concettuale, bensì articola le sue visioni sugli orizzonti possibili – visibili e invisibili – che l'esperienza offre. Ciò significa anche che il senso delle cose, dei corpi che popolano il nostro mondo circostante, delle immagini che le tradizioni e la storia hanno stratificato, non può mai esaurirsi, e non solo nel caso emblematico delle immagini artistiche, nella loro presenza corporea e nella visibilità ad essa correlata.

² Ci si riferisce qui alla nota distinzione tra esperimento ed esperienza che si trova in Goethe.

³ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte* (Palermo: Aesthetica, 1989), 71.

⁴ *Ibidem*.

Il richiamo a Lessing induce a un’ulteriore premessa. È noto che nella notte del 14 gennaio 1506 Papa Giulio II venne svegliato per annunciarli il ritrovamento, mentre si preparava il terreno per una vigna, del gruppo marmoreo del *Laocoonte*, che descrive un episodio di cui aveva parlato Plinio, e a cui allude Virgilio. Da questo ritrovamento trasse nuova linfa il paradigma che Orazio aveva ripreso da Simonide: *ut pictura poesis*. Esattamente 260 anni dopo, nel 1766, nel suo *Laocoonte*, Lessing volle mettere in crisi tale paradigma, affermando che, in virtù della differente struttura segnica, diversi sono i modi espressivi delle due arti “sorelle”. Va allora rilevato che, nel caso dell’Inferno, il suo substrato simbolico è più “forte” dei segni che lo rappresentano e, di conseguenza, il paradigma classicistico convince maggiormente rispetto a quello lessinghiano, pur con le ovvie differenze. Va infatti rilevato che la pittura, secondo i dettami lessinghiani, intende offrire l’immediatezza dell’Inferno, destinato a generare paura, rivolto quindi anche a una religiosità popolare, che non legge i testi e che ha bisogno di un impatto forte con il negativo. Quando subentrano modelli più letterari si verifica invece, in particolare dopo la Riforma, una progressiva interiorizzazione degli inferi, che si distendono nell’interiorità dell’*intensio animi*. Tuttavia, al di là delle epoche e delle forme artistiche che lo rappresentano, l’Inferno manifesta sempre un senso che non si esaurisce nell’allegoria e conduce ai confini dell’inesprimibile simbolico.

1. ICONOGRAFIA DELL’INFERNO. TRA POLITICA E SIMBOLO RELIGIOSO

Il simbolo, come vuole l’etimo, e ciò giustifica la lunga premessa, è una “riunificazione” (*syn-ballein*): è dunque il vero e proprio “contrario” del diavolo, che è *dia-ballein*, cioè una separatezza che rifiuta ogni forma di congiunzione. Se dunque il simbolo è, come è, l’opposto del diavolo, il diavolo, come comprende Goethe nel *Faust*, è essenziale per la nascita stessa del simbolo, e non soltanto sul piano iconografico. Infatti, malgrado le fonti siano classiche (e plurime), non si è mai instaurata una vera e propria stabilità iconografica per i luoghi dell’Inferno che nel suo viaggio insieme simbolico e diabolico, ha “ri-semantizzato” nell’Inferno cristiano gli inferi classici, che *non erano affatto un luogo di separatezza*, bensì avevano in sé, per così dire, una duplicità, e quindi erano quasi un simbolo compiuto. Invece, nel cristianesimo, il senso dell’Inferno passa attraverso una polarizzazione con evidenza “diabolica”.

Questa incertezza ha fatto sì che, nelle arti figurative, anche quando viene rappresentato, dal IX al XVI secolo, le rappresentazioni demoniche siano poco numerose, non sempre felici e spesso contraddittorie, pur con l’eccezione della scultura romanica intorno all’anno Mille⁵. Il diavolo non aveva ancora acquisito, si potrebbe dire, una forte autonomia simbolica. A rigore non si trova una

⁵ Sempre utile, a questo proposito, Henri Focillon, *L’anno Mille* (Milano: SE, 2010).

vera e propria rappresentazione del diavolo e dell'Inferno prima del IX secolo, e quando appare, in quest'epoca, ha ancora i tratti "classici" di Pan. È tuttavia interessante notare che le raffigurazioni del diavolo e dell'Inferno nascono in prima istanza con le eresie, e in primo luogo con lo gnosticismo: si noti sin da ora che si tratta di un'eresia "dualista". Le rappresentazioni dell'Inferno nascono connesse a quelle del giudizio universale. Data emblematica è, a questo proposito, il 1184, a cui vengono fatti risalire i mosaici di Torcello, e altre rappresentazioni simili a Chartres, Parigi, Bourges una cinquantina di anni dopo⁶. Al di là di ogni discorso di storia dell'arte, va sottolineato che questa iconografia coincide con uno dei più violenti attacchi della Chiesa contro l'eresia. Infatti, nel periodo più intenso della lotta della Chiesa contro le eresie, il giudizio universale divenne un tema popolare sui portali delle chiese abbaziali e delle cattedrali. Si pensi, per esempio, a quello scolpito sulla cattedrale di Autun. Il messaggio è dunque chiaro, anche se ancora non propriamente "simbolico" – vicino piuttosto all'allegorico: la netta separazione tra coloro che seguono la dottrina della Chiesa e quelli che hanno la presunzione di diffonderne una propria.

In questo quadro, e solo per sottolineare le incertezze iconografiche, lo schema si complica con l'apparire del purgatorio, di cui abbiamo traccia ufficiale verso la metà del XII secolo e la cui "figura" viene "semantizzata" solo attraverso Dante. In ogni caso, rimane costante il fatto che i luoghi infernali, dove il diavolo sia partecipa al giudizio sia opera la punizione, ripercorrono quel che sta operando la Inquisizione, quasi con il medesimo spettro di azione: il diavolo non ha una forma "stabile" e definita, ma si qualifica attraverso una sorta di funzione punitiva che si riferisce a "diversi", cioè ebrei, eretici, infedeli. È il nemico a essere sempre demonizzato. Si pensi, per esempio, anche se il tema meriterebbe un ampio discorso⁷, a come il diavolo venne anche incarnato persino negli Indios, quasi a giustificarne lo sterminio, trasformandolo in un dovere etico-religioso. Paradossalmente tutto ciò incarna una convinzione teologica: il diavolo, pur nel suo spessore simbolico, non è un segno astratto, una figura retorica, bensì una presenza reale. Per tale motivo, per sottolinearne la concretezza in un certo senso "preteologica", le raffigurazioni medievali dell'Inferno, anche quelle che vengono dopo la *Comedia* di Dante, sono ispirate a opere di volgarizzazione molto diffuse anche per il loro valore "enciclopedico". Tra tutte la più nota, e la più influente sul piano dei suggerimenti iconografici, è l'eccezionale *Elucidarium* attribuito a Onorio di Autun⁸.

⁶ Si veda, per comprendere l'iconografia dell'Inferno, Luther Link, *Il diavolo nell'arte* (Milano: Mondadori, 2001).

⁷ Si vedano, a questo proposito, Luciano Parinetto, *La traversata delle streghe* (Milano: Colibrì, 1997), e Id., *Il ritorno del diavolo* (Milano: Mimesis, 1996). Di straordinario interesse anche il tema, sviluppato da Erminio Giavini con grande intelligenza critica in *Figli di Satana. Mostri umani tra realtà e leggenda* (Milano: Costa & Nolan, 2006), come nella storia le malformazioni congenite e le mostruosità fisiche siano state sempre associate al demonico.

⁸ Lo si può leggere in *Opere complete* (Parisiis, 1855), PL 172, coll. 39-1270; 40, coll. 1005-1032; 168, coll. 1195-1306; 193, coll. 1315-1372; 194, coll. 485-730. Si veda anche

In modo controverso e contraddittorio si inaugura così una tradizione letteraria, e insieme figurativa, che ha riscontri simbolici antichi, pur poco presenti su un piano iconografico, dove tuttavia si riprende un “filo rosso” costante, all’interno del quale un tema antico, che si riferisce alla sfera del sacro, compie un percorso di chiarificazione concettuale che progressivamente lo inserisce su orizzonti simbolici. Cambia il contesto di riferimento, ma non muta quel senso di una realtà identificabile con un mondo oscuro e sotterraneo, collegato all’operato di figure divine, colpevole di avere introdotto una scissione dualista, che ha posto nella Creazione l’errore, la menzogna, il peccato, e, in definitiva, il principio distruttivo dell’ordine delle cose.

D’altra parte, comparando le diverse religioni si può osservare come nei culti antichi le divinità malvagie fossero viste in modo duplice, come potenti e terribili insieme, dunque in certa misura come simboliche al loro interno: possedevano una grande potenza, che rendeva utile rendersele amiche. Avevano anche un aspetto venerabile e potenzialmente propizio, senza perdere tuttavia il lato distruttivo e “separante”, dal momento che il loro operato era imprevedibile e caotico, la loro intelligenza insondabile e sottile e la loro sensibilità difficile a gestirsi. La credenza nei demoni unisce così la Grecia classica alla Roma imperiale, come dimostra per esempio il *Demone di Socrate* di Apuleio, che riprende Plutarco.

Tuttavia, al di là delle fonti antiche, pur importanti sui piani figurali e descrittivi, con la cultura ebraico-cristiana accade qualcosa di nuovo nella concezione dell’Inferno: nelle religioni monoteiste, il diavolo assume progressivamente una funzione antisimbolica, generando però, al tempo stesso, la necessità del simbolo o, meglio, di una sua risemantizzazione. L’idea della separatezza appartiene infatti al mondo religioso ebraico-cristiano e non era presente negli inferi classici, che erano un vero e proprio luogo fisico, al quale si poteva persino accedere in terra da alcuni luoghi impervi, difficilmente raggiungibili o comunque segreti e inaccessibili ai mortali. La storia dell’Inferno nasce quindi con l’ebraismo. Non deve allora stupire che, e non solo per la scarsità delle raffigurazioni demonologiche classiche, la concezione dell’Inferno sia essenzialmente *senza immagini*, priva cioè di una portata metaforica (con l’eccezione forse della *Prima Lettera di San Pietro*, dove il diavolo viene descritto come un leone feroce). Si può concludere che l’Inferno è un simbolo la cui essenza si gioca su due piani: quello di credenze popolari stratificate, prive di una coerenza figurale, come tutte le costruzioni “mitiche”. Tuttavia, accanto a questo piano, la vera e propria natura simbolica si instaura su piani teorici che hanno nelle Scritture i loro essenziali fondamenti.

Yves Lefèvre, *L’Elucidarium et les Lucidaire. Contributions par l’histoire d’un texte, à l’histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge* (Paris: Éditions de Boccard, 1954).

2. IL LOGOS E L'INFERNO SENZA IMMAGINI

Nei testi sacri senza dubbio vi sono molte parole sull'Inferno e i suoi luoghi, in apparenza non sempre coincidenti con le raffigurazioni, ovviamente posteriori. Anche dal punto di vista linguistico, peraltro, nel testo greco vi sono due termini, che richiamano la tomba ("Adesi") e il fuoco ("Gehenna")⁹. La parola latina "inferno", dal canto suo, non assume nelle scritture del Nuovo Testamento il significato di tormento di fuoco o luogo abitato dalle fiamme, non traducendo in modo sempre coerente il greco *ades*. D'altra parte, l'indeterminatezza del termine deriva dalle varie tradizioni di riferimento cui si è accennato, recuperando appunto molte tradizioni culturali presenti nel bacino del Mediterraneo, dove l'Inferno appare come un luogo dominato dalle fiamme e dalle tenebre. Nel nostro immaginario l'Inferno si delinea in particolare attraverso le parole di Dante, e non deriva certo dalle parole di Gesù, che tuttavia, in particolare nei vangeli di Matteo e Marco, usa metafore che avranno grande rilevanza retorica: "Ora vi dico che molti verranno dall'oriente e dall'occidente e siederanno a mensa con Abramo, Isacco e Giacobbe nel Regno dei Cieli, mentre i figli del regno saranno cacciati fuori nelle tenebre, ove sarà pianto e stridore di denti". O, sulla medesima linea: "Il Figlio dell'uomo manderà i suoi angeli, i quali raccoglieranno dal suo regno tutti gli scandali e tutti gli operatori di iniquità, e li getteranno nella fornace ardente dove sarà pianto e stridore di denti" (*Mt* 13, 41-42). Analogo linguaggio viene usato da Marco (*Mc* 9, 43): "Se la tua mano ti scandalizza, tagliala: è meglio per te entrare nella vita monco, che con due mani andare nella Geenna, nel fuoco inestinguibile". E ancora (9, 47-48): "Se il tuo occhio ti scandalizza, cavalo: è meglio per te entrare nella vita orbo, che essere gettato con due occhi nella Geenna, dove il loro verme non muore e il fuoco non si estingue". Infine, negli *Atti degli Apostoli* (19, 20) si usano metafore non dissimili: "Ma la bestia fu catturata e con essa il falso profeta che alla sua presenza aveva operato quei portentosi con i quali aveva sedotto quanti avevan ricevuto il marchio della bestia e ne avevano adorato la statua. Ambedue furono gettati vivi nello stagno di fuoco, ardente di zolfo".

Si tratta, come si sarà osservato, di descrizioni in linea di massima occasionali e, sia pure facilmente interpretabili sul piano teologico, non molto precise su quello "figurale". Va inoltre osservato che una sorta di vera e propria teoria demonologica si forma solo agli albori del cristianesimo, intorno al III secolo, quasi come "collante" per i primi cristiani. A partire dalla metà del II secolo, una serie di "intellettuali", come Giustino, Taziano, Atenagora, Minucio Felice, Tertulliano, Clemente alessandrino e soprattutto Origene stabiliscono una dottrina demonica che sarà stabile nella cristianità successiva, mescolando in

⁹ "Ades": *Mt* 11, 23; 16, 18; *Lc* 10, 15; *Atti degli Apostoli* 2, 27.31; 1 *Corinzi* 15, 55; *Apocalisse* 1, 18; 6, 8; 20, 13-14. "Gehenna": *Mt* 5, 22.29-30; 10, 28; 18, 9; 23, 15.33; *Mc* 9, 43.45.47; *Lc* 12, 5; *Lettera di Giacomo* 3, 6.

modo eclettico diverse tradizioni¹⁰. Idee non dissimili si trovano infatti nella Scolastica, sia pure con una certa varietà di accenti. Si pensi al *De casu diaboli* di Anselmo d’Aosta¹¹, dove l’Inferno è semplicemente la lontananza da Dio, la privazione della sua luce divina. La pena dell’Inferno non viene descritta attraverso metafore o figure immaginifiche, ma consiste soltanto nella negazione, conseguente dalla privazione, di quel naturale desiderio di Dio che è la tendenza specifica di un’anima. L’eterna mancanza di questi valori assoluti connessi alla divinità genera di per sé un’instinguibile sofferenza, una preclusione nei confronti della verità. Non è presente un Dio che “condanna”, quanto un’anima che non accetta la strada verso la salvezza e, per così dire, si “danna” da sola. L’Inferno è dunque “interiorizzato”, con un atteggiamento che si ritroverà raramente all’interno della tradizione cristiana.

Un ottimo e utile “riassunto” delle posizioni teologiche può essere reperito nel Catechismo cattolico, che “sistematizza” i luoghi dell’Inferno presenti nella tradizione cristiana¹². In particolare, nei capitoli che vanno dal 1033 al 1036, si possono leggere queste “sintesi”:

- (1033) Non possiamo essere uniti a Dio se non scegliamo liberamente di amarlo. Ma non possiamo amare Dio se pecciamo gravemente contro di lui, contro il nostro prossimo o contro noi stessi: “Chi non ama rimane nella morte. Chiunque odia il proprio fratello è omicida, e voi sapete che nessun omicida possiede in se stesso la vita eterna” (1 *Gv* 3, 15). Nostro Signore ci avverte che saremo separati da lui se non soccorriamo nei loro gravi bisogni i poveri e i piccoli che sono suoi fratelli (cf. *Mt* 25, 31-46). Morire in peccato mortale senza essersene pentiti e senza accogliere l’amore misericordioso di Dio, significa rimanere separati per sempre da lui per una nostra libera scelta. Ed è questo stato di definitiva auto-esclusione dalla comunione con Dio e con i beati che viene designato con la parola “Inferno”.
- (1034) Gesù parla ripetutamente della “Geenna”, del “fuoco instinguibile” (cf. *Mt* 5, 22.29; 13, 42.50; *Mc* 9, 43-48) che è riservato a chi sino alla fine della vita rifiuta di credere e di convertirsi, e dove possono perire sia l’anima che il corpo (cf. *Mt* 10, 28). Gesù annunzia con parole severe che egli “manderà i suoi angeli, i quali raccoglieranno [...] tutti gli operatori di iniquità e li getteranno nella fornace ardente” (*Mt* 13, 41-42), e che pronunzierà la condanna: “Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno!” (*Mt* 25, 41).
- (1035) La Chiesa nel suo insegnamento afferma l’esistenza dell’Inferno e la sua eternità. Le anime di coloro che muoiono in stato di peccato mortale, dopo la morte discendono immediatamente negli inferi, dove subiscono le pene

¹⁰ Si veda a questo proposito l’importante volume curato da Salvatore Pricoco, *Il demone e i suoi complici. Dottrine e credenze demonologiche nella Tarda Antichità* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 1995).

¹¹ Lo si può leggere in Elia Giacobbe e Giacarlo Marchetti, a cura di, *La caduta del diavolo* (Milano: Bompiani, 2006).

¹² Lo si può trovare in http://www.vatican.va/archive/ccc_it/ccc-it_index_it.html.

dell'Inferno, "il fuoco eterno" (cf. Simbolo "Quicumque": *Denz.-Schnöm.*, 76; Sinodo di Costantinopoli: *ivi*, 274, 409, 411). La pena principale dell'Inferno consiste nella separazione eterna da Dio, nel quale soltanto l'uomo può avere la vita e la felicità per le quali è stato creato e alle quali aspira.

- (1036) Le affermazioni della Sacra Scrittura e gli insegnamenti della Chiesa riguardanti l'Inferno sono un appello alla responsabilità con la quale l'uomo deve usare la propria libertà in vista del proprio destino eterno. Costituiscono nello stesso tempo un pressante appello alla conversione: "Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che entrano per essa; quanto stretta invece è la porta e angusta la via che conduce alla Vita, e quanto pochi sono quelli che la trovano!" (*Mt* 7, 13-14).

Tutti questi "luoghi", se disegnano un quadro chiaro sul piano teologico, evidenziano anche – ed è il motivo per cui si è dato loro così ampio spazio – una caratteristica comune, che riporta al punto iniziale, cioè la loro scarsa "immaginabilità". Proprio tale ridotta capacità espressiva permette un'altra conclusione: i luoghi dell'Inferno, pur presenti in tradizioni sia popolari sia dotte, hanno una capacità di costruzione di "immagini" solo evidenziando la loro caratteristica teorica di fondo, cioè la prospettiva "dualista" che sempre instaurano. Una prospettiva che, come si è osservato, è presente sia negli apparati iconografici sia in quelli teorici. In sintesi, sappiamo che il simbolo è il contrario del diavolo, che è separatezza. Ma il simbolo dell'unione sin dall'antichità cristiana – il *Credo* – ha bisogno del diavolo per manifestare la necessità di un simbolo trascendente e assoluto. Credere nell'Inferno significa dunque perpetuare il dualismo. Ed è a questo punto – che è quello conclusivo e decisivo – che l'immagine non può più seguire l'argomentazione teorica di riferimento. Infatti, se l'Inferno rappresenta un dualismo di tendenziale impostazione teologica, criticare l'Inferno nella sua diabolica separatezza significa mettere in discussione non soltanto un apparato teologico, ma ogni posizione dualista, considerata come limitativa delle forze e della possibilità della ragione. Posizione che ha in Spinoza un ineludibile punto di avvio.

3. IL TRIONFO DELLA RAGIONE: AL DI LÀ DI SIMBOLI E DIAVOLI

La prospettiva spinoziana è notoriamente critica con tutto quell'universo di rappresentazioni finalizzato a far perdurare un universo religioso fondato su superstizioni e paure. È quindi quasi ovvio che la tematica dell'Inferno risulti un'ottima esemplificazione di tali orizzonti e dei loro nefasti effetti. La questione risulta chiara in vari punti della sua vasta opera. In primo luogo nel *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene* (1661)¹³. Qui, prima di affron-

¹³ Lo si legga in Baruch Spinoza, *Opere*, a cura di Filippo Mignini (Milano: Mondadori, 2007).

tare il tema, in lui centrale, della vera libertà, Spinoza dedica un capitolo alla credenza nei diavoli, per mostrare che un tale genere di cause esterne non esistono e quindi non possono imporre all’uomo la schiavitù delle passioni. Va qui sottolineato il carattere demitizzante e desimbolizzante della riflessione spinoziana: i diavoli, per Spinoza, non possono esistere se per essi si intende qualcosa di completamente contrario a Dio, oppure qualcosa che non ha nulla a che fare con Dio, dato che tutto fa parte del Dio-Natura, non si può sensatamente parlare del concetto di “nulla”. Supponendo, d’altra parte, che esista un diavolo inteso come realtà pensante che non riesce a compiere assolutamente niente di buono, Spinoza considera che “allora egli è certamente ben misero; e se le preghiere potessero giovare, sarebbe da pregare per lui, per la sua conversione”¹⁴.

Tale posizione è finalizzata a ridicolizzare quella credenza che intende i diavoli come esseri così cattivi che, se anche si ravvedessero, Dio non li accetterebbe più in paradiso. Queste posizioni meritano il ridicolo in quanto, per Spinoza, riflettono un rifiuto della ragione che, nelle credenze popolari, e non solo in quelle, conduce a dipingere Dio quale un essere antropomorfizzato, dotato di sentimenti di ripicca e di vendetta. Ogni ipotesi sull’esistenza dei diavoli viene così liquidata in base all’assunto che, essendo la durata di una cosa pensante direttamente proporzionale alla sua perfezione, non può esistere alcun essere che non abbia in sé alcuna perfezione (cioè nessuna parte di quell’unione con Dio che è causata dall’amore), quindi “una cosa tanto miserevole” quanto il diavolo non può esistere un solo istante.

Spinoza conclude la questione in modo affrettato (infatti sarà uno dei pochi argomenti del *Breve trattato* a non essere ripreso nell’*Etica*): “Ma poiché non c’è assolutamente alcuna necessità di dover sopporre i diavoli, a che pro, dunque, sono supposti? Infatti noi non abbiamo, come altri, la necessità di sopporre i diavoli per trovare le cause dell’odio, dell’invidia, della collera e di passioni simili, poiché le abbiamo sufficientemente trovate senza tale finzione”¹⁵.

Queste affermazioni sono riprese più tardi, nel 1674, nella corrispondenza con Hugo Boxel, strenuo sostenitore dell’esistenza degli spettri. Spinoza qui confuta l’idea che, dal momento che possono esistere corpi senza spirito, si debba di conseguenza dar per certa l’esistenza di spiriti senza corpi, poiché in tal caso bisognerebbe ammettere anche altre simili assurdità. Esistono infatti, ad esempio, delle persone senza memoria, ma non delle memorie senza persone: “Dimmi, ti prego, se sia anche verosimile l’esistenza della memoria, dell’udito, della vista ecc. senza corpi, perché si trovano dei corpi senza memoria, udito, vista ecc.? Oppure della sfera senza cerchio, perché il cerchio esiste senza la sfera?”¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, 189.

¹⁵ *Ivi*, 190.

¹⁶ *Ivi*, 1469.

Non cambia, in queste lettere, la prospettiva già presente nel 1661, ovvero la necessità di distinguere, attraverso l'uso della ragione e dei suoi strumenti logici, i fatti dalle superstizioni. La filosofia ha la funzione di indurre gli uomini a esercitare la ragione, senza farsi sviare da tutte quelle affermazioni che conducono soltanto a credenze superstiziose, affermando l'esistenza di streghe e fantasmi e ignorando di conseguenza la ricerca della verità.

In questa lotta contro le superstizioni, la battaglia spinoziana è rivolta verso la conquista della libertà dell'uomo. La superstizione – oltre ad essere una naturale inclinazione cui va incontro l'intelligenza umana quando non è coltivata – è un mezzo per addormentare le coscienze, che di conseguenza può venire utilizzato dal potere politico per esercitare il proprio dominio. L'Inferno è allora, in primo luogo, quasi il simbolo diabolico della lotta che Spinoza opera contro l'uso della superstizione, lotta che sarà al centro del suo *Trattato teologico-politico*.

D'altra parte, proprio il fatto che il diavolo si trasformi in un "simbolo", apre un'altra prospettiva, dove Spinoza, oltre a motivazioni d'ordine ontologico, metafisico e monistico, verrà letto come profeta di una battaglia quasi "illuminista". Si pensi, per esempio, al cosiddetto e controverso *Trattato dei tre impostori. La vita e lo spirito del signor Benedetto de Spinoza*, del 1719, il cui autore pare essersi richiamato direttamente alla filosofia spinoziana (e hobbesiana). Secondo l'anonimo estensore, gli ebrei attinsero la credenza nei diavoli dai filosofi greci, alcuni dei quali davano credito all'esistenza di fantasmi privi di consistenza corporea, mentre altri avallavano l'esistenza di entità corporee composte di aria. Molte affermazioni che si ritrovano in questo volume furono riprese da Bayle e dai circoli libertini, che li unirono anche con affermazioni precedenti, per esempio di Montaigne. Per l'anonimo, l'Inferno deriva da dottrine asiatiche ed egiziane e Gesù stesso ne fu influenzato, trattando alla stregua di indemoniati persone che erano semplicemente malate o rifiutate dalla società.

Dal momento che tali superstizioni ebbero fortuna e diffusione, esse furono utilizzate a fini politici: il timore che il popolo avrebbe avuto di queste potenze invisibili doveva mantenerlo fedele nell'osservanza del dovere. Proprio a tale scopo, aggiunge l'anonimo, si divisero i demoni in buoni e cattivi: i primi per incitare gli uomini a osservare le loro leggi, i secondi per frenarli e per trattenerli dall'infrangerle.

Le superstizioni sui diavoli e sull'Inferno sarebbero state quindi divulgate per inculcare nel popolo il timore verso l'autorità, un timore consolidato attraverso l'istituzione di religioni che trasformano in dogmi di fede gli strumenti ideologici del potere.

In sintesi e in conclusione: nella prospettiva immanentistica, antisimbolica e quindi antidabolica di Spinoza, che proviene da una tradizione ebraica, decisamente nemica delle immagini, l'uomo non è una creatura dannata che, dopo il peccato originale, risulta incapace di volgersi al bene. È invece un ente analogo a quelli matematici e fisici e le sue passioni sono come il caldo

e il freddo per l’aria. Su questa base metafisica si innesta una battaglia “illuminista”, che vede nelle paure inculcate tramite le immagini dell’Inferno uno strumento di potere – civile e religioso – da combattere nel nome della libertà dell’uomo. D’altro lato, e con maggiore spessore teorico, si affaccia un’ulteriore dimensione. Infatti, dove c’è monismo, come in Spinoza, non c’è alcuna necessità di simbolo, cioè di un’operazione che ricongiunga i due lati di un’unità artatamente spezzata, a disprezzo della verità organica delle cose. Di conseguenza, risulta inutile e dannoso anche il principio di separatezza, ovvero il diavolo. Solo facendo valere – contro un pensiero simbolico e diabolico – una posizione monista, potrà instaurarsi un pensiero “razionale”, che rifiuti superstizioni separanti. La ragione, esercitata liberamente dall’uomo, non ha bisogno di immagini paurose per mascherare le proprie *passioni*, che può invece analizzare con la sua stessa intrinseca forza.

4. IL DIAVOLO SCENDE NELL’ANIMA

Si può tuttavia qui scorgere un paradosso o un “circolo”: Spinoza, respingendo l’iconografia e il “sistema” degli inferi, rischia solo di cambiare il loro nome, riprendendo per essi la denominazione “cartesiana” di passioni. Passioni che, pur rappresentando il lato “oscuro” del rapporto razionale con le cose, non ne cancellano affatto la sostanziale unità, uscendo in tal modo dal dualismo ebraico-cristiano in cui esse erano state inserite. In questo modo, eliminata la possibilità di “raffigurarle”, di descriverle come oggetto “reale”, di dividere il mondo in rappresentazioni contrastanti, si verifica per le oscurità dell’uomo una possibilità nuova di “vivere” il negativo, senza impersonarlo in diavoli, streghe o fantasmi. Tramite Spinoza, dunque, si *interiorizzano e spiritualizzano i luoghi dell’Inferno*, che rimangono tuttavia il nemico da sconfiggere e demitizzare (secondo una strada che vediamo peraltro anche, per esempio, in Michelangelo: forse la pittura cede i luoghi dell’Inferno alla letteratura, prendendo atto della interiorizzazione degli inferni). In questo modo Spinoza apre una duplice tradizione. La prima, che sarà libertina e sfocerà nei Lumi, conduce verso una negazione, insieme razionalistica e naturalistica, dell’Inferno e dunque delle sue immagini. La seconda scorge invece l’Inferno come immagine “letteraria” delle passioni interiori, che la ragione può illuminare, ma da cui si può comunque essere catturati. Si rende dunque possibile una “modernità” dell’Inferno e di conseguenza nuovi modi di considerarlo, modi che si possono senza dubbio esemplificare attraverso il *Giudizio universale* di Michelangelo, ma che hanno il loro originario “manifesto” nel *Paradiso perduto* di Milton (che ha, non a caso, un nemico comune rispetto alla tradizione spinoziana, cioè il *Leviatano* di Hobbes).

Qui infatti, nel 1667, cioè in anni vicini alle opere di Spinoza, si narra la caduta di Satana/Lucifero, dalla cui stessa iniquità nacque l’Inferno, per volon-

tà divina: Dio stesso, infatti, dispose la creazione di un luogo di eterna e totale oscurità e sofferenza, nel quale poter esiliare gli angeli ribelli. Milton, ispirato dal poema di Dante e influenzato da quelle stesse posizioni teologiche che si sono illustrate all'avvio, non presenta tuttavia solo una visione poetica e metafisica dell'Inferno, ma in modo esplicito riconosce nell'Inferno essenzialmente una dimensione spirituale dell'uomo, il "luogo simbolico" delle sue passioni: l'Inferno è "dentro" l'uomo, nella sua anima, nella sua stessa sostanza metafisica.

Milton, come Spinoza, e all'interno di una parabola spirituale non dissimile, rinnova radicalmente, interiorizzandola, l'iconografia dantesca e medievale. Il medesimo schema simbolico, dove Satana è opposto all'arcangelo Michele, e dove si mantiene la struttura di separatezza, delinea tuttavia soltanto le potenze interiori del male. Ne sono prova che autori come Coleridge, Byron e Shelley videro nel Satana di Milton un eroe interiorizzato, che rappresenta la rivolta dell'uomo "faustiano" contro una società e una cultura repressive. Lo stesso Victor Hugo, nei medesimi anni, non è estraneo a questo modello: il grottesco e il brutto sono stati portati al mondo dal cristianesimo, come peraltro sottolinea anche Kierkegaard. E Baudelaire, nel proprio Diario, osserva che ha trovato la propria bellezza – che è notoriamente una bellezza che vive all'interno di una scissione – su un piano dove vi sono "avversità" ed "è difficile non concluderne che il tipo più perfetto della Bellezza virile sia Satana, alla maniera di Milton".

5. FAUST COME SINTESI? IL RINNOVARSI DI UN SIMBOLO

In conclusione si può affermare che le prospettive analizzate, pur nelle loro interne differenze, provengono da una tradizione unitaria. Si è infatti osservato che, come accade di frequente nella nascita dei simboli, la teoria e le immagini, anche quando non coincidono perfettamente, hanno una comune condizione di possibilità, radicata in una dimensione "dualista". Infatti, la distruzione dei simboli, come dei diavoli, avviene in base a principi di ragione che conducono verso un immanentismo monista che non ha bisogno del simbolo, dato che la ragione soltanto, nella sua unità, è in grado di offrire la beatitudine. Questo comporta tuttavia una progressiva interiorizzazione del dato simbolico, che si accompagna, come dimostra la modernità, a una sua costante deteologizzazione. I luoghi dell'Inferno diventano luoghi dell'anima. E l'Inferno stesso si trasforma in un luogo sincretico, dove albergano le umane passioni, e al quale si riconosce una valenza simbolica.

In questo senso, dopo Milton, il viaggio di Faust è emblematico e, come spesso accade con Goethe, "sintetico". Faust è infatti eroe posto tra tre fuochi: la tradizione classica, la metamorfosi monistica di origine spinoziana e la presenza salvifica del messaggio cristiano. Questi tre piani si incontrano a partire dall'episodio della Galleria oscura – che prepara la notte di Valpurga,

notte delle metamorfosi, da cui tutti escono con forma diversa da quella che possedevano all’ingresso. Qui Faust viaggia alla ricerca delle Madri, luogo dell’originario, fonte eterna del pensiero eterno, che Goethe ben si guarda dal definire, ma che comunque comporta una classica discesa agli inferi: è lì, tuttavia, in questa presenza-assenza, in questo ossimorico visibile-invisibile, che si pone il nucleo della morfogenesi simbolica, è lì il precategoriale che è l’origine simbolica del senso. Quando Faust sente la parola “Madri” rabbrivisce, ascoltando la voce diabolica, cioè separante e antisimbolica, di Mefistofele, che lo avverte che, per la conquista, dovrà passare attraverso il nulla, il vuoto e la solitudine (considerato che tale è, per il mondo cristiano, il regno pagano delle immagini). La risposta di Faust che dichiara di avere già attraversato il vuoto e la solitudine, è una risposta che segna la strada: “Spero di trovare, nel tuo nulla, il tutto”. Con ciò evidenzia come il simbolo possa essere nullificante e astratto, come sono le Madri per il diavolo – puro segno, mera scrittura, traccia rovinosa, deittica presenza autoreferenziale – ma che, se inserito nel quadro di un’esperienza di trasformazione, che rifiuta l’indifferenza ed esalta il “sentire”, possa trasformarsi in conquista del *senso delle immagini*. Senso che si concretizza nel regno delle Madri perché questo non è un regno di “cose”, bensì di condizioni di possibilità per il loro divenire, per il loro “formarsi e trasformarsi”. Come, appunto, ci sono apparsi sino ad ora gli inferi.

Il percorso che si è seguito è allora il percorso di Faust, cioè una strada insieme classica e moderna, monistica e cristiana, che non rigetta le tradizioni che hanno attraversato i tentativi di definizione dell’immagine e dei loro sistemi di mimesi e di riproduzione simbolica, ma che d’altra parte neppure a essi si adegua, cercando nel simbolo un *corpo d’esperienza* e, nelle immagini sensibili, *una forza metamorfica che, invisibile, le trascende*. Simbolo, dunque, come condizione di possibilità per le rappresentazioni estetiche, cioè per la genesi del loro senso stratificato. Simbolo, l’Inferno, come dimensione in cui il corporeo – degli uomini e delle cose – e l’invisibile sviluppano una tensione in cui sono entrambi parti di una medesima tessera, e cercano di ricomporre una frattura.

La metafisica da rigettare è dunque, come in Spinoza, quella che “spacca in due” il rapporto conoscitivo con il nostro mondo circostante, mentre l’istanza metafisica da recuperare è quella dove il diavolo ha senso perché è inserito in una genesi e in una metamorfosi simbolica, non diabolica, che unifica, portatrice appunto di un’esigenza simbolica.

Non esiste sintesi dialettica, né assolutezza di una posizione: simbolo e diavolo sono all’interno di ciò che Goethe chiama “polarità”, dove, sempre seguendo Goethe, il simbolo, cioè un pensiero organico e metamorfico, ha bisogno del diavolo perché in esso “ciò che è separato si cerca nuovamente e può di nuovo ritrovarsi e riunirsi”, conducendo sempre di nuovo a “una terza cosa, nuova, superiore, inattesa”¹⁷. In questa incessante forza metamorfica, è dunque la ten-

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi (Milano: Guanda, 1983), 159.

sione simbolica, la volontà di trovare sempre di nuovo un senso alle cose, che sconfigge l'Inferno e, con esso, quella veste nichilistica che ha assunto nel nostro tempo, dove è diventato anche per l'artista un abisso, che può inghiottire.

“Questa è l'epoca in cui non è più possibile compiere un'opera per vie normali, nei limiti della pietà e del raziocinio, e l'arte è divenuta impossibile senza il sussidio del demonio e il fuoco infernale sotto il paiolo”. Sono le parole dello straordinario discorso di Adrian Leverkusen che chiudono il *Doctor Faustus* di Thomas Mann: i luoghi dell'Inferno devono ricordare, in primo luogo all'artista, la propria povertà, ovvero il limite connesso al proprio essere, non rendendo la sua vita un tentativo, nichilistico o trascendente, di superare il limite, ma avendo ben precisa cognizione dei confini:

[...] invece di provvedere saggiamente a ciò che occorre sulla terra affinché la vita vi sia migliore, e di contribuire con ingegno acché tra gli uomini si ristabilisca quell'ordine che offre all'opera bella motivo di vita e onesto adattamento, l'uomo marina la scuola e s'abbandona all'ebbrezza infernale: laonde ci rimette l'anima e fa la fine delle carogne.¹⁸

Il demonio è una presenza interiore, che per mantenere in vita la forma simbolica non deve trionfare in un monismo del negativo, cioè in un nichilismo, bensì mantenere in vita quella polarità che è *Streben*, costruzione di nuove forme. L'artista, se vuole accettare questo percorso simbolico, senza cedere alle superstizioni e cancellare la ragione, deve dunque mantenersi “povero”, avere cioè nella sua opera il senso della carenza, di quella “non pienezza” che è la sua tensione passionale verso il simbolico. In questo modo può acquisire la consapevolezza del suo essere “povero in spirito”, accettando la mancanza, il vuoto, la solitudine degli inferni.

Scriva Gregorio di Nissa in una straordinaria omelia sulle Beatitudini, che la bellezza deve incontrare i “poveri in spirito” (*Mt 5, 1*):

[...] colui che è povero volontariamente di tutto ciò che viene pensato come male e non tiene nessun tesoro diabolico custodito nei suoi magazzini, ma vivendo di spirito si guadagna, grazie ad esso, il tesoro della povertà dei vizi, questo dovrebbe trovarsi in quella povertà beata indicata dal Logos, il cui frutto è il regno dei cieli.

Il simbolo, in conclusione, ha bisogno del diavolo, della separatezza, all'interno della quale, tuttavia, non può risolversi. Essere “poveri in spirito” significa dunque non custodire alcun “tesoro diabolico”, cioè non accettare la scissione come costitutiva della nostra natura, bensì accettare *nel corpo*, nell'immanenza, quelle differenze che costituiscono un'unità che sempre di nuovo deve essere posta e messa in crisi: i luoghi dell'Inferno ricordano la tensione che accompagna l'uomo, attraverso le forme, verso una pienezza sempre di nuovo messa in crisi e sempre di nuovo ricercata.

¹⁸ Thomas Mann, *Doctor Faustus* (Milano: Mondadori, 1978), 582.

Maria Colombo Timelli

“ON FAIT SOUVENT D’UN DYABLE DEUX”

L’Enfer et ses habitants en moyen français:
métaphores, locutions, proverbes

Nombreux instruments, quelques-uns très récents, nous permettent d’appréhender le domaine des images figurées, locutions et proverbes en ancien et en moyen français de façon scientifique et sur la base d’un corpus de plus en plus élargi: quelques anciens dictionnaires de langue, riches en information et toujours précieux (Godefroy et Huguet)¹, s’accompagnent aujourd’hui de cette mine inépuisable qu’est le *DMF*, dictionnaire général dont la dernière version mise en ligne date de juillet 2012², et de quelques répertoires spécifiques (Di Stefano³ et, tout spécialement pour les proverbes, Morawski⁴, Hassell⁵ et le magnifique *TPMA*⁶, qui dépouille l’ensemble des langues européennes).

Armés d’un tel arsenal, on a pu partir à la chasse des formes rattachées aux lemmes qui nous intéressent ici – *enfer* et *diable* – sûrs de ne pas rentrer le carnier vide, jusqu’au moment où la richesse même des matériaux nous a imposé de limiter notre propos au moyen français, période qui va en gros du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e, et qui représente sans doute le moment le plus florissant dans la longue histoire de la langue française.

¹ Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle* (Paris: Vieweg, 1880-1902), 10 vols.; Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* (Paris: Champion - Dider, 1925-1973), 7 vols.

² <http://www.atilf.fr/dmf/>.

³ Giuseppe Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français* (Montréal: CERES, 1991): une version mise à jour est annoncée depuis maintenant une dizaine d’années. J’ai aussi utilisé le *Dictionnaire érotique* de Rose M. Bidler (Montréal: CERES, 2002), qui en est partiellement tiré.

⁴ Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle* (Paris: Champion, [1925] 2007).

⁵ James Woodrow jr. Hassell, *Middle French Proverbs, Sentences and Proverbial Phrases* (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1982).

⁶ S. Singer, hrsg., *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (Berlin - New York: W. de Gruyter, 1995-2002), 13 vols.

L'enfer, d'abord – Diverses expressions imagées s'inspirent du lieu des tourments chrétien, ce qui n'est pas surprenant. *L'enfer* représente d'abord une "vie de tourments"; le mot revient souvent sous la plume des prosateurs et des poètes pour désigner une situation difficile, par exemple en rapport avec:

- la prison; ainsi dans deux poèmes de Guillaume de Machaut: "Quant uns homs est grieteusement Tauxez a mort par jugement D'un bon juge sans mesprison Et il le met en grief prison D'enfermeté en lieux divers, Ou estre puet rungiez de vers Et de planté d'autre vermine, Et il y est un lonc termine, Chargié col et les bras de fers Et les jambes, c'est bien *enfens*" (*Le jugement dou Roi de Navarre contre le jugement dou Roy de Behaingne*, dans *Œuvres*, éd. par Ernest Hoepffner, Paris: SATF, t. I, 1908, pp. 137-182, vv. 2045-2054, p. 207; 1349); "Pour ce que Manassès erra, Nostres sires si l'enferra En Babiloine ou enserrez Fu, si loiez et enferrez, Que ce li sambloit uns *enfens*, Tant estoit liëz et en fers" (*Le confort d'ami*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. III, 1921, pp. 1-142, vv. 1597-1602, p. 57; 1357) [DMF];
- la vie même de ce monde, qui peut anticiper la damnation dans l'au-delà; ainsi chez Christine de Pizan: "Certes je ne doubtte pas que, se grace Dieu (dont ilz ne sont dignes) ne les en garde par leur donner advertissement de si grans faultes, que la sentence divine ne chée sur eulx quelquefois si durement que dès en cestui monde par punicion juste leur *enfer* ne commence, comme de ce aions mains exemples en la Sainte Escripiture, si comme de Caym qui ot occis par traison son frere Abel" (*Epistre de la prison de vie humaine*, ed. by Angus J. Kennedy, Glasgow: University of Glasgow, 1984, p. 22; 1416-1418); "[...] à ce s'accorde Josephus en disant que l'impacient, qui par longue acoustumance de ne vouloir riens souffrir, tourmente autrui, mais en tourmentant les autres il tourmente lui-meismes, et par ce commence son *enfer* dès en cestui monde, lequel apres et à tousjours il possedera" (*ivi*, p. 31) [DMF];
- ou encore les biens terriens, comme pour Charles d'Orléans, s'exprimant ainsi contre le péché d'avarice: "Car tout l'argent et tout l'avoir Ne sont fors que *enfer* avoir" (*Le livre contre tout péché*, dans *Poésies*, éd. par Pierre Champion, Paris: Champion, t. II, 1923, pp. 545-550, vv. 51-52, p. 546; 1404) [DMF].

Mais c'est surtout en rapport avec l'amour que la langue a su exploiter l'enfer comme source d'images:

- que ce soit dans une expression antonymique, comme dans une ballade de Guillaume de Machaut désignant ainsi le passage du désespoir à la joie amoureuse: "Dame, je sui par vous resuscitez, En paradis mis d'*enfer*, où j'estoie, De mes mortelz paours asseürés, Des grans douleurs garis que je sentoie" (*Les balades notées*, dans *Poésies lyriques*, éd. par Vladimir F. Chichmarev, Paris: Champion, t. II, 1909, pp. 537-565, vv. 9-12, p. 545; 1377) [DMF];
- ou en relation avec la jalousie, sentiment des plus condamnables selon la vision de l'amour courtois; ainsi s'exprime Alain Chartier dans *Le débat des deux fortunés d'Amours*: "Jalousie, qui s'en laisse assaillir, Fait en homme tout

honneur defaillir, Ne d’ou el est ne puet nul bien saillir. Dieu la confonde Et ou parfont de la terre l’affonde, Car el porte son *enfer* en ce monde Dedens son cuer ou mauvaistié habonde!” (*The Poetical Works of Alain Chartier*, ed. by James C. Laidlaw, Cambridge - London: Cambridge University Press, 1974, pp. 158-195, vv. 916-922, p. 185; 1412-1413) [DMF];

- ou encore avec le mariage, souvent comparé à la pire des situations: l’image se retrouve chez des auteurs aussi différents qu’Eustache Deschamps (“Bien sont gens mariez honnis, S’ilz ont tel dangier comme ilz dient, Et quant je voy que pas n’en rient, Mais dient que, leurs femmes mortes, Ne passeront jamais telz portes, Il me semble selon leurs diz Ce n’est repos ne paradis, Mais droiz *enfes* de tel riote. Et quant j’entens ces poins et note Le dangier felon et cruel Et le tourment perpetuel Que ceuls ont qui seufrent tel vie, Talent n’ay que je me marie”, *Le miroir de mariage*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Gaston Raynaud, Paris: SATF, t. IX, 1894, vv. 810-822, pp. 29-30; 1385-1403) et Christine de Pizan (“[...] se mariez est, aviser et congnoistre les condicions de sa partie, se bonnes sont, donner cause à son povoir que continuées soient, et se mauvaises, trouver voye se on puet de les amoderer, afin de vivre en paix, comme il ne soit plus grant *enfer* ou monde que riote en mariage”, *Epistre de la prison de vie humaine*, éd. cit., p. 36; 1416-1418) d’une part, et l’auteur anonyme des *Cent Nouvelles nouvelles* de l’autre; celui-ci peut attribuer cette réplique à un mari resté veuf: “[...] j’aymeroye mieulx me aller pendre au gibet que jamais me rebouter ou dangier de trouver *enfer*, que j’ay, la Dieu mercy, a ceste heure passé” (éd. par Franklin P. Sweetser, Genève: Droz, 1996, p. 491; c. 1456-1467).

Cette dernière attestation mérite qu’on s’y arrête, car la nouvelle 84, d’où elle est tirée, est tout entière construite sur la métaphore filée de l’au-delà, et que les images de l’enfer, du diable et accessoirement du paradis y reviennent constamment. En voici le sujet. Un maréchal lillois, marié à “la plus devoiée femme” de la région, la quitte enfin; celle-ci ne cesse alors de l’insulter lorsqu’elle le croise dans la rue, en adressant “de maulx et maledictions a son povvre mary, *plus que ung deable ne saroit faire a une ame damnée*”. Un jour qu’elle lui criait: “[...] vien ça, traistre! parle a moi. Je suis a toy, je suis a toy!” , le mari réagit ainsi: “*J’en donne ma part au deable! j’en donne ma part au deable!*”⁷. Peu après, la femme morte, le maréchal n’éprouve évidemment aucun regret, bien au contraire: “[...] si je la savoye *en paradis* [dit-il à qui l’interroge], je n’y voudroie jamais aller tant qu’elle y fust, car impossible seroit que paix fust en nulle assemblée ou elle fust. Mais je suis seur qu’elle est *en enfer*, car oncques chose créé n’approucha plus a *faire la maniere des deables* qu’elle faisoit”; et à celui qui ose lui conseiller de trouver une autre femme, “bonne, paisible et preude”, il ne peut qu’adresser les mots que l’on vient de citer.

⁷ Donner sa part au diable revient à dire “renoncer à tout” [DMF, s.v. *diable*].

Des locutions figées, dont quelques-unes demeurent vivantes en français moderne, sont centrées sur le même mot:

- *(que) le diable emporte qqn en enfer*, dit à propos de quelqu'un dont on souhaite être débarrassé (les attestations sont innombrables, dans des répliques de dialogues surtout): "Oncques je ne vy Femme de plus mauvaise sorte. *Le diable d'enfer les emporte!* Oncques ne vis telle estompie [glosé dans l'édition par: 'tapage, vacarme']" ("Farce de Jehan qui de tout se mesle", éd. par Paul Aebischer, *Revue du Seizième siècle* 11, 1924: pp. 131-140, vv. 131-134, p. 137; XV^e siècle) [DMF];
- expression qui peut devenir une formule de serment: "[Cayn à Abel:] Voulez vous a la dignité Venir de primogeniture Et que le droit m'en soit osté? *Du Dyable je soye emporté En Enfer*, se le vous endure!" (*Mystère du Viel Testament*, éd. par James de Rothschild, Paris: SATF, t. I, 1878, vv. 2578-2582, p. 99; c. 1450) [DMF];
- *trouver qqn en paradis ou en enfer*, formée sur deux antonymes totalisants, signifie "retrouver qqn en n'importe quel endroit, où qu'il soit": "Et pour ce que le seigneur du Vergier ou ses gens ne furent pas contens que lesdiz Dugué et Caderu prinsent la dime en certaines terres, ung nommé Pierre Piquet, soy disant serviteur dudit seigneur du Vergier, [voulut contredire] ausdiz dismeurs, en les demandant à aucunes personnes et disant qu'il les trouveroit ledit jour *en paradis ou en enfer*" (*Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, éd. par Paul Guérin, Poitiers: Société française d'imprimerie et de librairie, t. XI, 1909, pp. 448-449; 1474) [DMF];
- *metre, saulter d'enfer en paradis* joue évidemment sur la même antonymie pour exprimer un heureux passage de situation, un changement en mieux: "Et quant ad ce que vous avéz dit et fait pour moy, je le voy et congnois asséz clerement; ne ne sauroye jamais pour puissance que je eusse le voz deservir, car je puis bien dire que *d'enfer vous m'avéz mis en paradis*", mots par lesquels Troyle remercie Pandaro lui apprenant que Criseida l'aime (*Roman de Troyle*, éd. par Gabriel Bianciotto, Rouen: Université de Rouen, 1996, 2 vols., vol. II, p. 584; 1453-1455); et, dans une situation analogue: "Theodore oyant que Violante seroit sa femme, s'il vouloit, sa joye fut si grande qu'il luy sembla *saulter d'Enfer en Paradis*, & deit qu'il reputeroit cecy à une tresgrande grace, là où chascun en seroit content" (*Decameron*, trad. Antoine Le Maçon, éd. par Rose M. Bidler, Montréal: CERES, 2008, V, 7, p. 292; 1545)⁸ [Di Stefano, s.v. *enfer*, 294a];
- *marchander enfer* signifie enfin "être en train de se perdre, de se damner": "[Le curé au malade d'amour, gisant dans son lit de mort:] Que festes vous? las! regardez, Mon amy, se vous n'amendés Et, eussiez faiz des biens cent

⁸ L'image vient de Boccace: "Teodoro, udendo che la Violante, dove egli volesse, sua moglie sarebbe, tanta fu la sua letizia, che *d'Inferno gli parve saltare in Paradiso [...]*", edizione a cura di Vittore Branca (Firenze: Accademia della Crusca, 1976), 377.

mille, Vostre ame a tousjour mais perdez Et desja *enfer marchandez*, C’est propre texte d’euvangille” (Pierre de Hauteville, *La confession et testament de l’amant trespasé de deuil*, éd. par Rose Bidler, Montréal: CERES, 1982, vv. 685-690, p. 50; 1441-1447) [Di Stefano, s.v. *enfer*, 294a].

L’existence de locutions où *enfer* entre en jeu d’opposition avec l’au-delà paradisiaque nous amène à faire un petit détour du côté du *paradis* et du *purgatoire*, invention médiévale comme on le sait; du point de vue locutionnel, les deux autres lieux de l’au-delà s’avèrent beaucoup moins riches, ce qui ne nous surprendra pas.

Si l’*Enfer* représente toute situation malheureuse, *estre en paradis, a demi en paradis*, ne peut qu’indiquer une condition heureuse, d’abondance de biens matériels (“[...] nous trouvasmes fourrages assez, et aprez, pour une nuit passer, une petite ville que les Escots avoient arse: *si nous sembla que nous fussons cheus en paradis*”, Jean Le Bel, *Chronique*, éd. par Jules Viard et Eugène Déprez, Paris: Renouard, vol. I, 1904, p. 62; 1352-1361) [Di Stefano, s.v. *paradis*, 635c] ou amoureux (“[...] la fille adonc, sentant l’actouchement des mains du roy, le quel elle aimoit devant tous, [...] *y lui sambloit estre en paradis*”, Boccaccio, *Decameron*, trad. Laurent de Premierfait, éd. par Giuseppe Di Stefano, Montréal: CERES, 1999, X, 7, p. 347; 1411-1414)⁹ [Di Stefano, s.v. *paradis*, 635c].

Mais voilà que, de façon moins attendue, le *paradis* peut revenir aussi en rapport avec les *damnés*, ici une femme méchante: “Homme vivant ne te poeult incliter, Car trop villaine es en faitz et en dictz: *Pour gens dannés n’est point de paradis*” (Jean Molinet, *Faictz et dictz*, éd. par Noël Dupire, Paris: SATF, vol. I, 1936, vv. 278-280, p. 190; 1467-1506) [Di Stefano, s.v. *paradis*, 636a; TPMA, *Himmel*, 107].

Dans l’imaginaire médiéval, et encore au-delà, le *purgatoire* est plus proche des punitions infernales que de la vie éternelle: “[...] pour l’oster de *purgatoire*, elle luy offroit un enfer” (Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, LXIV, éd. par Michel François, Paris: Classiques Garnier, 1967, p. 387; “[...] pour l’oster d’un *purgatoire*, elle luy offroit ung enfer”, Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, XLIV, éd. par Renja Salminen, Genève: Droz, 1999, p. 463; milieu du XVI^e siècle) [Di Stefano, s.v. *purgatoire*, 737a]; et c’est toujours en rapport avec les mauvaises femmes que les pauvres maris – de *pauvres diables*, pour rester dans le même domaine – souffrent le *purgatoire* sur terre: “Tes pleurs en joye tourneront, Et tes souffrances moustreront Qu’avec femme *as fait purgatoire*” (Jean Le Fèvre de Resson, *Lamentations de Matheolus*, éd. par Anton G. Van Hamel, Paris: Bibliothèque de l’École des Hautes Études, t. I,

⁹ Là encore, la même image se lit chez Boccace: “La giovane, sentendosi toccare dalle mani di colui il quale ella sopra tutte le cose amava, come che ella alquanto si vergognasse, pur sentiva tanto piacere nell’animo *quanto se stata fosse in Paradiso*” (éd. cit., 669). A. Le Maçon (1545), tout en modifiant en partie l’expression, conserve la métaphore: “[...] la jeune fille [...] si sentoit elle tant de plaisir au cueur *comme si elle eust esté en paradis*” (éd. cit., 518).

1892, vv. 1717-1719, p. 206; c. 1380); “[...] celui à qui Fortune a si mal dit que d’estre apparié avec une mauvaise femme, *il a son Purgatoire en ce monde*” (Bénigne Poissenot, *L’Esté*, éd. par Gabriel A. Pérouse et Michel Simonin, Genève: Droz, 1987, p. 212; 1583) [Di Stefano, s.v. *purgatoire*, 737a].

Les proverbes centrés sur l’*enfer* ne sont pas nombreux, même si on élargit l’enquête à l’ancien français:

- “Qui en Paradis vuet entrer Mut li covient son cors pener; Mult per i a estroite entrée, Mais cele d’*anfer* est mult lée; *Angusta est porta que ducit ad vitam*” (Gervaise, “Bestiaire”, éd. par Paul Meyer, *Romania* 1, 1872: pp. 420-443, vv. 573-576, p. 433; début XIII^e siècle)¹⁰ [TPMA, *Hölle*, 26].
- “On aroit trop en .II. *infers*” (*Sone de Nansay*, hrsg. von Moritz Goldschmidt, Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1889, v. 10828, p. 280; vers 1270-1280) [TPMA, *Hölle*, 32].
- “Trois choses sont qui ne sont pas volentiers raemplies: cuer d’omme, ventre, *enfer*” (“Altfranzösische Lebensregeln”, hrsg. von Hermann Suchier, *Romanische Studien* 1, 1871-1875: pp. 373-375, n° 23; XIV^e siècle), ou “Jamais ne sont remplis a plain *Enfer* et l’homme couvoitant” (Guillaume Alexis, *Le passe temps de tout homme et de toute femme*, dans *Œuvres poétiques*, éd. par Arthur Piaget et Émile Picot, Paris: SATF, vol. II, 1899, vv. 1850-1851, p. 173; c. 1480)¹¹ [TPMA, *Hölle*, 4 et 5].
- “Ou *enffer* est peine s’ensuit” (Arnoul Gréban, *Mystère de la passion*, éd. par Omer Jodogne, Bruxelles: Palais des Académies, t. I, 1965, v. 15761, p. 210; vers 1450) [TPMA, *Hölle*, 17]¹².
- Rattachons à ce petit groupe le proverbe suivant, relié au même imaginaire: “Qui est en la gueule au *serpent Infernal*, trop tard se repent” (Guillaume Alexis, *Le passe temps de tout homme et de toute femme*, éd. cit., vv. 4559-4560, p. 265: le dicton introduit le chapitre III du troisième livre; c. 1480) [DMF, s.v. *infernal*].

Le diable, ensuite – Les diables hantent inévitablement l’espace de l’enfer et l’imaginaire médiéval; représentés sous les formes les plus épouvantables et grotesques dans les manuscrits, tant dans les enluminures que dans les décorations marginales, ils habitent aussi la langue: le nombre des locutions et proverbes centrés sur ce lemme est si élevé qu’une sélection s’impose.

¹⁰ Cf. *Mt* 7, 14; et aussi Virgile, *Aen.* VI 126: “Facilis descensus Averno”.

¹¹ “Infernus et perditio numquam implentur: similiter et oculi hominum insatiabiles” (*Prov* 27, 20); et encore: “Tria sunt insaturabilia, et quattuor, quae numquam dicunt: ‘Sufficit!’: infernus et venter sterilis, terra, quae non satiatur aqua, ignis, qui numquam dicit: ‘Sufficit!’” (*Prov* 30, 15-16). À peine plus loin, Guillaume Alexis ajoute, se référant à la convoitise: “C’est d’enfer la porte” (v. 1856).

¹² Dans ce passage, Lazaron illustre à Marthe la répartition de l’enfer; il s’agit de 9 strophes de 7 octosyllabes, dont le dernier est un proverbe: “Et puisque parler en convient, Sçavoir devez en ce party Que l’enfer total en se vient Qu’il est en quatre pars party. Et coment qu’il soit departy, Chascune des pars assez nuyt: *Ou enffer est peine s’ensuit*” (vv. 15754-15761, p. 210) [TPMA, *Hölle*, 17].

Nous évoquerons d’abord rapidement celles qui demeurent vivantes dans le français d’aujourd’hui et qui n’exigent aucune explication: (*s’en*) *aller au diable* pour “disparaître”, *avoir le diable au corps* (et var.: *avoir le diable au ventre*) pour “être comme possédé par le diable, avoir une ardeur excessive” ou “être extraordinairement vigoureux et actif”, (*que*) *le diable emporte, amène qqn...*, *donner son âme au diable, à tous les diables* dans des formules d’invocation ou d’imprécation, *commander* (“envoyer”) *qqn au diable, faire le diable à quatre* (“bien du bruit”) ¹³. À celles-ci on peut encore ajouter le proverbe d’origine biblique: *On ne peut servir Dieu et le diable* et sa variante *On ne peut servir à deux maîtres* ¹⁴.

Bien qu’ayant survécu dans la langue actuelle, *au diable Vauvert* a vu son sémantisme se modifier; le sens moderne de “très loin” ne garde en effet qu’un pâle souvenir du personnage aux aptitudes surhumaines hantant un manoir près de Gentilly ¹⁵; très productif en moyen français, ce personnage a donné lieu à deux locutions au moins [Hassell, D58; Di Stefano, s.v. *diable*, 255c, 257b-c; DMF, s.v. *diable*]:

- *estre le diable de Vauvert*, à savoir “être très ardent, surtout en amour”, locution attestée dans le *Testament* de François Villon: “Item, je donne a frere Baude [de l’ordre des Frères mendiants], Demourant en l’ostel des Carmes, Portant chierre hardie et baude, Une sallade et deux guisarmes, Que Detusca et ses gens d’armes Ne lui riblent sa caige vert; Viel est: s’il ne se rent aux armes, C’est bien le *deable de Vauvert*” (éd. par Jean Rychner et Albert Henry, Genève: Droz, vol. I, 1974, vv. 1190-1197, p. 99; 1461-1462) ¹⁶;

¹³ Sens confirmé par ce passage de Froissart: “Ils [les Escots] commencierent à bondir et à corner leurs cors par telle manière que *il sembloit bien que les déables d’enfer feussent là descendus entr’euls pour faire noise*” (*Œuvres*, éd. par Kervyn de Lettenhove, Bruxelles: Devaux, vol. XIII, 1871, pp. 238-239; c. 1390) [Hassell, D66].

¹⁴ Attestés tous les deux dans le recueil de proverbes de Jean Miélot (1456): éd. par Maria Colombo Timelli, *Romania* 125 (2007): 370-399, n° 222 et 226.

¹⁵ Le TLFi, s.v. *Vauvert*, cite cette anecdote, rapportée dans les *Essais historiques sur Paris* de Sainte-Foix: “[...] le château aurait été convoité par les Chartreux propriétaires d’un château voisin, qui pour inciter le roi Louis IX à leur en faire la donation, organisèrent des apparitions de diables, et ainsi vinrent à leur fin”. L’origine du mot demeure obscure selon Halina Lewicka, *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e et XVI^e siècles. Les composés* (Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1968), 111. La bibliographie sur le “personnage” et les locutions qu’il a inspirées est assez riche: voir *Le Courrier de Vaugelas* 5^{ème} année, 13 (octobre 1874): 99-100; Prosper Falgairolle, “Une ancienne locution proverbiale”, *Revue du Midi: religion, littérature, histoire* 44 (1911): 129-141; je tiens à remercier M. Gilles Roques, qui m’a fait part de quelques citations et de ces compléments bibliographiques.

¹⁶ Voir les notes explicatives de Claude Thiry, dans *François Villon. Poésies complètes* (Paris: Livre de Poche, 1991), 362-363 (*Detusca*) et 382 (*Vauvert*). D’autres occurrences se lisent chez Martin Le Franc (“Soyez sagement escollee De faire le truq si couvert Que chascun ait sa bien alee Et *just il diable de Vauvert*”; *Champion des dames*, éd. par Robert Deschaux, Paris: Champion, t. III, 1999, vv. 14461-14464, p. 141; 1440-1442); et dans le *Mystère de saint Remi*: “Qu’en dictes vous, suis-je bon filz? Je suis le *deable de Vauvert*. Se Dieu estoit vestu de vert Il n’y faulroit qu’un tout seul mot Que je ne fusse un droit sot Et touteffois ne suis je mye Sy fol que n’aie belle amie” (éd. par Jelle Koopmans, Genève: Droz, 1987, vv. 1915-1921, p. 172; 1520-1528).

- *faire le diable de Vauvert*, soit “s’agiter, se démener”, utilisée par André de La Vigne: “Je suis contant que tout vif on m’enterre Se je ne fois le *deable de Vauvert*” (*Mystère de saint Martin*, éd. par André Duplat, Genève: Droz, 1979, vv. 2394-2395, p. 230; 1496); “Mes cautelles sont trop plus nompairesilles, Car je me tiens aux champs dessoubz ces treilles, La ou je fois le *deable de Vaulvert*” (*ivi*, vv. 7975-7977, p. 477)¹⁷.

D’autres locutions, bien qu’ayant survécu sous des formes partiellement différentes, demeurent tout à fait compréhensibles: *estre à tous les diables* (aujourd’hui: *aller à tous les diables*), “être très loin, disparaître”; *il n’est pas si diable qu’il est noir* (fort proche de *être noir comme le diable*), “il n’est pas si méchant qu’il y paraît, il est meilleur qu’on ne pense”¹⁸.

D’autres expressions encore semblent bien caractéristiques du moyen français et de sa culture. Nous nous bornerons à signaler celles qui entrent en rapport avec deux sujets privilégiés: la religion et les femmes.

¹⁷ Cf. Gilles Roques, “Étude lexicologique du ‘Mystère de saint Martin’ d’Andrieu de la Vigne (vers 1 à 2500)”, dans *Du mot au texte*, Actes du III^{ème} Colloque international sur le Moyen Français publiés par Peter Wunderli (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982), 103-114, 113. Voir aussi: “Ce fait, conclut tout pertinent Que passage luy soit ouvert Pour fuyr peril eminent, Ou qu’il fera incontinent, S’il peult, le *dyable de Vauvert*” (Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris: Jannet - Daffis, 1855-1878, 13 vols., t. VI, 1857, *L’arrest du roy des Romains*, 120-157, 151; 1508). La valeur érotique de la locution est attestée dans le *Sermon pour une nopce* de Roger de Collerye: “Beaucoup de gens treuvent estrange De veoir ung dyable avec ung ange. Petis musequins, fines trongnes, Friquelimiques fatrillonnes, Escoutez bien et retenez, Oyez, entendez, aprenez, Le bien qu’on a en mariage; Le premier an, de franc courage, On s’entrebaise, on s’acolle, On jaze, on caquete, on bricolle, *On fait le dyable de Vauvert*” (dans *Recueil de sermons joyeux*, éd. par Jelle Koopmans, Genève: Droz, 1988, pp. 416-442, vv. 49-59, p. 423; 1505).

¹⁸ Attesté dans les *Proverbes en rimes*: “Tel samble bien terrible, Querant noise et debas, Qui est doux et paisible Et aime les esbas. Ce samble ung sathanas, Tant le fait mauvaix voir; Toutefois *n’est il pas Sy deable qu’il est noir*” (ed. by Grace Frank and Dorothy Miner, Baltimore: John Hopkins Press, 1937, strophe CXXVIII, p. 69) [*TPMA, Teufel*, 124]. On sait l’emploi ironique qu’a pu en faire Chastellain à propos de l’habitude de Philippe le Bon de porter le noir: “Et d’abondant avec cestes parolles [le duc de Bourgogne] dist en outre: ‘J’ai entendu que madame la prevoste est une tresmalvaise bourgongnongne, samblablement la Cosinette [...]. Et pourtant [...], je leur envoie par vous a chescune ung diamant, lesquelz je vous prie que vous leur portez et leur en faictes present de par moy, disant que ung Bourguignon les leur envoie par despit d’elles, mes *il n’est pas si deable qu’il est noir*” (Georges Chastellain, *Chronique. Les fragments du livre IV révélés par l’Additional Manuscript 54156 de la British Library*, éd. par Jean-Claude Delclos, Genève: Droz, 1991, p. 240; c. 1461-1472) [Hassell, D61; Di Stefano, s.v. *diable*, 257b; DMF, s.v. *diable*]. La tradition veut en effet que Philippe le Bon s’habillait essentiellement en noir par goût et en mémoire de son père, Jean sans Peur, assassiné à Montereau: voir Charles Commeaux, *La vie quotidienne en Bourgogne au temps des ducs Valois (1364-1477)* (Paris: Hachette, 1979), 44-45. Cette idée d’un noir de deuil a été récemment réfutée par Sophie Jolivet, qui propose de voir plutôt dans les choix vestimentaires du Duc le reflet d’un programme de représentation publique, voire le désir de construire une image durable sur la base d’un caractère distinctif: “La construction d’une image: Philippe le Bon et le noir (1419-1467)”, dans *Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815)* (Villeneuve d’Ascq: Université Lille 3 - Charles de Gaulle, 2011), 27-42.

- On ne sera pas surpris de constater que les femmes se font *cheval* ou *chevalet du diable*, c’est-à-dire qu’elles se prêtent à être son instrument en provoquant le mal: “Une meschine de prestre perseverant et mourant ou pechié elle est *chevalet du dyable* et ne convient prier pour elle” (*Evangiles des Quenouilles*, éd. par Madeleine Jeay, Paris - Montréal: Vrin - Presses de l’Université, 1985, p. 101; c. 1466-1474); “Mais toutesfois je vous vueil bien aincoires tant dire que, quant vous veez un cheval si terrible qu’il ne veult souffrir qu’on monte sur lui, ou ne veult entrer en un navire ou sur un point [*sic*], dittes lui en l’oreille ces parolles: ‘Cheval, aussy vray que meschine de prestre est *cheval au dyable*, tu vueilles souffrir que je monte sur toy’. Et tantost il sera paisible et en ferez vostre volenté” (*ivi*, p. 114) [DMF, *cheval, chevalet, diable*];
- ni que *les femmes ont un art plus que le diable*: “Aussi fault il avoir regard Que *les femmes si ont un ard Plus que ...* je ne vueil point pardire” (c’est à un *Magister* grotesque qu’est attribuée cette réplique, dans la farce *Maître Mimin étudiant*, dans *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. par André Tissier, Genève: Droz, t. III, 1988, pp. 229-272, vv. 360-362, p. 267; c. 1480-1490); leur astuce est en effet proverbiale, comme l’atteste Nicolas de Troyes en conclusion de sa nouvelle VI, “d’une vielle à qui le diable donna or et argent pour faire que ung homme et sa femme qui bien s’entreamoint eussent noise ensemble, laquelle chose elle fit et gaigna led. argent”: “Et pour ce dit on communement que *la femme scet ung art plus que le diable*” (*Le grand parangon des Nouvelles nouvelles*, éd. par Krystyna Kasprzyk, Paris: SATF, 1970, p. 53; 1535) [Di Stefano, s.v. *diable*, 258a, et *art*, 37a; Bidler, s.v. *art*, 37; DMF, s.v. *art*] ¹⁹;
- si elles n’ont pas carrément *la teste au diable*: “Et de la est venu que l’on dit d’une mauvaise femme qu’elle *ha la teste au diable*” (Bonaventure des Périers, *Nouvelles recreations et joyeux devis*, éd. par Krystyna Kasprzyk, Paris: Champion, 1980, conclusion de la nouvelle 13, p. 72; *editio princeps* 1558) [Bidler, s.v. *diable, diablesse, diablerie*, 207].
- Dans sa violente satire antiféminine, Jean Le Fèvre peut explicitement affirmer: “Voy que de femme retenir Ne puet fors que mal advenir, Et le laissier est seürté, Sauvement et beneürté; C’est le prouffit, evidemment. Aussi disons nous vulgament *Du deable achater ou prendre: On le doit laissier ou revendre. Femme est Sathan [...]*” (Jean Le Fèvre de Resson, *Lamentations de Matheolus*, éd. cit., t. I, vv. 921-929, pp. 184-185; c. 1380) [Morawski, n° 1884; Di Stefano, s.v. *diable*, 256b; TPMA, *Teufel*, 207-208].

¹⁹ Les attestations sont évidemment nombreuses: “Au fort il n’est rien, quant femme le veult entreprendre, de quoy elle ne viengne a bout. Mais je croy que c’est ainsi c’on dist assez souvent que c’est *par ung art qu’elle scet plus que le diable*” (intervention du narrateur, *Geste de Garin de Monglane en prose*, éd. par Hans-Erich Keller, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 1994, 35, 15; *post* 1458).

Autre cible phraséologique dans la langue médiévale, la religion, ses lieux, ses pratiques.

- La taverne peut alors être désignée par plaisanterie comme la *chapelle du diable*: “Mais Dieux, qui est lassus en haut, A ses amis onques ne faut; Eins les conforte et les gouverne En terre, en mer et en taverne, Qui est *la chapelle au dyable*; (Et vraiment ce n’est pas fable, Car on y aprent à jurer, à mentir et à parjurer, Ordure, luxure et usure, Et toute mauvaise apresure [...])” (Guillaume de Machaut, *Prise d’Alexandrie ou Chronique du roi Pierre I^{er} de Lusignan*, éd. par Louis de Mas Latrie, Genève: Fick, 1877, vv. 6134-6143, p. 186; *post* 1369) [DMF, s.v. *chapelle*];
- et le cloître devenir, par l’intervention du diable, le lieu de querelles innombrables: “En tel cas le dyable se mesle, Du quel l’homme point ne se doute [...]; L’homme par fureur n’y voit goutte, Il se veult venger ou acroistre: *Dyable esmeut bien debat en cloistre*” (Robert Gaguin, *Le passe temps d’oisiveté*, dans *Roberti Gaguini epistole et orationes*, éd. par Louis Thuasne, Paris: Bouillon, t. II, 1903, pp. 366-423, vv. 791-798, p. 404; 1489) [Di Stefano, s.v. *diable*, 258a; DMF, s.v. *cloître*].
- On pourrait rattacher à ce groupe le proverbe *Deable maine toujours moynes a Tournay*, qui joue sans doute sur l’homonymie entre le nom de la ville et le substantif *tournoi* [TPMA, *Teufel*, 187]²⁰.
- *Le diable chantera messe à qqn* (à savoir “il sera mal pris”) peut se dire en guise de menace: “A, si quelc’un devant luy s’entretaille Pour luy cuyder faire quelque finesse, Je me foys fort, soit d’estoc ou de taille, Que *le deable luy chantera bien messe*”; “S’il convient que quelc’un je pique, *Le deable luy chantera messe*” (André de La Vigne, *Mystère de saint Martin*, éd. cit., respectivement vv. 1119-1122, p. 176, et vv. 3260-3262, p. 269; 1496). Analoguement, *Le diable vous aura chanté matines* signifie “le diable vous aura rendu mauvais service”; c’est par ces mots qu’un maréchal menace le prêtre qui profite de sa femme: “Chevauchez la à vostre aise, quand vous y serez. Mais gardez vous bien de me chevaucher: Car, s’il vous advient, *le diable vous aura bien chanté matines*” (Bonaventure des Périers, *Nouvelles recreations et joyeux devis*, éd. cit., nouvelle LX, p. 223; voir la liste des “expressions et métaphores”, p. 349; *editio princeps* 1558) [Di Stefano, s.v. *diable*, 256c et 257a; DMF, s.v. *diable*].
- *Faire d’un diable un reclus*, jouant une fois de plus sur l’opposition de deux antonymes, signifie selon Di Stefano “réussir une action très difficile”: “TESTE. Par bien jouer de flaterie *Chacun fait d’ung diable ung reclus*. SOTIE. Mes assoitez n’en parlez plus, Le Temps desormais si fera A vostre gré, et, au surplus, Au grant jamais ne vous lerra” (*Sottie des sots triumphans qui trompent chascun*, dans *Recueil Trepperel. Les sotties*, éd. par Eugénie Droz, Paris: Droz, 1935, pp. 33-50, vv. 273-278, p. 47; c. 1475) [Di Stefano, s.v. *diable*, 257c; DMF, s.v. *diable*].

²⁰ Sur l’interprétation de ce proverbe, voir Joseph Morawski, “Locutions et proverbes obscurs”, *Romania* 50 (1924): 499-514, 502.

L’antiphrase est aussi à la base des proverbes qui suivent:

- *De jeune angle viel deable* (Jean Gerson, *Poenitemini contre la paresse*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Mgr Palémon Glorieux, Paris: Desclée, vol. VII, 1968, n° 377, p. 888; c. 1403); attesté sous des formes différentes: *Qui jeusne saintist, viez enrrage* dans une ballade d’Eustache Deschamps (“Je, Raison, suy trop esbahie De mon filz, qui en sa jeunesse Se vould rendre en une abbaie. Maint veu fist et mainte promesse, Chascun jour ouoit trois foiz messe, Junoit et faisoit abstinence De son corps, et en continence Vesquit long temps en bon usage, Puis se deffist. Et pour ce pance: *Qui jeusne saintist, viez enrrage*”: selon le schéma bien connu de la ballade, ce refrain conclut chaque strophe ainsi que l’envoi; éd. cit., t. VII, 1891, vv. 1-10, pp. 46-47; c. 1390). On en trouve l’écho dans les mots que Médée adresse à son fils Jason juste avant de le poignarder: “Il vault mieux *que tu muires angle en ta jennesse que deable en ta viellesse*” (Raoul Le Fèvre, *Histoire de Jason*, hrsg. von Gert Pinkernell, Frankfurt/M.: Athenäum Verlag, 1971, p. 237; c. 1460) [Hassell, A150; Di Stefano, s.v. *ange*, 25b; DMF, s.v. *ange*)²¹.
- *Le diable parle tousjours en l’Evangile*, pour dire que les gens malhonnêtes se déguisent en s’exprimant comme des personnes honnêtes et dévotes [Morawski, n° 1075²²; TPMA, *Teufel*, 294]²³.

EN GUISE DE CONCLUSION

On a pu définir le moyen français comme “l’été phraséologique” dans l’histoire de cette langue²⁴: les quelques remarques qui précèdent ne donnent de fait qu’une idée pâle et très partielle de la créativité de ce moment et de l’emploi extraordinaire que les auteurs, poètes et narrateurs, ont su faire de l’imaginaire linguistique inspiré par l’enfer et ses habitants. Je conclurai donc sur ce poète exceptionnel et connu de tous qu’est François Villon, seul témoin et sans doute unique lecteur de ce roman qu’il lègue à son père adoptif et qui le ramène vers notre sujet:

²¹ La même forme est enregistrée dans *Li proverbe au vilain*: “D’ome de juene aé Pris pou la sainté. Souvent avons vèu Qu’il a ou cors la rage, Quant il est de l’aage Qu’il a le poil chanu. *Qui juenes saintist, vieuz enrage*, ce dit li vilains” (var.: *De joene saintel viel dyable*, ms. A; *De jane papelar vieil deable*, ms. H), hrsg. von Adolf Tobler, Leipzig: Hirzel, 1895, 15, n° 32.

²² Le ms. BnF, lat. 10360, qui donne la seule attestation connue de ce proverbe, date du XV^e siècle; le recueil qui le contient, lui, daterait selon Morawski (p. VIII), de la seconde moitié du siècle précédent.

²³ Pour l’interprétation, cf. Walter Gottschalk, *Die Bildhaften Sprichwörter der Romane* (Heidelberg: C. Winter, 1935-1938), 3 vols., vol. III, 83.

²⁴ Emmanuelle Rassart-Eeckhout, “Le moyen français ou l’été phraséologique, chiffres à l’appui”, *Le Moyen Français* 51-52-53 (2002-2003): 479-494.

Je lui donne [à Guillaume de Villon] ma librarye
Et le *roumant du Pet au Deable*,
Lequel maistre Guy Tabarye
Grossa, qui est homs veritable.²⁵

Cette parodie des récits chevaleresques, qui aurait eu pour sujet la grosse pierre devenue à l'époque même de Villon le symbole des conflits opposant les universitaires et la police, peut bien s'ériger en emblème de cette langue et de cette littérature qui ont su créer des chefs d'œuvre et les parodier avec un même sérieux.

²⁵ *Testament*, éd. cit., vol. I, vv. 857-860, p. 78; 1461-1462; voir aussi le vol. II, pp. 128-129; ainsi que Thiry, *François Villon*, 158 (note), 375 (Index des noms propres s.v. *Pet au diable*) et 380 (s.v. *Tabarie, Guy*: celui-ci fut un des complices de Villon dans le vol du Collège de Navarre et, sous la torture, dénonça le poète). Emma Stojkovic Mazzariol (*François Villon. Opere*, Milano: Mondadori, 2000, 488-489) résume dans ses notes aux vv. 857-858 et 859-864 les débats critiques soulevés par l'allusion à ce prétendu roman, conservé "par cayeux [...] soubz une table" (v. 861), et à son auteur.

Nerina Clerici Balmas

LES FEMMES COQUETTES
DANS L'ENFER D'ELOY D'AMERVAL

En 1508 paraît à Paris chez Michel Le Noir, un des éditeurs les plus connus de l'époque, un ouvrage curieux: *Le livre de la deablerie de Maistre Eloy d'Amerval*¹, un long poème de 20798 vers, qui met en scène le dialogue entre deux personnages qui ont beaucoup retenu l'attention de la critique littéraire entre Moyen-Âge et Renaissance: Lucifer et Sathan. L'auteur n'est pas très connu, au point que même son nom prête le flanc à quelque doute. L'abbé Migne le cite dans son *Dictionnaire des mystères* comme Eloy d'Amernal², tandis que pour Jean Balteau dans le *Dictionnaire de biographie française*³ a prévalu la dénomination d'Amerval qui est la plus adoptée. Ce qu'on sait de lui est tiré principalement des données qu'il a lui-même disséminées dans son œuvre, corroborées par quelques études d'auteurs qui se sont occupés de lui et de sa vie, nous permettant de le situer dans la littérature entre la fin du XV^e et les premières années du XVI^e siècle⁴.

¹ Voici son titre complet: *Le livre de la deablerie de Maistre Eloy d'Amerval qui traicte comment Sathan faict démonstrance à Lucifer de tous les maulx que les mondains font selon leurs étatz, vacations et mestiers: et comment il les tire à dampnation* (Paris: Michel Le Noir). Le livre avait obtenu le privilège du roi Louis XII le 29 janvier 1507; in-folio gothique. Presque immédiatement l'ouvrage eut un deuxième tirage chez la veuve Jean Trepperel, ce qui nous fait penser qu'il dut avoir un succès remarquable.

² Abbé Migne, *Dictionnaire des mystères* (Paris: Migne, 1854), 291-295.

³ Sous la direction de Michel Prévost et Roman d'Amat (Paris: Letouzey et Ané, 1932).

⁴ Outre la *Bibliothèque française* de Du Verdier-Vauprivaz et Les Frères Parfait dans l'*Histoire du Théâtre français* qui lui ont consacré quelques lignes, Gabriel Naudé dans le *Mascurat* cite faussement sa *Diablerie* "parmi les ouvrages ridicules et ennuyeux" de l'époque de François I^{er} (s.l.n.d. [1650], 718 p. in-4°), et Auguste Vallet de Viriville dans les *Archives historiques de l'Aube* (Troyes: Bouquot, 1841, 329) cite, selon l'abbé Migne, une représentation de la *Diablerie* qui eut lieu à Troyes au XVI^e siècle (292), mais c'est aussi une notice fautive, puisque, après vérification, nous avons pu constater qu'il s'agit de *La diablerie de la Vengeance de Jésus Christ*. Au XIX^e siècle il y a eu une édition partielle de la *Diablerie* d'Amerval en

Né à Béthune, donc dans l'Artois, vers les années Quarante (dans son poème il se dit "enfant de Béthune" sans préciser la date de sa naissance), après s'être formé une famille et avoir mis au monde un fils du nom de Guillaume, devenu veuf il s'adonne à la carrière ecclésiastique, car son testament, rédigé en 1505, le cite en tant que prêtre. On sait encore de lui qu'il devait avoir une remarquable compétence en matière musicale, car un document d'archives le cite en 1463 comme "Maistre des enfans de cuer" de l'église de Sainte-Croix à Orléans⁵. Selon le *Dictionnaire des Lettres françaises*⁶ il pourrait donc être identifié comme le musicien Eloy dont on conserve une messe.

Le long poème de la *Diablerie*, seule œuvre d'Eloy qui nous est parvenue, révèle qu'il était homme d'une grande culture, qu'il connaissait à fond la Bible et les Saintes Ecritures, mais qu'il avait aussi une compétence considérable dans la littérature en langue vulgaire, puisqu'on trouve dans son œuvre, outre des citations en marge des textes sacrés, des réminiscences ponctuelles d'une production littéraire laïque et sociale. Un autre mérite non négligeable de son œuvre est qu'elle montre en lui un observateur attentif de la réalité de son temps, et grâce aux arguments qu'elle aborde elle nous permet d'être des spectateurs privilégiés de plusieurs aspects de la vie quotidienne de l'époque, de ses mœurs, ses vices, ses classes sociales, sans oublier les problèmes d'ordre théologique et moral sur lesquels l'auteur donne toujours une opinion de bon sens, sans extrémismes. En un mot, il est, si l'on nous passe cette expression, le représentant idéal de l'*aurea mediocritas* des latins. Dernière caractéristique

1884 par Hurtrel (en 1883, selon Robert Deschaux), "Le livre de la deablerie d'Eloy d'Amerval", dans *Le diable au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 1979, *Senefiance* 6, 183-193, citée dans le *Dictionnaire de biographie française* comme "jolie édition, illustrée des eaux-fortes, mais largement tronquée et arrangée". En 1923 nous avons une reproduction en fac-similé de l'édition de Michel Le Noir publiée par Christopher Fr. Ward dans la revue *Humanistic Studies* de la University of Iowa, vol. II, fasc. 2. Le travail fondamental sur la biographie de l'auteur et son poème est sans doute celui d'André C. Ott, "Eloy d'Amerval", *Romanische Forschungen* 26 (1909): 261-367, une étude linguistique et littéraire enrichie de documents d'archives, en allemand. En 1953 un article de Winthrop H. Rice, dans les *Cahiers de l'A.I.E.F.* (115-126), faisait le point sur "Le livre de la diablerie", en déplorant l'absence d'une édition moderne de cet ouvrage, absence qui a été heureusement comblée par l'excellente édition critique de Robert Deschaux et Bernard Charrier chez Droz (1991), T.L.F., 784 p. in-8°. C'est d'après cette édition que nous avons tiré nos citations de l'œuvre. Plus récemment quelques articles ont mis en évidence des aspects particuliers du poème d'Eloy. Nous citons: Dominique Lagorgette, "Le discours du banquet dans 'Le livre de la deablerie'", dans *Banquets et manières de table au Moyen-Âge* (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 1996), *Senefiance* 38, 197-214; Jannick Jatteesing-Baucheron de Boissoudy, "La digression pour une didactique du bien dans 'Le livre de la deablerie' d'Eloy d'Amerval", dans *La digression dans l'art et la littérature au Moyen-Âge* (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2005), *Senefiance* 51, 245-257; et encore Robert Deschaux, "Eloy d'Amerval et 'Les estats du monde'", dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, éd. par Huguette Legros (Orléans: Paradigme, 2006), *Medievalia* 58, 95-103.

⁵ Cf. Rice, "Le livre de la diablerie", 116.

⁶ Vol. *Moyen-Âge* de la nouvelle édition sous la direction de Geneviève de Hasenohr et Michel Zink, à l'article *Eloy d'Amerval*.

qu'il nous semble utile de mettre en lumière, et qui ajoute du prix à son œuvre, c'est une ironie subtile et raffinée qui parcourt tout le poème, combinant ensemble des éléments dramatiques et pittoresques, une ironie qui s'exprime dans un langage d'une grande richesse lexicale qui peut arriver jusqu'au mot cru – Winthrop Rice parle à ce propos de “passages dont quelques-uns ont de quoi effaroucher une oreille moderne”⁷ –, mais qui sait aussi très bien utiliser toutes les ressources de l'art rhétorique (y compris une certaine prolixité, ajoute Rice).

Comme nous l'avons déjà dit, la *Diablerie* est un long poème, “dramatique” selon l'abbé Migne⁸, où l'auteur, en plus de 20 000 octosyllabes à rimes plates pour la plupart, met en scène les deux personnages Lucifer et Sathan qui discutent entre eux sur le meilleur moyen d'attirer en Enfer les âmes des pécheurs. Le poème est précédé par un prologue où Eloy explique les circonstances qui l'ont amené à composer son œuvre: il s'est endormi un soir après avoir longuement réfléchi sur la chute des anges maudits, et il a assisté en rêve, caché dans un coin, au dialogue des deux diables, que l'abbé Migne résume en ces termes:

Un jour, dit-il, étant couché seul dans ma chambre, il me sembla qu'on me transportoit aux portes des Enfers et que j'entendois Sathan qui conversoit familièrement avec Lucifer, et lui racontoit toutes les ruses qu'il employoit pour tenter les Chrestiens: car pour les hérétiques et les infidèles, continuoit-il, comme il me sont dévoués, je ne m'en embarrasse guères. Le diable, croyant n'être entendu de personne découvroit à son maistre toutes ses ruses sans déguisement. Et lorsque je fus de retour chez moi, continue Eloy d'Amerval, je pris promptement une plume, de l'encre et du papier, et m'étant mis à écrire, je couchai sur le papier non tout ce que j'avois entendu, mais seulement ce que ma foible mémoire avoit pu retenir, afin que les Chrestiens, instruits des tours de Sathan, puissent les prévenir et les éviter.⁹

L'édition de Michel Le Noir contient dans les premières pages une gravure, reproduite dans l'édition Deschaux-Charrier, du songe d'Eloy qui représente les protagonistes du drame; on voit donc en bas, côté gauche, l'auteur qui se cache pour assister à une scène terrible: le grand seigneur des enfers Lucifer domine en haut, armé d'un grand bâton crochu, tandis que son lieutenant Sathan, armé de même, pousse implacablement les âmes des pécheurs dans la gueule grande ouverte d'un monstre, et d'autres créatures infernales voltigent en applaudissant sur le côté droit.

Pour revenir au contenu du poème, nous dirons que, dès les premières pages, on s'aperçoit que les rapports entre les deux personnages ne sont pas idylliques: Lucifer est très fâché contre Sathan et lui reproche vertement de ne pas remplir son devoir, qui est, à proprement parler, celui d'amener en Enfer le plus grand nombre possible d'âmes humaines.

⁷ Rice, “Le livre de la diablerie”, 117.

⁸ *Dictionnaire des mystères*, 293.

⁹ *Ivi*, 292.

Pourquoi donc, malheureux diable,
Sur tous le plus vil et immonde,
Ne t'en vas-tu parmi le monde
Du long et du lé*, haut et bas large

Brasser et émouvoir débat
Tant sur terre comme sur mer,
Mettre dissensions, semer
Zizanies, guerres mortelles,
Tenter par tes fausses cautelles* ruses
Incassamment ces chrétiens,
Les attaquer en tes liens
Et faire ci-devant mes yeux
Trébucher en ces puants lieux? ¹⁰

Naturellement cela ne manque pas de provoquer une aussi verte réponse de la part de Sathan: il ne s'est jamais épargné pour tâcher d'entraîner l'humanité entière au plus profond des enfers, à commencer par Adam et par Eve, dont il se servit en prenant

[...] la forme d'un serpent
Et la tentai, s'on ne te pent
A telles enseignes, que la folle
Ajouta foi à ma parole,
Et présenta à son mari
Le fruit dont il fut puis marri. ¹¹

Comme l'on voit, la première cible de l'hostilité de Sathan est la femme, mais il ne s'arrête pas là; il poursuit le plaidoyer en défense de lui-même en passant en revue, ordre par ordre, toutes les diverses classes sociales auxquelles il a tendu ses pièges, et les ruses qu'il a mises en œuvre pour les gagner à sa cause: marchands, ouvriers, artisans, gens de justice et gens de lettres, sans oublier les gens d'église, le clergé. L'intention du poème entier est donc essentiellement didactique et morale, mais il est intéressant de noter que dans cette galerie de pécheurs l'auteur montre une remarquable habileté à décrire les mœurs et les coutumes de l'époque, et que dans cette description la catégorie féminine a un rôle de choix. Voyons par exemple le chapitre 5 du deuxième livre, où Sathan expose sa vision du monde. Il est consacré aux femmes entretenues, et l'auteur ne manque pas de nous en donner une description savoureuse.

Sont bien nourries, bien pansées,
Bien vêtues et bien chaussées.
Ont clerks et chambrières sous elles

¹⁰ Éd. Deschaux-Chassier, l. I, chap. 5, vv. 458-470. Nous avons modernisé la langue, pour rendre plus facile la lecture.

¹¹ *Ivi*, vv. 1253-1258.

Pour supporter nos demoiselles
Et pour faire leurs secrets messages.
Plumes amassent comme sages
Et glanent à la fois si bien
Qu'il ne demeure en l'hôtel rien.¹²

Toujours dans le but d'expliquer toute la peine qu'il a mise pour aiguiser la vanité des femmes, Sathan décrit leur esprit incontentable lorsqu'il s'agit de mettre en relief leur beauté: il n'y a drapier, couturier ou pelletier, lingère ou modiste

De qui femme peut être acointe* satisfaite
Pour se faire jolie et cointe,
Qui les puist servir à leur gré
J'entends chacune en son degré
Tant sont fortes à contenter.¹³

Le portrait se précise et s'enrichit un peu plus loin, où l'élégante se plaint de ses vêtements démodés et égrène toute une série de doléances qu'une femme "bien née" se croit en droit d'exprimer sur un argument aussi délicat que sa toilette.

Je n'ai pas belle collerette
Assez mignonne, assez proprette.
Ma chemise a trop haut collet
Je ne suis pas au lignolet* élégamment habillée
Parée comme telle et telle.
Ma coiffe est de trop grosse telle* toile
Mon ruban noir comme un corbeau;
Ce devantail n'est pas fort beau;
Ce gant-ci n'est pas bien taillé;
Ce signet* est mal émaillé anneau
Cette verge* ne m'est pas belle, bague
Ni la façon assez nouvelle;
Cet anneau est du temps passé;
Ce rubis est mal enchâssé;
Ce ceintureau n'est pas fort gent
Ma troussière* n'est que d'argent agrafe et ceinture à relever les habits
J'en veux une battue en or.¹⁴

Mais ce n'est pas assez, et la femme "bien née" poursuit implacable son cahier de doléances, ne se faisant aucun scrupule d'entrer dans des détails quelque peu osés:

¹² *Ivi*, vv. 4236-4243.

¹³ *Ivi*, vv. 7501-7505.

¹⁴ *Ivi*, vv. 7511-7527.

Ce drap-ci ne m'est pas fin;
Cette robe m'est trop mal faite;
Je veux qu'elle me soit refaite:
Elle me fait le cul trop large,
Ou la ferai doubler de sarge*, serge
Si n'en sera pas si épaisse.
Mon soulier sous le pied me blesse,
Ma chausse est trop large au talon.¹⁵

A ces descriptions si précises de Sathan, Lucifer répond avec une surprise mêlée à un peu de naïveté:

Tu me dis choses merveilleuses!
Leur faut-il tant de mirlifiques
Tant de bagues et tant d'afiques?* bijoux

A quoi Sathan ne manque pas de s'expliquer plus précisément:

Dix fois plus que je ne t'en conte.
Il leur en faut un million!
A grand-peine dedans Lyon,
Genève, Bourges, Orléans
Si ont-ils grands trésors léans* dedans
Leur peut-on finer* de joyaux acheter
Assez riches et assez beaux,
N'en tout Rouen, n'en tout Paris.¹⁶

En effet, comme l'a très bien souligné Winthrop Rice, des deux interlocuteurs, c'est Lucifer qui joue au fond le rôle du plus ingénu: il semble peu connaître la réalité des choses qui se passent sur terre, et pose à Sathan des questions assez candides pour lui permettre de s'étendre sur les malices de la gent féminine. Voici par exemple comment se comporte une femme distinguée à l'église:

Je te dis qu'en oyant la messe
Il les fait beau voir barboter
En leurs heures et marmoter
Comme singesses et marmos,
Voire et n'en savent pas deux mots
Les plusieurs; n'en fais point doutance,
Mais il faut faire contenance.
Et puis, au saillir de l'église
Vont prendre de commune guise
De l'eau bénite aux bénitiers,
De quoi je me ris volontiers;
Car ma fringante demoiselle,

¹⁵ *Ivi*, vv. 7530-7537.

¹⁶ *Ivi*, vv. 7554-7565.

Feignant la jeter dessus elle,
La jette si loin par derrière
Qu'elle chiet* dessus sa chambrière. ¹⁷ tombe

Mais ne croyez pas que ce soit un geste fait par mégarde de la part de la gentille demoiselle, continue Sathan, au contraire, “c’est sagesse”, car elle a bien calculé qu’en jetant l’eau bénite sur soi-même elle abîmerait son joli chaperon.

Dans cette collection de tableaux féminins, celui qui est à notre avis un vrai petit chef-d’œuvre est la description de la coquette à son miroir: l’auteur la fixe à jamais sur son papier à l’instant crucial où, en se regardant dans la glace, elle pivote sur elle-même, se contemple et se tourne, et se pose sans indulgence la question fatale à laquelle aucune femme ne peut se soustraire.

“Suis-je bien devant et derrière?”
Dit ma fringante à sa chambrière.
Se prend à tourner et virer,
A se regarder et mirer;
Car elle tient entre ses mains
Deux ou trois miroirs du moins
Pour se mirer à son usage.
L’un lui fait trop gras le visage,
L’autre trop maigre ou petit,
L’autre est bien à son appetit.
Un seul n’y fournirait pas bien.
Plût à Dieu qu’elle tînt le mien
Que je rapportai du lendit* foire
Où se farde comme l’on dit. ¹⁸

Nous ajouterons en fin de commentaire que, en traçant ce portrait, qui est en même temps plein d’ironie légère et de précision impitoyable, Eloy laisse en plus transparaître qu’il possède une culture littéraire solide, car il y a ici une réminiscence évidente d’un célèbre virelai d’Eustache Deschamps, inspiré avec toute probabilité par Agnès de Navarre ¹⁹, où la protagoniste, char-

¹⁷ *Ivi*, vv. 8036-8050.

¹⁸ *Ivi*, vv. 7697-7710. L. II, chap. 52: “Comment les mignonnes du temps présent se parent, mirent et aornent, présentes leurs chambrières”.

¹⁹ Personnage intéressant et tragique dans l’histoire de France: sœur de Charles II le Mauvais, roi de Navarre, et femme de Gaston-Phœbus, comte de Foix, elle fut sans le vouloir la cause de la mort de son fils Gaston. Fâchée avec son mari qui entretenait une maîtresse, elle alla se réfugier en Navarre chez son frère, qui était en perpétuel contentieux avec le comte de Foix pour des questions héréditaires. Celui-ci pensa pouvoir se débarrasser une fois pour toutes de son beau-frère en donnant au jeune Gaston une poudre à mettre sur les viandes qu’on servirait à son père, en lui disant qu’elle l’aurait guéri de cette folle passion amoureuse. Découvert, le pauvre garçon, qui ignorait complètement les intentions de son oncle, fut d’abord incarcéré et puis tué par son propre père. Cf. à ce propos Louis-Mayeul Chaudon et Antoine- François Delandine, *Dictionnaire universel historique et critique* (Paris: Mame frères, 1810), t. VII, 325.

mante demoiselle de quinze ans, décrit en détail ses propres attraits, yeux, nez, bouche, bras, gorge et seins, arrivant jusqu'à faire mention de quelques charmes de son corps que normalement on cache:

J'ay bonnes rains, ce m'est avis,
Bon cul de Paris,
Cuisses et jambes bien faites,

Et termine chaque quatrain de sa chanson par un refrain qui devient obsessif dans sa répétition:

Suis-je, suis-je, suis-je belle?²⁰

Nous avons donc en Eloy d'Amerval non seulement un homme pieux, chanoine d'église et maître à chanter du chœur de sa paroisse, mais aussi un homme de lettres qui, tout en composant un poème dont le but est essentiellement moral, ne dédaigne pas de mettre en scène des figures pittoresques et mêmes quelquefois piquantes, qui affectent nos sens et notre fantaisie, et un vocabulaire qui arrive jusqu'au mot cru, à l'expression audacieuse. À notre avis, son mérite principal est qu'il se montre bon connaisseur de la vie de son temps, dans ses aspects positifs et négatifs, et surtout il se montre capable de les refléter dans son œuvre, à travers la médiation des deux diables. Somme toute, nous sommes parfaitement d'accord avec la conclusion qu'en tire Robert Deschaux:

En composant une œuvre toute de discours et de dialogues, à l'instar du *Roman de la Rose*, il a eu l'idée originale de faire de deux diables pleins de verve et hauts en couleurs, créateurs de mots et peintres de talent, connaisseurs avertis de la société du temps comme de la nature humaine, des messagers aussi inattendus qu'efficaces de la doctrine chrétienne la plus orthodoxe.²¹

²⁰ *Portrait d'une pucelle par elle-même*, dans *Cœuvres complètes d'Eustache Deschamps*, p.p. le marquis de Queux de Saint-Hilaire (Paris: Firmin-Didot, 1884), 8-9.

²¹ Deschaux, "Le livre de la deablerie", 193.

Marie-Luce Demonet

SCÉNOGRAPHIES DE L'ENFER
DANS L'ŒUVRE DE RABELAIS

Les études sur les diables et les diableries chez Rabelais ne manquent pas¹, mais le sujet du colloque invite à s'intéresser davantage à l'Enfer comme lieu et comme *scène*. Rabelais lui attribue un rôle polémique afin d'éliminer symboliquement ses adversaires ou exalter ses héros, tout en faisant de l'Enfer un *lieu* au sens rhétorique, un *topos*, un lieu commun. Cette culture commune de l'Enfer est si bien transmise par le théâtre des mystères et dans le royaume sombre de Rhadamanthe chez Marot que ces traditions anciennes et récentes permettent au polémiste de jouer avec le registre de l'horreur sans que le lecteur en soit terrifié. Les censeurs auront sans doute été scandalisés: ils n'auront certes pas apprécié les fornications et scatologies infernales telles que les décrit Rabelais, pas plus que le Parlement de Paris n'avait aimé en 1548 – année de la parution du premier *Quart Livre* – les désordres provoqués par les compagnies des diables dans les Passions représentées jusqu'à cette époque.

Dans le livre que je prépare sur la fiction, chez Rabelais et plus généralement à la Renaissance, je placerai l'Enfer comme exemple remarquable de fiction instable, car sa réalité était sérieusement discutée à l'époque et le rapport de Rabelais à la croyance religieuse est encore en débat. L'auteur du *Pantagruel* est, très tôt dans sa carrière d'humaniste et d'helléniste, un lecteur et un imitateur attentif et inventif de Lucien, qui était couramment accusé d'impiété, et pour qui les enfers étaient un terrain de jeux d'autant plus légitime que beaucoup de ses contemporains y croyaient. La situation de Rabelais est un peu semblable: nombre de ses lecteurs croyaient à l'Enfer chrétien, mais les Réformés et surtout les évangéliques avaient pris de sérieuses distances à l'égard de son folklore, de ses chaudières bouillantes et des supplices variés

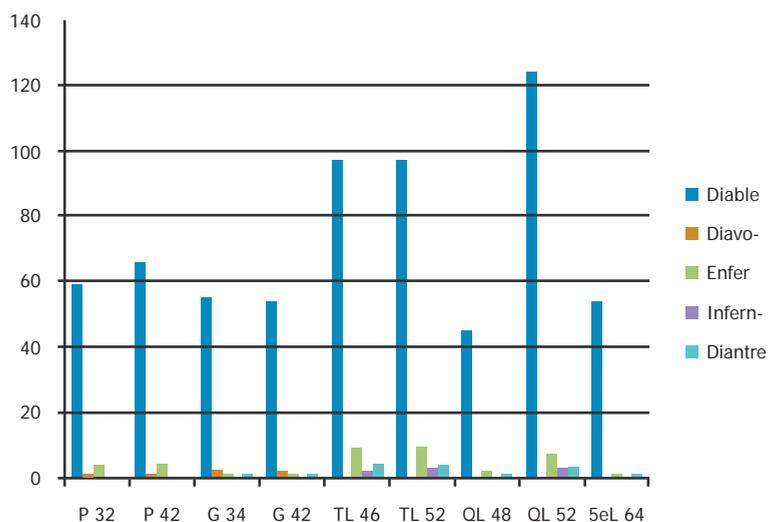
¹ Voir la Thèse de Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique* (Genève: Droz, 2000), 200 sq.

des damnés, préférant un Enfer intérieur, celui de l'abandon et de l'éloignement de Dieu. Toutefois les démonologues et juges puritains ne seront pas en reste et, dans les persécutions des sorcières, comme à Salem, le diable réel reste le seigneur du Mal.

Le statut ontologique de l'Enfer chez Rabelais reste indéterminé. Si on lui applique les catégories thomistes de la fiction, que je tente de remettre en usage, l'Enfer appartient au domaine des *entia realia* (les "étants réels"), à condition que l'on soit catholique ou luthérien. En revanche, l'évangéliste érasmien comme le calviniste considérera que l'Enfer relève des *entia ficta*, et même des *ficta impossibilia*, des "étants imaginés et impossibles", des fables². Libéré du réel par le regard critique de la pré-réforme à laquelle on rattache souvent les romans de Rabelais, l'Enfer peut jouer un rôle plus polémique encore que satirique, renforçant le combat pour la vérité et la justice ici-bas.

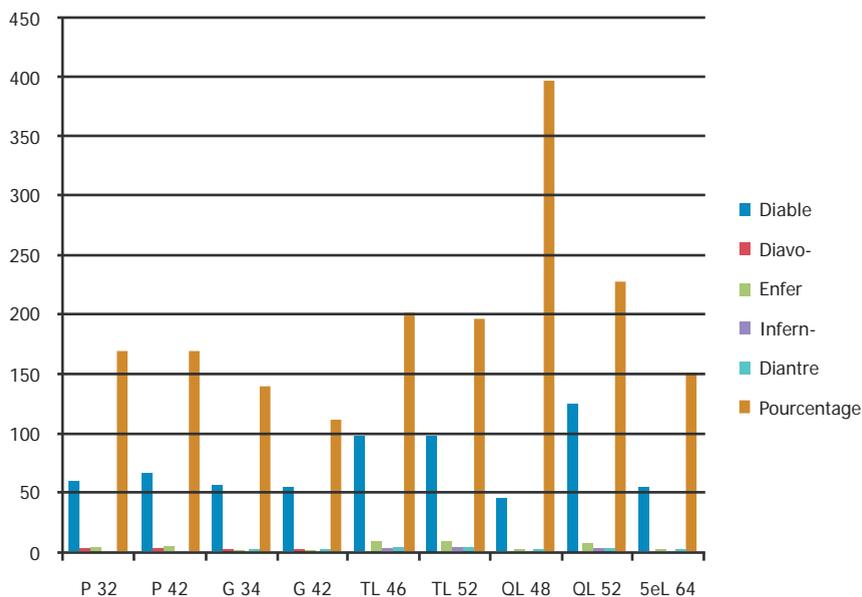
1. PANDÉMONIUM

Observons rapidement ces tableaux du pandémonium de Rabelais, qu'il faudrait naturellement affiner (*Graph. 1 et 2*).



Graphique 1. – Occurrences de termes relatifs à l'Enfer dans les différentes éditions du "Pantagruel" complet.

² Marie-Luce Demonet, "Les êtres de raison, ou les modes d'être de la littérature", in *Res et Verba in der Renaissance*, Symposium Wolfenbüttel 1999, hrsg. von Eckhart Kessler und Ian MacLean (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002), 177-195.



Graphique 2. – Occurrences des termes relatifs à l'Enfer, proportionnellement au nombre de mots.

Comme je dispose de la transcription des premières et dernières éditions de chacun des romans, les modifications peuvent être repérées plus facilement³. Les remaniements des différentes versions montrent peu de traces de censure, et plutôt des marques de renchérissement sur la “diabolie” du texte.

Il y a plus de quatre cents diables, diableteaux, diablesses ou diableries dans l'ensemble de l'œuvre, parmi lesquels figure le *Diabolos*, le dieu de la calomnie. Rabelais invente même la science de la “diabolologie”, qu'il situe comme de juste chez les mages et inquisiteurs de Tolède. Comparativement, “Enfer” et “infern” sont rares, et l'auteur ne s'autorise le juron “diantre” qu'à partir du premier *Gargantua*, abandonnant en même temps le *diavol* languedocien. Son pandémonium comprend évidemment des personnalités comme Lucifer (15 fois), plus rarement Satan (3), Belzébuth une fois, Astaroth deux, et des diables apparemment inventés comme Grilgoth et un obscur Gribouillis qui n'apparaît que dans le dernier *Pantagruel* (1542): pourtant, ce nom de diable bien français semble inspiré par l'onomatopée des bruits

³ Ces résultats sont obtenus à partir des transcriptions réalisées par l'équipe des Bibliothèques Virtuelles Humanistes (CESR, Tours), traités avec PhiloLogic (Université de Chicago, projet ARTFL) et en cours de publication sur <http://bv.h.univ-tours.fr>. Nos références renvoient à ces versions en ligne (avec la pagination ou la foliotation originales) et le cas échéant à l'édition des *Œuvres complètes* par Mireille Huchon (Paris: Gallimard, 1994), Bibliothèque de la Pléiade.

de ventre (une sorte de gargouillis selon Cotgrave) ou comme l'antidote à un "saint Griboult", inconnu par ailleurs mais invoqué dans la farce des *Deux maris et leurs deux femmes*⁴. On remarquera le pourcentage élevé de diabolismes dans le *Quart Livre* de 1548, largement supérieur à "Enfer" et à ses dérivés. Si l'on constate l'assagissement provisoire du *Gargantua* comme de la seconde partie du *Cinquième Livre*, on remarque aussi la recrudescence de la présence infernale dans la dernière période de rédaction des romans (1543-1552).

Un dérivé imaginaire du mot "diable" dans *Pantagruel* provoque un effet comique et donne à l'Enfer sa propre langue: dans la rencontre de Pantagruel et de Panurge, l'une des langues imaginaires parlées par ce dernier est l'anti-podien. Or le passage contient le mot *diavolth* (1532) ou *diavosth* (1542) et Épistémon fait remarquer: "le diable n'y mordrait mie" (1542, IX, 36v). Le diable n'y comprendrait rien, alors que le texte inclut son propre nom...

Un changement signalant l'autocensure de Rabelais entre les deux versions du *Gargantua* est notable. Le texte que l'on suppose de 1534 (rédigé avant l'Affaire des Placards, en octobre) dirigeait une critique acerbe contre les prédicateurs de pèlerinages:

La peste ne tue que le corps mais ces predications *diaboliques* infectionnent les ames des pauvres & simples gens. (XLIII, [k7v])

Or le texte de 1542 offre une version plus sage:

La peste ne tue que le corps. Mais telz imposteurs empoisonnent les ames. (XLV, 124r)

Cette rétractation est peut-être un gage de bonne volonté: le *Pantagruel* avait déjà provoqué une certaine indignation, rapportée dans une lettre de Calvin dès 1533. Les menaces des censeurs n'empêchent pas Rabelais d'augmenter les mentions du diable entre les deux versions extrêmes du *Pantagruel* (1532/1542) et surtout la proportion augmente fortement entre le *Pantagruel* et le *Quart Livre*: ce dernier roman, le plus virulent, est aussi le plus fécond en diables.

J'appelle le *Quart Livre* "dernier" roman parce qu'il est préférable, si l'on s'intéresse à la généalogie du diable et de l'Enfer, de serrer au plus près la chronologie vraisemblable des rédactions. On remarque que le *Cinquième Livre* fait tomber la proportion puisque la rédaction des différents chapitres se situent de part et d'autre de la rédaction du *Tiers Livre*: avant pour les chapitres XVII-LXII, après pour les chapitres I-XVI de *l'Île sonnante*. Je lirai donc le *Cinquième Livre* en parallèle avec le *Tiers Livre* et non comme la fin et le message ultime de l'ensemble: Mireille Huchon a bien montré que les brouillons qui le composent ont été écartés par Rabelais, et récupérés par un

⁴ Voir l'édition d'André Tissier, dans *Recueil de farces (1450-1550)* (Genève: Droz, 1986), t. I, 131.

anonyme qui a construit la fin que l'on sait, la catabase au temple de la Bouteille Bacbuc avec ses rites bachiques qui culminent dans un "Trinch" bien sonore⁵. Cette descente est comparée aux "limbes des petits enfants" (XXXV, 151), mais les chapitres de la Bouteille sont pourtant moins ostensiblement diaboliques que la première partie du livre, celle qui compose *l'Île sonnante*: si la deuxième partie contient trois des quatre occurrences d'"Enfer", la proportion de *diab-* est inversée puisque *l'Île sonnante* en offre les trois-quarts, pour un tiers seulement des mots. L'île de Cassade est en effet entièrement vouée aux diables, car elle abrite les joueurs de dés qui convoquent des diables plus ou moins grands et gros en fonction des points que l'on a marqués (X).

Dans cette lecture génétique, le roman de *Gargantua* est placé après le premier *Pantagruel* comme dans les premières publications: remarquons que, si le roman ne manque pas de jurons "de par le diable", "je me donne au diable", etc., proférés principalement par frère Jean, le narrateur Alcofrybas ne s'en prive pas non plus. En revanche, pas de lieu d'Enfer, et au contraire *Gargantua* se termine par la description de l'utopie presque paradisiaque de Thélème.

Pourtant Rabelais avait bien l'intention de faire descendre ses géants aux enfers. Lorsqu'il termine son premier roman en 1532, il avait assigné à Pantagruel un rôle de justicier jusqu'aux "chambres d'enfer", provoquant Lucifer jusque chez lui:

[...] comment [Pantagruel] passa les monts Caspies / comment il naviga par la mer Athlanticque & desfist les Caniballes & conquesta les isles de Perlas. Comment il espousa la fille du roy de Inde dit Prestre Jehan. Comment il combatit contre les diables / & feist brusler cinq chambres d'enfer / & rompit.iiii. Dentz a Lucifer & une corne au cul. (XXIII, [Q4v])

Et il renchérit dans l'édition de 1542:

[...] comment [Pantagruel] naviga par la mer Athlanticque et deffist les Caniballes, et conquesta les isles de Perlas. Comment il espousa la fille du roy de Inde nommée Presthan. Comment il combatit contre les diables, et fist brusler cinq chambres d'enfer, et mist a sac la grande chambre noire, et getta Proserpine au feu, et rompit quatre dentz a Lucifer, et une corne au cul. (XXXIV, 133v)

Le *Cinquième Livre* semble vouloir accomplir la promesse avec ces quelques vers de mirliton dédiés au diable. Panurge dit à frère Jean:

Par ta foy envoyeras tu pas
Au vin, pour fournir le repas,
Du meilleur cabaret d'Enfer,
Le viel ravasseur Lucifer? (1564, XLVI, 190)

⁵ Voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien: de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité* (Genève: Droz, 1986), et "Introduction" au *Cinquième Livre*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., 1608 sq.

La vraie fin romanesque et testamentaire est cependant celle du *Quart Livre*, comme on le verra. Dans une telle chronologie qui brouille l'étude de la fiction infernale, les indices convergent vers cette présomption: la fonction de l'Enfer et de ses lieux est pour Rabelais une façon de se venger, de venger les persécutés et de rendre la justice par un simulacre d'anéantissement.

La littérature et le théâtre du Moyen Âge tardif avaient favorisé la vision d'un Enfer à la fois effrayant et comique, dont la figure même de Pantagruel est l'héritier direct puisque c'est le nom d'un diable de mystère de rang inférieur, affecté à l'altération des humains en leur jetant du sel dans la gorge. Pantagruel sort de l'Enfer pour ne plus jamais y retourner car sa métamorphose, depuis le géant du folklore indo-européen jusqu'au roi philosophe et débonnaire, est sensible d'un roman à l'autre. Démystificateur, le personnage et sa "mesnie" sont là pour rappeler que l'Enfer est surtout sur terre, dans les abus et les injustices des prédateurs et persécuteurs: Sorbonicoles, gens de justice "chicanoux", certains ordres religieux (notamment les franciscains) et les cibles politiques. On accordera une importance particulière à la liquidation fictionnelle des ennemis de la France: ceux qui en veulent à son intégrité territoriale, comme Charles Quint, mais aussi les Suisses à Marignan, les Anglais à Boulogne, les lansquenets mercenaires, et ceux qui en veulent à son intégrité morale comme les mauvais courtisans et tous les âpres au gain.

2. LE THÉÂTRE DES ENFERS

Ce simulacre est d'abord théâtral. Il met en scène le fonctionnement de la valeur: l'argent, l'or, le gain, les dettes. "Les diables n'aiment guère les quittes", dit Panurge. Dans le tableau apocalyptique d'un monde sans dettes déployé dans le *Tiers Livre*, le personnage évoque la fin du monde et le retour de l'Enfer sur terre:

Il n'y pluyra pluye, n'y luyra lumiere, n'y ventera vent, n'y sera esté ne autome. Lucifer se desliera, et sortant du profond d'enfer avecques les Furies, les Poines, et Diables cornuz, voudra deniger des cieulx tous les dieux tant des majeurs comme des mineurs peuples. De cestuy monde rien ne prestant ne sera qu'une chinerie: que une brigue plus anomale que celle du Recteur de Paris, qu'une Diablerie plus confuse que celle des jeuz de Doué. (1546, III, 43)

La théâtralité de l'Enfer chez Rabelais est combative et veut faire voir par le verbe le monde du dessous, celui qui se cache sous les tréteaux, celui de la circulation de l'argent: dîmes, taxes, extorsions, gabelles, usure, et surtout évasion de l'or français vers Rome.

L'Enfer peut appartenir à la diégèse du roman, comme dans l'épisode de la résurrection d'Épistémon, dans *Pantagruel*, qui relate après coup l'expérience de la mort provisoire et instructive du personnage (XXX). Dans les

autres livres l'Enfer est plutôt mentionné, évoqué, souvent à titre de métaphore ou dans les registres percutants de l'insulte et du blasphème. Il peut être imaginé dans l'exercice rhétorique de l'éloge des dettes, mais aussi vu par hallucination du même Panurge à la fin du *Quart Livre*, lorsqu'il prend un chat pour un diable (LXVII, 141 et 144).

Les croyances y sont mêlées puisque les enfers païens accueillent aussi les diables de l'univers chrétien – et notamment de l'univers *théâtral* chrétien –, de l'Enfer musulman (Mahom est un nom de diable), et le *sheol* judaïque est évoqué à propos de la Pythonisse d'Endor dans le *Tiers Livre* (XXV). Enfin, la scène qui clôt la geste pantagruéline au dernier chapitre du *Quart Livre* est une forme de diablerie que Rabelais emprunte non plus à l'Enfer chrétien, mais, à l'Enfer carnavalesque dans lequel les chrétiens plaçaient les Juifs.

Épistémon et Panurge, qui “voient” les enfers à leur manière aux deux bouts de l'œuvre, ont un point commun: ils ont tous les deux perdu la tête. Épistémon littéralement, puisqu'il a eu la tête coupée à la guerre par une pierre tranchante, tête coupée puis recollée par Panurge thaumaturge, et sa “folie” passagère lui fait voir les scènes comiques que l'on sait (XXX). Le Panurge de la fin du *Quart Livre*, en revanche, n'est plus ce qu'il était dans ce rôle triomphant de gueux anté-picaresque qu'il jouait dans le *Pantagruel*: il est devenu l'image de l'homme pleutre, exprimant les peurs ordinaires de l'humain ordinaire, superstitieux, croyant au diable et l'invoquant à tout propos, sujet à des visions de fou, d'une folie engendrée par la peur. L'Enfer est donc perçu par deux formes diamétralement opposées de la folie: celle qui révèle le vrai (la juste rétribution des mérites) et celle qui scénarise le faux, lequel possède naturellement aussi sa vérité.

Rabelais n'a pas inventé le principe de faire dire aux diables des enfers des vérités dangereuses à énoncer: à côté des diables un peu niais comme celui du conte du laboureur et de la vieille dans le *Quart Livre*, lequel ignore le principe de l'assolement triennal et se comporte en propriétaire tyrannique, figure la longue liste de tous ceux qui sont traités de “diables” dans les cinq romans, jusqu'à l'anathème suprême, “au diable soit le diable” encore à la fin du *Quart Livre*, quand Panurge renie ainsi ce qui lui a fait si peur (LXVII, 144r).

Mais comme le diable ou les diables jouissent d'une certaine impunité, du moins jusqu'à la fin des temps, date à laquelle ils seront définitivement et justement remis à leur place dans quelque trou d'où ils ne sortiront plus, ils peuvent se permettre d'énoncer des vérités qu'il serait trop dangereux, pour les auteurs réels de ces discours, de mettre dans la bouche de personnages sérieux. Ils critiquent la superstition relative aux saints et à la Vierge Marie, comme dans le *Mystère des Actes des Apôtres*, par exemple (Bourges, 1536). Rabelais mentionne de fameuses Passions qu'il semble avoir connues, et célèbres pour leurs diableries, celles de Doué-la-Fontaine, de Saumur, et peut-être celle de Bourges, donnée aussi à Paris. Son ami le procureur poitevin Jean

Bouchet en avait lui-même mis en scène⁶. Faire du diable un critique éloquent des superstitions catholiques transforme la gueule de l'Enfer en une bouche parlante et profératrice d'anathèmes, envoyant les cibles du sarcasme dans le lieu non pas de la destruction mais d'un supplice qu'on espère éternel.

Quant à l'Enfer traditionnel catholique, il est décrit par le très papiste Homenaz (dont le nom même est une menace) dans le *Quart Livre*, lorsqu'il répond à Pantagruel faisant remarquer que les papes contemporains étaient plus hommes de guerre que religieux. Homenaz justifie l'extermination des "protestants désespérés", même s'ils sont des Grands de ce monde:

C'estoit (dist Homenaz) doncques contre les rebelles, Haereticques, protestans desesperez, non obeissans a la saintteté de ce bon Dieu en terre. Cela luy est non seulement permis et licite, mais commendé par les sacres Decretales: et doibt a feu incontinent Empereurs, Roys, Ducz, Princes, Republicques et a sang mettre, qu'ilz transgresseront un iota de ses mandemens: les spolier de leurs biens, les deposseder de leurs Royaulmes, les proscrire, les anathematizer, et non seulement leurs corps, et de leurs enfans et parens aultres occire, mais aussi leurs ames damner au parfond de la plus ardente chaudiere qui soit en Enfer. (L, 105v)

À ce supplice topique, Rabelais avait déjà répliqué au chapitre XIII du même *Quart Livre* par un tourment carnavalesque, celui de la terrible vengeance exercée contre frère Tappecoue, ce franciscain qui n'avait pas voulu prêter les habits du couvent de Saint-Maixent pour qu'on y joue la Passion: la mise en scène cruelle effectuée fictivement par Villon a consisté à faire peur à la mule du moine, si bien que, traîné et déchiqueté, il n'est plus resté de son corps qu'un pied avec son soulier. Le théâtre des supplices rabelaisiens met en scène la destruction du moine mauvais joueur qui a mis son habit à trop haut prix. Si le prêtre n'a pas voulu souiller l'habit monacal dans la représentation d'un très saint mystère, la mule, elle, a pris au sérieux les masques diaboliques et les pétards. L'Enfer fait peur aux ânes et la vengeance symbolique de Rabelais est impitoyable.

3. LES DERNIERS DES DERNIERS

Revenons au *Pantagruel*. Les enfers racontés par Épistémon font aussi la part belle au prix et à l'argent. Mikhail Bakhtine a déjà très bien décrit le mécanisme du renversement carnavalesque opéré dans l'épisode savoureux de la résurrection d'Épistémon, qui tient à la fois de la tradition des "résurrections de Lazare", du *Dialogue des morts* de Lucien, et d'une version parodique de

⁶ Voir Graham A. Runnalls, *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)* (Paris: Champion, 2003).

l'*Enfer* de Dante: dans cette "vision" de l'Enfer ponctuée par les "je vis, je vis" d'Épistémon, les rois sont de misérables gagnedeniers, les héroïnes de l'histoire comme Didon et Cléopâtre souillardes et chambrières, principe burlesque avant la lettre, efficace et joyeux. Ce rabaissement est fondé sur l'inversion de la valeur des personnes et des choses: les papes gagnent comme les autres "leur pauvre meschante et paillarde vie" en vertu de paronomases apparemment innocentes: le Pape Nicolas Tiers était "papetier" (XXX, 121r). Il sont battus comme à Guignol: Alexandre le Grand est rossé par Diogène en guise de paiement, comme Villon bat Xerxès et en vertu du même échange. Des figures se détachent cependant de la cohorte des personnalités rabaisées dans l'au-delà: la revanche farcesque du poète gallican Lemaire de Belges contre le Pape Jules II donne un ton d'actualité à la scène (123r).

Enfin, avec le dernier lot d'habitants des enfers est mise en scène une punition générique contre la bande la plus misérable et pitoyable, celle des usuriers:

Sullement dis nous comment y sont traictez les usuriers? Je les veis dist Epistemon tous occupez a chercher les espingles rouillees et vieulx cloux parmy les ruisseaulx des rues, comme vous voyez que font les coquins en ce monde. Mais le quintal de ses quinqualleries ne vault que un boussin de pain, encores y en a il mauulvaise depesche, ainsi les pauvres malautruz sont aulcunesfoys plus de troys sepmaines sans manger morceau ny miette, et travaillent jour et nuict attendant la foyre a venir: mais de ce travail et de malheurte y ne leur souvient tant ilz sont actifz et mauldicitz, pourveu que au bout de l'an ilz gaignent quelque meschant denier. (123v)

Cette place ultime pourrait être imitée de Dante qui, au chant XI de l'*Enfer*, annonce les usuriers lorsque les visiteurs arrivent au bord du Septième cercle et vont rencontrer les Violents:

*Et per che l'usuriere altra via tiene,
Per sé natura, e per la sua seguace
Dispregia, poiché in altro pon la spene.*

L'usurier donc qui prend une autre voie,
Honnit Nature même et l'art qui en découle,
Puisqu' autre part il met son espérance.⁷

Le lecteur les retrouve au chant XVII, septième cercle, troisième giron: ils ont la bourse qui leur pend au cou, qu'ils soient Padouans ou Florentins, car leurs armes sont celles des familles qu'ils servent, Guelfes ou Gibelines d'après les commentateurs. Les usuriers sont donc les seuls, de tout l'Enfer d'Épistémon, à ne pas avoir de nom. Une chose est sûre: chez Rabelais, pas plus que chez Dante, les usuriers ne sont pas spécifiquement des Juifs, et pourtant l'ombre de Shylock n'est pas loin.

⁷ Dante, *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon (Paris: Classiques Garnier, [1956] 1986), XI, VII, 109-111.

4. LE PROCUREUR RESSUSCITÉ

Épistémon n'est pas le seul à revivre. Dans le prologue du *Quart Livre* (B6r) un personnage revient des morts sous la forme de sa statue de pierre: Pierre du Coignet, de son vrai nom le procureur Pierre de Cugnères, voué à la géhenne par le clergé au XIV^e siècle et qui fait dans le *Quart Livre* un retour sur terre trop peu pris en compte⁸. En 1329, cet avocat du roi avait reçu l'ordre de Philippe VI de Valois d'argumenter en faveur de la séparation du temporel et du spirituel, et de convaincre le clergé de céder au roi les biens dont ils jouissaient. Scandale et confusion: la menace était telle que la controverse entre les prélats et le procureur avait dû être arrêtée sur ordre royal. Néanmoins, les harangues des deux parties venaient d'être imprimées au moment de la parution du *Quart Livre*, puis utilisées en 1552 par le juriste protestant Charles du Moulin qui partageait les mêmes idées que le procureur⁹. Or les gens d'Église avaient pris l'habitude à Notre-Dame de Paris de se venger de l'affront qui avait été fait à leurs privilèges en mouchant leurs chandelles sur le nez de l'un des damnés du jubé, un "marmot" selon Paquier, supposé représenter Pierre de Cugnères dans la tradition locale: une chanson le tournait en dérision. C'était dire assez clairement que le procureur méritait l'Enfer, et d'ailleurs il y était.

Le gallicanisme s'étant renforcé lorsque Rabelais publie, les arguments de Pierre de Cugnères redeviennent d'actualité et le voilà ressuscité d'entre les morts pour devenir un "draule", un médisant¹⁰, non seulement par un *Testament* anonyme qui dénonce encore les abus¹¹ et par une sculpture de facture populaire de la fin du XV^e siècle qui le représente en polichinelle tirant la langue¹², mais surtout par l'imprimerie qui redonne vie à ses discours, grâce

⁸ Voir Marie-Luce Demonet, "L'essence du Quint Livre", dans *Rabelais. Le Cinquième Livre*, éd. par Franco Giaccone (Genève: Droz, 2001); *Études Rabelaisiennes* 40 (2001), 227-241, où l'histoire de ce personnage est rappelée.

⁹ Les arguments pour et contre le pouvoir temporel de l'Église figurent dans le recueil publié par Philippe Prudhomme avec le *Tractatus juris regaliae*, d'Arnould Ruzé (Paris: Galliot du Pré, 1551). Charles du Moulin, *Commentarius ad edictum Henrici Secundi contra parvas datas & abusum curiae Romanae* (Lyon: Antoine Vincent, 1552), qui porte sur le traité sur les "petites dates" contre les annates.

¹⁰ Tabourot appelle "draule" un médisant (*Les Bigarrures*, Paris: Jean Richer, 1588, XXI, 181). Un drôle est un *troll*, un petit diable, selon son étymologie germanique la plus probable.

¹¹ *Le Testament et épitaphe de Maistre pierre du quignet... compose par Hans du Galaphe* (s.l.n.d. [Paris: Denis Meslier], c. 1495), avec une autre édition publiée à Paris (c. 1530). Sur ce testament facétieux qui annonce Rabelais, voir Richard Cooper, "Le codicille Villon: le testament poétique à la Renaissance", in *Villon at Oxford: The Drama of the Text*, Oxford Conference 1996, ed. by Michael Freeman and Jane H.M. Taylor (Amsterdam: Rodopi, 1999), 85-128, 120-124 pour ce *Testament*.

¹² C'est ainsi qu'il est sculpté au château de Chiré-en-Montreuil (Vienne), sous un escalier à vis et au-dessus du placard à chandelles, avec la mention en caractères gothiques: "Je suis maître pierre du coignet". Longtemps comprise comme une figure alchimique mystérieuse, la figure a été identifiée par moi-même en 1998. La tête qui ornaît une colonne dans la Cathédrale

au roman de Rabelais, puis, inspiré par lui, Du Bellay dans la pièce satirique de la *Pétromachie* (1553). Sa postérité est parallèle à celle de Pasquino en Italie, et ils se sont fictivement échangés des lettres, au moins jusqu'à la fin des guerres de religion¹³.

Ce procédé n'est plus une inversion Terre/Enfer comme dans la résurrection d'Épistémon: le procureur plaide par les livres des autres en faveur du roi et des deniers royaux, à deux siècles de distance. Sorti du jubé de Notre-Dame et de la nef de la cathédrale de Sens où il était en pénitence, il montre que l'application du droit pourra être un Enfer pour les imposteurs et les spoliateurs. Étienne Pasquier et Étienne Du Faïl témoignent de la popularité du personnage auprès des gallicans¹⁴.

5. LE DIABLE EN SOUTE ET LE "JEU DU CHAT"

Ce sujet demanderait un chapitre spécial sur le "trou de la Sibylle", afin de développer le thème de "l'Enfer, c'est les femmes". Rabelais donne à l'Enfer féminin une vision positive, celle de la naissance après la mort, l'Enfer du bas corporel étant aussi régénérescence et nouvelle vie: le conte obscène de l'anneau de Hans Carvel (*Tiers Livre*, XXVIII) consacre le rapport entre le diable et la sexualité, puisque c'est lui qui donne le conseil conjugal imparable contre l'infidélité. Toutefois je préfère consacrer plus de place à la dernière scène du *Quart Livre* qui présente elle aussi une remontée des enfers, et semble revenir à la joyeuse plaisanterie grâce à une scénographie moins sexuelle que scatologique.

La dernière île du *Quart Livre* est celle des Ganabins, "Gagnebin" en poitevin, et les voyageurs n'y accostent pas. Elle n'est plus ce qu'elle était autrefois, le refuge des Muses et un autre Parnasse. L'avarice et les voleurs officiels et privés l'ont transformée en île d'iniquité et Pantagruel fait tirer des coups de canon, pour saluer les Muses du passé comme pour donner un coup

de Sens, remplacée au XVIII^e siècle par la figure d'un angelot, est conservée au Musée Archéologique de l'Yonne sous le nom de "Jean du Cognot". La sculpture du jubé de Notre-Dame que Rabelais mentionne a disparu lors de sa destruction sous Anne d'Autriche.

¹³ Voir Chiara Lastraioli, *Pasquinate, grillate, pelate et altro Cinquecento librario minore* (Roma: Vecchiarelli, 2012).

¹⁴ Étienne Pasquier, *Lettres*, dans Id., *Les œuvres...* (Amsterdam [Trévoux]: Compagnie des libraires associés, 1723), t. II, 481; Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, éd., *Recherches de la France* (Paris, Champion, 1996), III, xxxiii, 736-738. Emmanuel Philippot, *La Vie et l'œuvre littéraire de Noël Du Faïl, gentilhomme breton* (Paris: Champion, 1914), t. I, chap. I, 242-243; Du Faïl dit avoir vu la statue à Paris en 1538-1539. La version officielle était que le procureur avait été accusé de prévarication, alors que tout le monde savait que son rôle avait été tout autre. On disait en outre que ses harangues avaient inspiré Henri VIII pour sa séparation de Rome. Voir Étienne Du Faïl, *Œuvres facétieuses*, éd. par Jules Assézat (Paris: Elzévir, 1874), t. I, chap. III, 256-257.

de semonce aux nouveaux larrons. Panurge effrayé se cache dans la soute où il est agressé par un chat, Rodilardus, le “rongeur de lard”, qu’il prend pour un diable. Rodilardus est aussi le nom du roi des rats dans la *Bataille des rats et des grenouilles* en partie traduite d’Homère par Rabelais selon une attribution récente¹⁵. Les compagnons de Panurge se moquent de sa peur et de sa conséquence organique et cet épisode farcesque s’achève sur une injonction franco-hébraïque, “sela” (prononcer *séla*), “certainement”. Un “sela, buvons”, consensuel et convivial.

L’épisode est aussi présenté comme une sortie joyeuse de l’Enfer, alors que le mot énigmatique “sela” est non seulement employé dans les *Psaumes* et le livre d’*Habakuk*, mais aussi sur les stèles funéraires juives du XII^e au XIV^e siècle, lorsqu’il y avait encore des Juifs au royaume de France, avant qu’ils ne soient chassés vers la Provence, le Comtat Venaissin ou l’Italie¹⁶.

L’explication la plus plausible proposée jusqu’ici a été celle de Claude Gaignebet qui a rapproché la sortie grotesque de Panurge avec son chat d’une carte du tarot de Marseille qui montre le “mat”, le fou du tarot, avec un chat accroché à son derrière¹⁷. Sans exclure ce rapprochement, on peut en ajouter un autre, qui expliquerait et ce rôle majeur détenu par le chat-diable, et la présence manifeste et soutenue de l’hébreu dans tout le *Quart Livre*, un hébreu non seulement francisé (pour l’île des Ganabins par exemple, ou pour le nom même de Bacbuc emprunté au *Sefer ha-Baqbuq* de Lévi ben Gerson), mais également occitanisé comme je l’ai exposé dernièrement au Colloque de Lille sur l’hybridation linguistique¹⁸. Cet Enfer est celui des Juifs tel que se le représentaient les sujets du bon roi René lors de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence. Cette fête, antérieure au roi angevin malgré la légende, qui a duré du XV^e au XIX^e siècle, n’était nullement carnavalesque en principe puisqu’il s’agissait de diverses processions honorant le *Corpus Christi*¹⁹. Elle comprenait toutefois des épisodes comiques, dont un “grand” et un “petit” “jeu des diables”, avec

¹⁵ L’édition critique des *Fantastiques batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus* (Lyon: François Juste, 1534) est en préparation. Voir Romain Menini et Olivier Pédeflous, “Dans l’atelier de Juste: Rabelais passeur de la ‘Batrachomyomachie’ (1534)”, dans *Passeurs de texte II. Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Colloque Tours 2011, éd. par C. Bénévent, I. Diu et C. Lastraioli (sous presse).

¹⁶ Pour plus de détails sur l’interprétation de “sela”, voir Marie-Luce Demonet, “Les drôleries du ‘Quart Livre’”, dans *Langue et sens du ‘Quart Livre’*, éd. par Franco Giaccone (Paris: Classiques Garnier, 2012), 129-150.

¹⁷ Claude Gaignebet, *A plus hault sens. L’ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1986), t. I, 91. Pour un prolongement de cette explication, voir Myriam Marrache-Gouraud, “Hors toute intimidation”. *Panurge ou la parole singulière* (Genève: Droz, 2003), 367 sq.

¹⁸ “La ‘langueoth’, origine de la langue française”, dans *Hybrid Discourses. Literature in the Margins of the Vernacular (1500-1700)*, Colloque Lille 2013, éd. par Anne-Pascale Pouey-Mounou et Elsa Kammerer (à paraître chez Droz).

¹⁹ Noël Coulet, “Les jeux de la Fête-Dieu d’Aix, une fête médiévale?”, *Provence historique* 126 (1981): 313-339; Id., “La Fête-Dieu d’Aix-en-Provence en 1851, un chant du cygne”, dans *La fête provençale, de Villeneuve à Mistral*, Colloque Aix-en-Provence 2010 (à

Hérode et la reine de Saba, mis en scène aux dépens des Juifs, les “vrais” Juifs qui restaient encore en Provence, résistant à l'obligation de devenir néophytes ou de partir en exil²⁰.

En effet, à l'époque de Rabelais plusieurs émeutes avaient encore lieu en Provence contre les Juifs usuriers et réfractaires, et nullement calmées par les lettres du cardinal Sadolet qui, en 1539-1540, accusait les Juifs de ruiner le peuple de Carpentras dont il était l'évêque. Hors du Comtat Venaissin, il y avait longtemps que les Juifs n'étaient plus ni marchands ni contrôleurs des taxes ni propriétaires, mais, pour les rares qui étaient restés sans se convertir après 1500, ils étaient réduits aux métiers de la friperie et du prêt²¹. À Carpentras, la protection du pape leur avait permis de continuer à jouer un rôle important dans la perception des taxes de la papauté, ce qui devait leur valoir la double haine du peuple. Sadolet ne montre aucune tolérance particulière et il associe même le statut des Juifs à celui des Luthériens: si on tolère les uns, on devra en faire autant pour les autres²². On attribue aussi au cardinal un “Sermon dou Jussiou”, qui se moque, en langue judéocomtadine (le “shuadit”), de l'interprétation de la Bible par les Juifs²³.

Contrairement au reste du royaume, la Provence récemment rattachée à la France avait encore à la fin du XV^e siècle un nombre important de communautés juives, outre celles du Comtat Venaissin: à Aix, Toulon, Hyères, Draguignan et Marseille, sans compter les communautés encore présentes en Languedoc reconstituées après l'expulsion des Juifs de la péninsule ibérique. Rabelais avait pu connaître celles-ci lors de ses études de médecine à Montpellier dans les années 1530, mais il avait pu fréquenter aussi les communautés provençales dans les années 1543-1545, lorsqu'il se trouvait sur le front sud de la guerre contre l'Empereur, aux îles Hyères comme le narrateur le dit lui-même dans le *Tiers Livre* et comme “François Rabelais” l'indique sur les pages de titre du *Tiers Livre* de 1546 et du *Quart Livre* de 1548. À partir de l'édit de 1500 avaient été mises en œuvre les conversions forcées en Provence, et les Juifs, accusés d'hérésie comme les Vaudois, sont probablement aussi les “Papefigues” de l'île du même nom dans les chapitres XLV-XLVII du *Quart*

paraître). Le roi René n'y était pour rien: voir Rose-Marie Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images* (Turnhout: Brepols, 2012).

²⁰ Le roi René et la reine Yolande les avait protégés, moyennant finances: voir René Moulinas, *Les Juifs du Pape en France: les communautés d'Avignon et du Comtat Venaissin* (Paris: Les Belles Lettres, 1981), 26.

²¹ Ces émeutes et pillages avaient souvent forcé les Juifs à effacer les dettes de leurs débiteurs.

²² Jacques Sadolet, *Epistolae quoquot extant proprio nomine scriptae...* (Roma: Generosus Salomonius, 1764); voir en particulier l'épître 328, “Au Cardinal Farnèse”, 116-117.

²³ L'attribution à Sadolet en est contestée, à cause d'une allusion à un événement bien ultérieur: les lettres montrent assurément un prélat aussi peu favorable au judaïsme que son maître Érasme. À l'époque de Rabelais, Sadolet est un important personnage qui gouverne en France l'un des états du pape, lequel, traditionnellement, protégeait les Juifs. Le *Quart Livre* ne sera publié qu'après sa mort (1547).

Livre. En même temps que se préparait le massacre des Vaudois en Provence (1545), les brimades contre les Juifs s'amplifiaient à Rome et le *Talmud* y est brûlé l'année même de la mort de Rabelais (1553).

La Fête-Dieu d'Aix était organisée par la bazoche locale et les abbés de jeunesse, et comprenait ces "jeux des diables" différents des "courses aux Juifs" organisées au moment de la Semaine Sainte ou du carnaval comme Thomas Platter les a notées à la fin du XVI^e siècle à Montpellier, et Montaigne à Rome. Les "courses" avaient existé dès le XII^e siècle à Béziers, où le peuple avait le droit de jeter des pierres aux Juifs. Le détail de la procession d'Aix nous est connu par deux descriptions du XVIII^e siècle, mais surtout par un libelle antérieur adressé en latin à Gassendi en 1645 par un certain Mathurin Neuré, originaire de Chinon comme Rabelais, ironie de l'histoire²⁴. Grandement scandalisé par cette fête qu'il déclare plus païenne et juive que chrétienne, ce censeur est une précieuse source d'information sur les diableries aixoises. L'un des nombreux épisodes mythologiques est la Bataille de Bacchus contre les Indiens, où les personnages chantent "Evohé", tout comme dans le *Cinquième Livre*. L'une des scènes les plus populaires était ce qui suivait le grand et petit "jeu des diables": Moïse portant les Tables de la loi invitait les Juifs à délaïsser le Veau d'or, mais ceux qui l'accompagnaient, couverts de masques hideux, s'en moquaient. L'un des Juifs sortait alors de sous son manteau un chat enveloppé dans un bout de toile, et il le jetait aussi haut qu'il le pouvait sans le laisser tomber à terre: "Le peuple, étant plus frappé d'entendre miauler le chat en l'air, que de voir le veau d'or, a donné le nom à ce jeu, de *Jeu du Chat*, *Lou Juec dou Cat*"²⁵.

Ainsi s'explique la proximité des Juifs et du royaume diabolique dans l'imaginaire des Papimanes: la prospérité des Juifs ne peut être que l'œuvre du diable. Leur rapport à l'argent est symbolisé par l'adoration du Veau d'or qui précède l'étrange *Jeu du Chat* qui marque aussi à sa manière la complicité habile entre le Juif jongleur de chat et le diable d'Enfer. Le laboureur de Papefigiùère, soupçonné lui aussi de complicité avec le diable car il a réussi à le berner par la jonglerie verbale et théâtrale autour du "comment a nom" de sa vieille épouse, subit un baptême forcé que Rabelais scénographie avec précision, comme s'il s'agissait de la conversion d'un néophyte: les prêtres lisent littéralement un "Grimoyre", dit le texte, en vrais chapelains du diable (XLV, 94v).

²⁴ *Querela ad Gassendum de parum christianis provincialium suorum ritibus minimumque sanis eorum moribus, ex occasione ludicrorum quae Aquis Sextiis in solennitate Corporis Christi ridicule celebrantur* (s.l., 1645). Au XVIII^e siècle, la réhabilitation de la fête a été tentée par Pierre-Joseph Haitze (*L'Esprit du cérémonial d'Aix, en la célébration de la Fête-Dieu*, Aix-en-Provence: Charles et Joseph David, 1708) et surtout par Gérard Grégoire, qui décrit de façon plus détaillée la procession dans un ouvrage avec gravures: *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix en Provence...* (Aix-en-Provence: Esprit David, 1777), 89 et pl. III pour le *Jeu du Chat*.

²⁵ Grégoire, *Explication*, 88; Neuré, *Querela*, 53.

6. LE PARLER INFERNAL

Au chapitre XL du *Gargantua*, Ponocrates avait fait remarquer à frère Jean qu'il se laissait aller à jurer, avec des "cordieu, vertudieu", que le moine justifiait par une licence de "rhétorique cicéronienne". Dans le *Quart Livre*, l'ironie est devenue sarcasme polémique, et l'Enfer joue un rôle politique. Dans le prologue, on l'a vu, Rabelais avait sorti de la tombe et de l'Enfer le brave juriste Cugnières qui avait osé contester les biens temporels du clergé, au nom du roi. À la fin du même roman, Rabelais envoie aux prêtres, à leurs complices et à tous ceux qui font un dieu de leur ventre la puissance de l'Enfer moderne, c'est-à-dire de l'artillerie. Vengeance et punition: même si Pantagruel réprouve la loi du talion, le narrateur du roman n'a pas les mêmes scrupules et les tourments d'Enfer sont à l'image des paroles coupantes qui, dans l'épisode des paroles gelées, reviennent trancher la gorge à ceux qui les ont proférées (LVI, 118r). Rabelais retourne l'Enfer aux envoyeurs, aux superstitieux qui l'ont inventé, mais accompagné des redoutables canons de la marine royale.

En parlant, en écrivant et en publiant ainsi sa vision lucianesque de l'Enfer, Rabelais prenait des risques non négligeables. Les censeurs l'ont sans doute poursuivi jusqu'à sa mort. Sa ruse est alors celle de la dénégation, comme Panurge le fait lorsqu'il jure en disant "Que Diable est cecy?" dans la dernière scène infernale:

Ha, ha, ha? Houay? *Que Diable est cecy?* Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumee, estront, scybale, ou spyrathe? C'est (croy je) sapphran d'Hibernie. Ho, ho, hie. C'est sapphran d'Hibernie. Sela, Beuvons. (*Quart Livre*, 1552, 144r-v)

Panurge joue avec les mots car il a bien cru qu'un "vrai" diable était attaché à ses chausses. Dans ces lignes, Rabelais joue une dernière fois avec la représentation écrite et imprimée d'un blasphème, qui multiplie en autant d'exemplaires le juron interdit, faisant résonner dans toutes les mémoires et dans toutes les oreilles de l'âme le nom du Maudit. La dénégation porte sur la nature de ce qu'a produit son "trou de saint Patrice", renommé par Panurge "safran d'Hibernie", safran d'Irlande, épice précieuse et recherchée s'il en était. Suffit-il de donner un autre nom pour changer la nature de la chose? Panurge l'assure à grand renfort de déictiques, "c'est", "c'est", "ceci", et même l'hébreu "séla" ("c'est là", à la française), comme pour détourner à son profit le *hoc* de la transsubstantiation célébrée lors de la fête du *Corpus Christi*.

Les noms n'étant pas naturellement collés aux choses, c'est Pantagruel lui-même qui le déclare dans le *Tiers Livre* (XIX), Panurge ne changera pas ses excréments en épices hors de prix – "épices" étant le nom que l'on donnait aux rémunérations des juges et parlementaires²⁶. En revanche, sa performance

²⁶ Selon le *Trésor de la Langue Française*, "présent fait au juge d'un procès" (*Procès de Jacques Cœur*, avant 1454); il pouvait être "en nature ou en argent, versé par les plaideurs".

en modifie le sens et la portée: si la “rhétorique cicéronienne” désamorçait la performativité blasphématoire des propos, la même ruse énonciative serait valable pour l’usage de l’Enfer revisité par Épistémon, puis retourné à leurs auteurs exorcistes par Rabelais comme des boomerangs aiguisés. Mises en scène dans les différents niveaux de fiction, les images infernales sans souffre et sans flammes, mais avec un canon tout moderne, frappent encore les esprits, épouvantent les froussards et pourraient inquiéter ceux qui ont les massacres et les spoliations sur la conscience, juges prévaricateurs et amateurs d’épices. Rabelais reprend ainsi la thématique des vieilles farces et des contes médiévaux où les richesses données par le diable se transformaient en charbon, ou en étron. Ainsi l’“épice” qu’est le safran, salaire immérité des juges, n’est rien d’autre qu’excrément. L’opposition entre l’invention “diabolique” (*sic*) de l’artillerie et celle, bénéfique, de l’imprimerie, était souvent proposée, et rappelée par Rabelais lui-même, qui toutefois fait du livre imprimé l’équivalent d’une canonnade d’avertissement où les mots tonnent et étonnent.

Cette scénographie de l’Enfer religieux devenu Enfer profane et corporel montre que dans le dernier livre les diableries rabelaisiennes glissent du registre tolérable de la satire pour faire de la fiction écrite un lieu réel où les persécutés, vaudois, pauvres laboureurs et Juifs maudits, participent au jeu du masque vengeur.

Silvia D'Amico

I LUOGHI INFERNALI
NELLA LIRICA DEL CINQUECENTO
TRA ITALIA E FRANCIA

Le mie riflessioni prendono avvio in modo molto rinascimentale dal commento a un commento. Lo spunto è l'errore di un noto accademico del Cinquecento, il fiorentino Benedetto Varchi¹, contenuto in un suo importante testo teorico, *La lettura sopra un sonetto della gelosia*², dedicato al fortunato componimento di Giovanni Della Casa, *Cura che di timor ti nutri e cresci*³.

¹ Su Varchi si vedano Vanni Bramanti, a cura di, *Benedetto Varchi. 1503-1565* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007); Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi* (Roma: Vecchiarelli, 2008); Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, a cura di, *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti* (Roma: Vecchiarelli, 2013).

² Benedetto Varchi, *Opere*, a cura di Antonio Racheli (Trieste - Milano: Lloyd Austriaco - Treves, 1858-1859), 2 vols., vol. II, 568-582; Giovanni Della Casa, *Opere* (Venezia: Pasinello, 1728), t. I, 318-338. Su questa lezione, pronunciata per la prima volta nel 1541 davanti al pubblico dell'Accademia degli Infiammati di Padova e pubblicata successivamente a Mantova del 1545, si vedano Valerio Vianello, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributo sulla cultura veneta del Cinquecento* (Padova: Antenore, 1988), 75; Stefano Jossa, "Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso", in *Giovanni Della Casa: un seminario per il centenario*, a cura di Amedeo Quondam (Roma: Bulzoni, 2006), 229-240; Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi* (Pisa: ETS, 2012), 58-63.

³ Notizie precise su questo componimento, cui si lega la fama di lirico in volgare del suo autore, si possono ritrovare in Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai (Torino: Einaudi, 2003), 24-27. Cf. Emanuela Scarpa, *Schede per le "Rime" di Giovanni Della Casa* (Verona: Fiorini, 2003), 27: "Sul tema della gelosia, Della Casa costruisce un tritico, nel quale VIII rappresenta il momento culminante: lo tengono ben presente, del resto, gli imitatori, che gareggiano nel giuoco delle variazioni sullo stesso motivo". L'idea della riscrittura è dunque inerente alla genesi stessa del sonetto, che viene proposto al lettore in stretto rapporto a due variazioni sullo stesso tema. Di questo sonetto Della Casa si dichiarò soddisfatto: cf. Giovanni Della Casa, *Corrispondenza Giovanni Della Casa - Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, a cura di Ornella Moroni (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986), 9: "Della gelosia: sapete ch'io sono molto pauroso nelle mie magre poesie pe' l'ordinario, et hora vi dico ch'io mi sono paurosissimo, poi che io ho preso a ragionar di Sua Signoria [Pietro Bembo], però ho fatto diligenza che non escano così subito: *credo che quel sonetto si possa leggere*". All'origine

Cura, che di timor ti nutri e cresci,
e più temendo maggior forza acquisti,
e mentre con la fiamma il gielo mesci,
tutto 'l regno d'Amor turbi e contristi;
poi che 'n brev'ora entr'al mio dolce hai misti
tutti gli amari tuoi, del mio cor esci:
torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi
campi d'inferno: ivi a te stessa incresci,
ivi senza riposo i giorni mena,
senza sonno le notti, ivi ti duoli
non men di dubbia che di certa pena.
Vattene: a che più fera che non suoli,
se 'l tuo venen m'è corso in ogni vena,
con nove larve a me ritorni e voli?

Chiosando il v. 7, “torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi / campi d'inferno”, Varchi precisava: “*Ghiacci*; e non *Campi* deve dire, come ho veduto in alcuni scritti”, cadendo, lui, erudito di fama europea, in un banale errore di *lectio facillior*. Sappiamo infatti che Della Casa, non senza meditate approssimazioni successive, era arrivato a scegliere il termine “campi”, affermando, proprio attraverso questa variante, una decisa volontà di allontanamento dal codice petrarchesco, come colsero i contemporanei che riconobbero subito l'originalità e la novità del sonetto rispetto alla *medietas* della produzione lirica cinquecentesca. Ne rende conto in modo inequivocabile il commentatore delle *Rime* Sertorio Quattromani all'inizio del Seicento:

CAMPI D'INFERNO, prima aveva detto ghiacci d'inferno, avendo riguardo al gielo della Gelosia; poi disse balzi, ma parvegli voce troppo ricercata; ultimamente disse campi, perchè gli parve ch'avea più del vago e che faceva più ritratto del concetto di Virgilio:

Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
Lugentes campi, sic illos nomine dicunt.

Ma non intese la voce lugentes, perchè in quel luogo vuol dire lucis egentes, cioè privi di luce e oscuri, perchè gli innamorati sono ciechi, e non veggono lume.⁴

di innumerevoli esercizi di imitazione e di riscrittura, oltre che di illustri commenti, il sonetto viene citato dal Tasso nel *Discorso della gelosia (Aggiunta alle Rime e Prose del signor Torquato Tasso, Venezia: Aldo Manuzio, 1585)*. Un'eco precisa si riconosce anche nel ritratto di Tancredi nel primo canto della *Liberata* (stanza 45, vv. 5-8): “S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vant / rende men chiari, è sol follia d'amore: / nato fra l'arme, amor di breve vista, / che *si nutre d'affanni*, e forza *acquista*”. “Affanni” traduce letteralmente il latinismo-chiave “cura”; “si nutre” e “acquista” citano i vv. 1 e 2 del sonetto dellacasiano: “la follia d'amore” dell'eroe viene lessicalmente apparentata al tormento amoroso per eccellenza che per il Tasso era inseparabile dal temperamento geniale del malinconico. Si veda Stefano Prandi, “Ne le tenebre ancor vivrò beato”: variazioni tassiane sul tema della gelosia”, in *Mappe e letture: studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di Andrea Battistini (Bologna: il Mulino, 1994), 67-83.

⁴ Cf. Sertorio Quattromani, *Sposizione delle Rime* (Napoli, 1616), in Della Casa, *Opere*, t. II, 1728, 77.

L'errore di Varchi è prezioso per noi perché la *lectio facilior* apre uno scorcio diretto sull'orizzonte d'attesa del lettore: in questo caso, il commento ci rivela la percezione spontanea di un luogo infernale nell'immaginario del Rinascimento.

Almeno tre elementi della *doxa* cinquecentesca, concorrono a indurre Varchi a scegliere con piglio assertivo questa variante rispetto a quella giusta. Innanzitutto il luogo infernale evocato, il Cocito, rimanda necessariamente il lettore alla potente visione dantesca del lago ghiacciato del fondo del nono cerchio:

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
E sotto i piedi un lago che per gelo
Avea di vetro e non d'acqua sembante.⁵

Tanto più che un'altra tessera dantesca, "Mettine giù, e non ten vegna schifo, / dove Cocito la freddura serra"⁶, annunciava, con l'uso dell'imperativo, il movimento sintattico del sonetto dellacasiano, "esci, torna, vattene", e associava al lago dei traditori l'idea stessa del freddo.

La pseudoetimologia che legava tradizionalmente la gelosia al "gelo" costituisce un altro elemento importante per spiegare l'attrazione verso l'immagine dei "ghiacci d'inferno". La teoria degli umori associava al freddo la paura, e la gelosia, secondo le definizioni ricorrenti dell'epoca, riprese per esempio dal Tasso nel *Discorso della gelosia*, altro non era se non "timore ch'altri posseda la cosa amata"⁷.

L'altro fattore fondamentale nell'orientamento della percezione del pubblico verso il ghiaccio d'inferno è l'antitesi "fuoco"/"ghiaccio", onnipresente nei canzonieri d'amore del Cinquecento.

Ma perché Della Casa aveva finito invece per scegliere la variante "campi"?

I commentatori delle *Rime* concordano nel riconoscere la centralità dell'intertesto virgiliano. La furia Aletto che nel VII libro, evocata da Giunone⁸, prorompe dal fondo dell'inferno portando follia e guerra ai mortali, viene definita "cocitya virgo" ed è all'origine del nucleo semantico del sonetto dellacasiano (l'implorato ritorno all'inferno del mostro tartareo); "I lagrimosi e tristi / campi d'inferno", asse di rotazione metrico-sintattica del componimento come vedremo, sono una traduzione dei "lucubres campi" dell'Averno virgiliano (VI 440); il forte latinismo "cura", con cui il poeta interpella

⁵ Dante, *Inferno* XXXII, 22-24.

⁶ *Ivi* XXXI, 122-123.

⁷ Il geloso, dominato dalla paura e quindi dal temperamento freddo, si trovava dunque ad avere le stesse caratteristiche fisiologiche del malinconico. Questo spiega i tanti *coming-out* di io-lirici gelosi, tra cui grandi maestri quali il Tasso e il Tansillo, alla ricerca di legittimazione scientifica nella costruzione del proprio autoritratto di genio poetico, posseduto da un'ispirazione tanto indubbia in quanto considerata innata dalla prestigiosa tradizione aristotelica sulla malinconia.

⁸ *Aen.* VII 323 ss.

la gelosia nel primo verso del sonetto, rimanda poi alle “curae” dell’Averno, gli affanni che accompagnano le anime dei morti per amore del v. 443 del canto VI. Un’altra tessera arricchisce infine il confronto con questo brano dell’*Eneide*: al v. 434, infatti, troviamo che i luoghi di questa parte dell’Averno sono definiti “mesti”: la dittologia dell’*acasiana*, “lagrimosi e tristi”, trova quindi un’altra significativa corrispondenza: tristi sono i campi dell’inferno nel sonetto, “maesti” erano i luoghi dell’Averno virgiliano.

“Lagrimosi e tristi”, però, è anche una citazione del *Canzoniere*, sonetto 115, v. 12⁹. Nella parte più volutamente virgiliana del poema sulla gelosia, quindi, Della Casa inserisce una dichiarazione di fedeltà lessicale a Petrarca, lasciando il lettore di fronte a un’ambivalenza che ha qualcosa di paradossale e provoca uno scarto in cui risiede il nucleo innovativo del suo stile¹⁰.

I vv. 7-8 rappresentano, senza dubbio, il fulcro del sonetto: allo iato dovuto all’accostamento tra la dittologia petrarchista “lagrimosi e tristi” e il luogo virgiliano “campi” si aggiunge l’irreversibile rinnovamento del ritmo. Nel *Canzoniere* la dittologia seguiva il sostantivo e chiudeva il verso; in Della Casa, la dittologia, pur nella stessa sede metrica del verso di Petrarca, precede invece il sostantivo “campi” che viene così messo in forte *ex-ergo* dall’*enjambement* e lascia la dittologia come sospesa sul vuoto dell’inferno.

Il Tasso aveva riconosciuto il segno distintivo dello stile del Della Casa e della novità dirompente del suo messaggio poetico proprio nell’uso inedito dell’“inarcatura”. In questi due versi, grazie alla vertigine creata dall’*enjambement*, la distesa ghiacciata del fiume del pianto si apre a una prospettiva abissale, e la scelta della parola “campi” cambia radicalmente la visione del luogo. Con il dissolversi del lago ghiacciato, l’ordine del cosmo di dantesca memoria si frantuma e lascia spazio al riaffiorare del rimosso deserto del lido virgiliano, in cui vagano, incoscienti – ma in preda a sofferenza immutata – le anime cieche dei morti per amore. Con una semplice per quanto ponderata scelta lessicale e con l’inserimento dell’*enjambement*, Della Casa traspone il codice petrarchista dal piano della lacerazione interiore a quello dell’introspezione morale e la visione dell’inferno ne risulta profondamente modificata. Dalle stereotipate formule antitetiche “ardo e son di ghiaccio”, si passa all’analisi della passione che porta al netto rifiuto del tormento amoroso (“del mio cor

⁹ Luca Serianni, “Lingua e stile nelle poesie di Giovanni Della Casa”, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di Giovanni Barbarisi e Claudia Berra (Milano: Cisalpino, 1997), 11-60, 53. La dittologia era già stata ripresa da Ariosto, *Fur.* XXXI, 38, 6.

¹⁰ Giovanni Della Casa, *Le Rime con annotazioni di Adriano Seroni* (Firenze: Le Monnier, 1944), 78-79: “Ciò che il Della Casa imparò dai latini, dall’oratoria ciceroniana e dalla ‘gravitas’ di Virgilio in particolare, è qui evidente; e quanto il suo latino gli servì per levarsi in alto sulla ‘medietas’ dei petrarchisti, e gli suggerì vastità e amplitudine di tono, largo giro di frase, eloquente sonorità. Ai contemporanei parve ‘opus perfectum’, i secentisti lo ammirarono soprattutto per la forza, e quasi caparbieta, dell’argomentazione. I commentatori cartesiani vi trovarono fior di scienza ascosa. In fondo, noi sappiamo che il sonetto non è, in origine, che una parafrasi di alcuni versi virgiliani (*Aen.* VII 323 e sg.); una traduzione molto lontana e non puntuale, con mutazioni di immagini e alleggerimenti di toni”.

esci”, “torna a Cocito”, “vattene”). Riattivando il passaggio dell’io-lirico attraverso l’Averno virgiliano (“*curae*”, “*lugentes campi*”, “*maesti loci*”, “*cocytia virgo*”), Della Casa rinnova profondamente il messaggio poetico. I “campi d’inferno” segnalano che la discesa agli inferi per l’io-lirico cinquecentesco, non coincide più con le prove immaginate da Petrarca.

La visione dell’oltretomba del Della Casa, infatti, prende la forma modernissima del confronto con un’ossessione. Tutto il sonetto, in realtà, può essere letto come la descrizione di un luogo infernale: se si osservano attentamente i quattordici versi si nota che la chiave retorica è la circolarità ossessiva che si ripete a tutti i livelli della comunicazione poetica: sul piano sintattico, sul piano metrico e su quello fonico.

La sintassi assume un ritmo circolare grazie all’uso sapiente della dittologia, annunciata nel primo verso “*ti nutri e cresci*”: un primo cerchio si chiude con la fine della prima quartina “*turbi e contristi*”; il secondo, concentrico, si chiude alla fine del sonetto “*ritorni e voli*”. In mezzo, la dittologia-fulcro che precede l’*enjambement* del v. 7, mima sintatticamente il centro dell’inferno. I tre imperativi “*esci*”, “*torna*”, “*vattene*” creano un altro movimento a spirale, che si trasforma nella circolarità della ripetizione dell’avverbio “*ivi*”. Ai vv. 9-10 l’ellissi del verbo crea un altro cerchio, così come il v. 11 ha anch’esso, grazie alla doppia aggettivazione, un’andatura circolare, cui fa eco anche la variazione degli aggettivi possessivi dei vv. 5-6 “*Mio*” / “*tuoi*” / “*mio*”.

Per quanto riguarda la metrica, la nozione di non coincidenza fra significato e ritmo rappresentata nell’*inarcatura*, traspone simbolicamente l’onda infernale che muove la curva del fiume del Pianto. La simbologia legata alla *dismissura* si ritrova nella distanza tra soggetto e verbo, “*cura*”, “*esci*”: il verbo supera il confine metrico della prima quartina e tracima nella seconda. La nozione di scarto è tanto più sensibile perché il sonetto è fortemente caratterizzato dalla chiusura sentenziosa di ciascuno dei primi quattro versi, in cui la coincidenza della pausa metrico-sintattica è ben marcata e conferisce un ritmo incalzante alla descrizione.

Anche a livello fonico, se si fa attenzione, lo stridore infernale, ricreato con l’insistenza delle allitterazioni, dei suoni cupi e martellanti, delle rime rare, assume un ritmo accerchiante. Al v. 3, “*e mentre con la fiamma il gielo mesi*”, l’allitterazione apre e chiude il verso; lo stesso fenomeno si ripete al v. 13, dove l’allitterazione, associata alla figura etimologica disegna un altro cerchio: “*se l tuo venen m’è corso in ogni vena*”. L’anafora fonica nei versi centrali delle due quartine: “*e; e*”, “*tutti; torna*” crea altri due cerchi concentrici, così come al v. 14 le due “*o*” accentate a inizio e fine verso sono seguite e precedute dallo stesso suono “*v*”, a creare una paronomasia in forma di chiasmo. Nella nostra percezione, dunque, la cifra del sonetto è la circolarità che rimanda alla simbologia infernale per eccellenza e il centro di questo inferno sono i “*lugentes campi*” virgiliani.

Approfondendo i commenti rinascimentali, però, ci si rende conto che il Varchi non fu il solo a vedere nel luogo infernale evocato da Della Casa

unicamente il lago ghiacciato di dantesca memoria adattato all'immaginario petrarchista.

Una forma di commento probante della *communis opinio* è costituita, nel Rinascimento, dalle traduzioni. Il traduttore cinquecentesco non potendo tenersi a parametri estetici che non appartengono alla sua cultura¹¹, nel confronto con il testo di partenza è mosso principalmente dallo scopo consapevole, quasi sempre esplicitamente rivendicato, di facilitare al suo pubblico l'accessibilità del testo¹². Questa postura non cambia neppure quando alla traduzione si sovrappone l'esercizio di imitazione; lo scopo esegetico è inscindibile dall'intento emulativo, all'origine dei tanti componimenti cortigiani che fanno la storia del petrarchismo nelle varie lingue europee.

Tra le numerose riscritture, imitazioni e traduzioni che *Cura che di timor ti nutri e cresci* ha ispirato¹³, troviamo anche due sonetti di Du Bellay e di Desportes.

Vediamo quindi come i due poeti francesi interpretano i vv. 7 e 8.

Vieille, qui prens de crainte nourriture,
De faulx rapport et de legere foy,
Pourquoy fais-tu, soudain que ie te voy,
Geler mon feu d'une triste froidure?

Si tu es donq'`à mes plaisirs si dure,
Pourquoy viens-tu loger avecques moy?
Va te noyer en ce fleuve d'emoi,
Fleuve infernal, où le froid tousjours dure.

Au fond de l'enfer va pleurer tes ennuiz,
Parmy l'obscur des eternelles nuitz:
Pourquoy te plaist d'Amour le beau sejour?

Si la clerté les ombres épouante,
Ose-tu bien, ô charongne puante!
Empoisonner le serain de mon jour!¹⁴

¹¹ Cf. Gabriele Bucchi, "Meraviglioso diletto". *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara* (Pisa: ETS, 2011), 23-56.

¹² In tal senso la lettura delle prefazioni è probante, come dimostrano bene le analisi di Bucchi, "Meraviglioso diletto". La traduzione rinascimentale non si stacca mai dalla funzione di commento e spiegazione del testo di partenza. Il caso delle traduzioni dei classici è il più evidente, anche per la forma editoriale in cui si presentano i testi tradotti, tutt'uno col commento e spesso nella stessa lingua, con un continuo dialogo sulla pagina tra le scelte del traduttore e le spiegazioni dell'esegeta, che sono poi spesso la stessa persona fisica.

¹³ La storia della sua fortuna coincide in fondo nel Cinquecento con la storia del tema della gelosia *tout court*, cui è sempre associato. Per una storia del tema della gelosia nella lirica rinascimentale si veda Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples* (Leeds: Maney, 2003), 149-174 (ch. 5, "D'invidia e d'amor figlia si ria": Jealousy and the Lyric Tradition") e 191-204 (app. 3, "A Bibliography of Jealousy Text").

¹⁴ Joachim Du Bellay, *Olive*, dans Id., *Œuvres poétiques*, éd. par Daniel Aris-Françoise Joukovsky (Paris: Bordas - Classiques Garnier, 1993), t. I, 66 (il corsivo è mio).

Du Bellay sceglie di non tradurre il termine preciso del lago infernale, Cocito, ma offre una parafrasi esplicativa: “fleuve infernal où le froid tousjours dure”. Nessuna traccia rimane dei “campi d’inferno”. L’impronta virgiliana del sonetto viene radicalmente trascurata. Come mise a fuoco Mario Richter in uno studio magistrale del 1966, *Giovanni Della Casa in Francia nel secolo XVI*, Du Bellay non dovette neppure porsi il problema, poiché il testo su cui lesse il sonetto dellacasiano, cioè l’antologia di poeti petrarchisti del Giolito del 1545, riportava la lezione “ghiacci d’inferno”¹⁵.

Ventitré anni dopo, però, Desportes, disponeva dell’edizione postuma di Della Casa edita per le cure del Gemini nel 1558, dove il sonetto italiano apparve modificato nel secondo verso “E più temendo maggior forza acquisti” (Du Bellay aveva letto nell’antologia giolotiana “Et tosto fede a i tuoi sospetti acquisti”, nel terzo “con la fiamma”, mentre Du Bellay aveva letto “con le fiamme” e nell’ottavo “campi d’inferno”, mentre Du Bellay aveva letto “ghiacci d’inferno”).

Scrivono Richter: “Tuttavia Desportes, se tradusse il sonetto della seconda redazione del secondo e del terzo verso, lesse l’ottavo verso nella sua prima redazione, traducendo *glaces d’enfer*. Desportes dunque, adoperò un testo diverso da quello dato dal Gelmini nel 1558, che è lo stesso dell’edizione giuntina del 1564 e di quella curata dal Bertano nel 1570. Ma non ci risulta che il sonetto sia apparso in qualche parte con la prima lezione del v. 8 (*ghiacci d’inferno*)”¹⁶. In realtà, non serve ipotizzare la circolazione di un testo a stampa che riporti la variante “ghiacci” per poter spiegare la traduzione di Desportes. Infatti sappiamo che nel 1560 era stata pubblicata a Lione, da Rovillio¹⁷, la lezione del Varchi, la cui autorità era tale da imporre la sua interpretazione addirittura sul testo stampato ripetutamente con la variante voluta dall’autore.

Soucy chaud et glacé, que la crainte a fait naistre,
Et qui, craignant plus fort, devient plus violant,
Et pendant que la flamme et le gel va meslant,
Trouble, pers et détruit tout ce qu’amour fait croistre:

Puis qu’en si peu de tans tu t’es rendu mon maistre,
De cent chaudes fureurs mon esprit martelant,
Va, retourne au Cocyte et me laisse dolant,
Comme un tigre enragé de ma chair me repaistre.

Sur les glaces d’enfer passe, entre mille ennuis,
Sans lumiere tes jours et sans sommeil tes nuits,
Non moins troublé du faux que des seures nouvelles.

¹⁵ Mario Richter, *Giovanni Della Casa in Francia nel secolo XVI* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1966), 21. Il testo del sonetto viene riprodotto con le varianti accolte da Giolito, indispensabili per analizzare la traduzione.

¹⁶ Richter, *Giovanni Della Casa*, 37-38.

¹⁷ *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, l’una d’amore e l’altra della gelosia, con alcune utili e dilettevoli quistioni da lui nuovamente aggiunte* (Lyon: Guglielmo Rovillio, 1560).

Va t'en: tout ton venin est entré dedans moy.
Je n'ay point d'autre sang: hélas! dunque pourquoy
Me viens-tu retroubler par ces larves cruelles?¹⁸

Desportes traduce più fedelmente di Du Bellay, evoca il Cocito col suo nome, ma quello che ci interessa in questa sede è che, al di là del rispetto per l'autorità del Varchi, l'immagine dei "campi d'inferno" rimane nella sua composizione come nascosta dietro l'inarginabile facilità della formula "les glaces d'enfers", in risonanza antitetica con les "cent chaudes fureurs" del v. 6, cui si lega anche l'iperbole successiva, "entre mille ennuis". La trama del sonetto, tessuta fin dall'*incipit* attorno all'antitesi "chaud et glacé", non può che far sprofondare il dettato poetico verso la *lectio faciliior* dei "ghiacci d'inferno"¹⁹. Ragioni estetiche interne al sonetto, rivelatrici del gusto petrarchista di Desportes, al di là dei riscontri filologici, motivano dunque le scelte del traduttore.

Anche la riscrittura nel Cinquecento è una forma di commento.

Come viene visto dunque il lago ghiacciato dagli altri interpreti?

Propongo di leggere due sonetti di Giovan Battista Strozzi che a loro volta hanno ispirato una lezione di Serafino Aquilano²⁰, a dimostrazione di come questo dialogo ininterrotto tra riscritture e commenti intorno alla gelosia e all'inferno, si infittisca nel corso del secolo.

Torbid'onda di lagrime ch'il chiaro
Foco del riso mio sì spesso inondi,
L'erbe mi sfiori et gl'arbusci mi sfrondi
E righi ogni mio dolce, empia, d'amaro;
All'angoscioso tuo *Cocito* avaro
Giù 'n quei *torn'* antri orribili profondi,
Ov'or mia vaga navicella affondi,
Di nettar' colma prezioso e caro.
Ivi stridi atro mio rigido ghiaccio,
Statti aspro scoglio d'alto fido assiso
E spaventosa trema ombra di gelo,
Me (deh) qui lascia alle mie fiamme in braccio
Altera stella sovralzarmi al cielo
Et nuov'angel'volarne in paradiso.²¹

¹⁸ Victor E. Graham, éd., *Les amours de Diane, édition critique suivie du Commentaire de Malherbe* (Genève - Paris: Droz - Minard, 1959), vol. II, 196.

¹⁹ Per l'analisi di questi due sonetti rispetto al modello di Della Casa, cf. Richter, *Giovanni Della Casa*, 21-41.

²⁰ Michelangelo Serafini, *Sopra un sonetto della gelosia di M. Giovanbattista Strozzi* (Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550).

²¹ Giovan Battista Strozzi il Vecchio, "Sopra un sonetto della gelosia", in Milburn, *Luigi Tansillo*, 202 (il corsivo è mio).

Il latinismo “cura” viene reso dall’aggettivo “angoscioso” del v. 5, l’iperbato del v. 6 mima efficacemente il disordine infernale; l’immagine del ghiaccio si sposta nel corpo dell’io lirico e la gelosia diventa esplicitamente “ombra di gelo”.

Duro pensier’ che con mill’altri unito,
Di più rio toscò, e più venen ripieni,
Per divorar le gentil’alme vieni
Dai lagrimosi scogli di Cocito,
Empio, tu ben con rio sospetto ardito
Ogni dolce d’amor *conturbi e freni,*
E nella pace mia tal guerra meni
Ch’invidia porto a *Sisifo* ed *Eurito.*
Laggiù ritorna, *ombra gelata,* e pungi
Te stessa, intorno alla *nevosa riva,*
Poi c’hai prodotto in me si *aspro verno,*
Che bench’in odio al mio bel sol’io viva,
Sarò felice nel mio mal, se lungi
Dalla pena maggior ch’abbi *l’inferno.*²²

Nel secondo sonetto “cura” viene parafrasata con l’espressione “duro pensier”, il v. 4, “Dai lagrimosi scogli di Cocito”, riunisce “lagrimosi” e “Cocito”, con una formula facile perché il Cocito essendo il fiume del Pianto, definire i suoi scogli “lagrimosi” è ben meno originale dei “lagrimosi campi” dellacasiiani. L’idea del freddo resiste e ispira le espressioni “ombra gelata”, “aspro verno” dei vv. 9 e 11. Possiamo dire quindi che, se vogliamo leggere questa riscrittura come una forma di commento, anche Giovan Battista Strozzi non va nella direzione della visione virgiliana.

L’ultimo esempio di riscrittura preso in esame è contenuto nell’*Adone* di Marino, che ha dedicato numerose stanze del canto XII alla descrizione della gelosia e della sua abitazione²³. Il lessico e la visione dellacasiiana vengono messi al servizio di una poesia che deve sorprendere, dove la trama allusiva è fitta fino a creare l’effetto di un continuo cambio di prospettiva e di colore. I rimandi a Della Casa sono più che espliciti: stanza 3, v. 2: “cura ai lieti riposi aspra nemica”; le dittologie “turbo e tempesta” del v. 3 e “oscuri e orbi” del v. 6 della stanza 4; “oscuri e tristi” nella stanza 5, v. 2. Al v. 3 della stanza 5:

Vattene, vanne a quell’orribil chiostro
Onde rigore a’ tuoi veleni acquisti
Non più contaminar lo stato nostro,
Torna, torna a Cocito onde partisti.²⁴

²² *Ibidem.*

²³ Si veda lo studio di Stefano Prandi, “Marino, Tasso e la gelosia”, *Filologia e Critica* 18 (1993): 114-121.

²⁴ Giovan Battista Marino, *L’Adone*, a cura di Giovanni Pozzi (Milano: Adelphi, 1988), t. I, 650.

Duplicando l'imperativo Marino sottolinea il calco del sonetto alla *Cura* e ne prende in qualche modo anche le distanze con una sottile forma di ironia che si manifesta pienamente nella stanza successiva (stanza 6).

Ma nel misero ancor mondo perduto
Non so se sì gran peste entrar ardisca
E negli alberghi suoi l'istesso Pluto
Non ti voglia cred'io, ma t'abborrisca,
Perchè teme al tuo ghiaccio il re temuto
Non forse il regno eterno incenerisca
O la fiamma ch'ognor dolce il tormenta
*Per Proserpina sua non resti spenta.*²⁵

Marino infatti riprende dal canto VII di Virgilio sulla furia Aletto, il tema del rifiuto del mostro da parte dell'inferno e spinge l'interpretazione del Della Casa alle estreme conseguenze sulla via del paradosso, coinvolgendo il lettore in una doppia giravolta. L'idea è che l'inferno rifiuta la gelosia perché il ghiaccio potrebbe ridurre in cenere l'amore che Plutone porta a Proserpina. Il doppio paradosso consiste per prima cosa nel rischio che il ghiaccio "bruci", "riduca in cenere l'amore", abbia cioè l'effetto del suo elemento opposto, il fuoco; il secondo è che, se Plutone può continuare ad amare Proserpina, si vince la persistenza dell'amore nel cieco chiostro infernale, cosa in sé paradossale e inimmaginabile nell'universo dell'acasiano.

CONCLUSIONE

Il luogo infernale fornisce un buon filo per penetrare nel labirinto a specchi della lirica petrarchista, dove riscritture e commenti non cessano di riflettersi reciprocamente provocando un effetto esponenziale del procedimento allusivo, grazie al quale ogni interpretazione proietta contemporaneamente in prospettiva tutte le altre.

La visione del fondo "ghiacciato" dell'inferno risulta sicuramente più facile da assumere per il lettore cinquecentesco di quella dei "lugentes campi".

Della Casa intuisce che per riprendere il viaggio della conoscenza di sé, per ridare corpo al tormento infernale e poterlo dissolvere con la conoscenza cui l'esperienza poetica dà accesso, bisogna riattraversare il vetro ghiacciato di Dante, per scendere nella memoria poetica fino a Virgilio. Da questa stratificazione consapevole, che equivale a una messa in prospettiva dello stato d'animo evocato, nasce di fatto un nuovo equilibrio tra tessuto lessicale e ordine metrico. La modernità è data proprio dall'impossibilità di aderire a un modello unico; lo scarto che si crea, l'*enjambement*, la spezzatura tra i due modelli,

²⁵ *Ibidem.*

trasforma per sempre il luogo infernale che, non avendo un'unica rappresentazione, non si può più collocare "altrove", oltre una soglia che l'eroe può decidere di oltrepassare, ma diventa unicamente condizione interiore, sintomo fisico e psichico che invade l'io lirico (ed è la strada che porterà al Tasso e al confronto con la malinconia e con la follia). La chiusura dei commentatori rispetto a questa riapertura "morale" degli inferi latini, sembra suggerire una sostanziale avversione del Rinascimento verso l'evocazione concreta del luogo infernale.

Astolfo nel XXXIV canto dell'*Orlando furioso*, in fondo, arrivato di fronte all'imboccatura dell'inferno, non intraprende il viaggio nell'oltretomba, ma ne chiude in modo significativo l'ingresso, perché i mostri, le Arpie segnatamente, non possano più uscire nel mondo. Altri viaggi aspettano l'eroe rinascimentale, la luna, per restare con Ariosto e le distese oceaniche se si pensa al viaggio di Carlo e Ubaldo al di là delle colonne d'Ercole nella *Gerusalemme liberata*.

L'intertesto virgiliano di Della Casa evoca un aldilà che l'iniziato, il poeta, può e deve rivisitare per acquisire la conoscenza. L'antitesi petrarchesca, invece, la *lectio faciliior*, mette l'io lirico al riparo dalla ripresa del viaggio, perché quella discesa è già stata raccontata. Arrivato al lago ghiacciato, al fondo del nono cerchio, il viaggiatore oltremondano lettore di Dante e del *Canzoniere* non può che risalire, ed è in questo molto più coerente con le attese della sua epoca.

Della Casa, invece, suggerisce, con sensibilità tanto nuova da non poter essere completamente colta dai suoi contemporanei, che dietro lo specchio di ghiaccio del fiume del Pianto, la discesa, la poesia, la conoscenza, continuano.

Michele Mastroianni

UN IMAGINAIRE INFERNAL ENTRE BIBLE ET BAROQUE

La représentation de Satan et de l'Enfer
dans le *Job* de Chassignet

1. – La poésie de Chassignet est, dans son ensemble, une poésie biblique. Deux sont les modalités par lesquelles cet auteur se réfère à la Bible¹, au fil de toute sa production. Il compose des paraphrases de livres de l'Ancien Testament, telles que *Job ou De la Fermeté* (1592), *Le Cantique des cantiques* (1592), les *Paraphrases sur les douze Petits Prophètes* (1601?) et les *Paraphrases sur les cent cinquante Pseaumes* (1613). Il s'agit d'un véritable genre littéraire pratiqué, entre Maniérisme et Baroque, par les catholiques et les protestants: à savoir la paraphrase littéraire du texte sacré, considérée à la fois comme exercice herméneutique et jeu de rhétorique². Dans son chef-d'œuvre, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, Chassignet construit des textes calqués sur des images, des formules et des stylèmes scripturaux. La Bible fonctionne toujours comme source principale pour sa matière poétique, qu'il s'agisse de la réélaboration d'un texte scripturaire, ou qu'il s'agisse de l'emploi du *background* biblique en fonction d'un langage et d'un imaginaire poétiques.

Ailleurs j'ai essayé de montrer que le laboratoire linguistique de Chassignet peut être caractérisé par des travaux d'herméneutique sur le texte scripturaire, mais aussi par une véritable poétique de la *lectio divina*³. En

¹ Cf. Michele Mastroianni, "Jean Baptiste Chassignet: un exercice linguistique entre Bible et création poétique", dans AA.VV., *Échos poétiques de la Bible*, textes réunis et présentés par Josiane Rieu, Béatrice Bonhomme, Hélène Baby et Aude Préta-de Beaufort (Paris: Champion, 2012), 179-193; Id., *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del "Mespris de la vie et consolation contre la mort"* (Paris - Fiesole: Champion - Cadmo, 1998), 235-268 (cap. IV, "La retorica della *lectio divina*").

² Cf. Christian Bourgeois, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)* (Paris: Champion, 2006); Id., "Les paraphrases littéraires: imitation ou explication?", dans *Les paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du Colloque de Bordeaux (22-24 septembre 2004), textes réunis par Véronique Ferrer et Anne Mantero, introduction par Michel Jeanneret (Genève: Droz, 2006), 115-132.

³ Cf. Mastroianni, "Jean Baptiste Chassignet: un exercice linguistique", 179.

effet, dans le cadre d'une confrontation avec la source biblique – confrontation en vue d'une exégèse de la *sacra pagina* et d'une méditation d'ordre spirituel – la recherche rhétorique joue un rôle fondamental, surtout par rapport à sa constante référence aux modèles littéraires: du pétrarquisme et de la Pléiade en particulier⁴, mais aussi du poème sacré et du “mystère” théâtral. Et encore, dans l'œuvre de Chassignet paraphraste – en particulier dans le *Job* – un autre rôle est joué aussi par la réminiscence classique. Or, c'est justement la transformation de la paraphrase biblique en texte littéraire qui nous intéresse⁵. Nous essayerons notamment de mettre en évidence les mécanismes d'emploi d'un imaginaire n'existant pas dans le texte originel, mais qui, cependant, a une connexion évidente avec la production littéraire contemporaine.

Dans ce but, nous allons examiner brièvement un ouvrage de jeunesse de Chassignet, de nos jours encore inédit⁶. Il s'agit du poème *Job ou De la Fermeté*⁷, que nous venons de citer, consistant en une réélaboration en vers du livre de *Job*. Dans la lettre préfacielle *Au lecteur* (datée de 1592) Chassignet souligne le fait d'avoir voulu construire non un *parfait poème*, mais une mise en vers du texte biblique. Il affirme que son travail n'appartient pas au domaine des ouvrages qui sont astreints aux règles de la composition littéraire et il soutient de même que le sujet biblique contraint l'auteur à la fidélité textuelle. Il est vrai que cette fidélité semble surtout concerner la structure de la fable – dans notre cas l'*ordre* des interventions de *Job*, ainsi que celles de ses adversaires – plutôt que la reprise ponctuelle du texte scripturaire. D'autant plus que Chassignet se donne la peine de mettre en évidence son engagement pour *façonner à la française* l'original et pour transmettre *douceur et grace* à un

⁴ Cf. Michele Mastroianni, “Il petrarchismo teologizzante di Chassignet. Lettura del sonetto CXCIX del ‘Mespris de la vie et consolation contre la mort’”, in Id., *L'officina poetica di Jean-Baptiste Chassignet* (Vercelli: Mercurio, 2010), 173-194.

⁵ Il faut rappeler que, dans l'élaboration d'une *ars poëtica* ayant trait à la paraphrase scripturaire en tant que genre littéraire, un débat s'est développé entre ceux qui prônaient une fidélité à la lettre par rapport au texte original et ceux qui acceptaient une transcription amplifiée et enjolivée par des traits poétiques. On a même cru erronément que ces deux choix distinguaient le milieu protestant du milieu catholique. Sur les différents modèles de paraphrase cf. Bourgeois, *Théologies poétiques*, 217-257.

⁶ En réalité il existe une édition (Sara Woodward Whitten, *A Critical Edition of Jean-Baptiste Chassignet's ‘Job ou De la Fermeté’*, Ann Arbor, MI: Vanderbilt University, 1968), mais seulement l'exemplaire dactylographié de cette thèse de doctorat est accessible.

⁷ Ce poème paraît dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 2381, qui contient les *Œuvres sacrez* suivantes: (1) fol. 1r-93r: *Job ou De la Fermeté*; (2) fol. 94r-109v: *Version des Cantiques de l'Eglise*; (3) fol. 110r-112r: *Le Symbole d'Atbanase*; (4) fol. 112v-113v: *Hymne de SS. Ambroise et Augustin*; (5) fol. 114r-136r: *Le Cantique des cantiques ou Les amours de Salomon et Sulamite, avec l'allegorie des amours de Jesus-Christ et de l'Eglise*; (6) fol. 137r et v: *Version du Pseaume 137*. Pour une bibliographie, cf. Michele Mastroianni, “‘Job ou De la Fermeté’: parafrafi biblica o poema sacro? Considerazioni su un inedito di Jean-Baptiste Chassignet”, in Id., *L'officina poetica*, 117-151.

texte *dur et difficile*⁸. Ajoutons à cela que dans le *Job* on relève de nombreuses et très longues additions, qui ont surtout la finalité de relier les différentes sections du poème (les six livres), ainsi que de rendre plus accessible et compréhensible un texte scripturaire, qui pose des difficultés d'ordre théologique. Enfin, il s'agirait d'"embellir"⁹ le texte par des descriptions renvoyant à une typologie littéraire. Ce qui nous a d'ailleurs persuadé d'inscrire le *Job* parmi les textes qui appartiennent au genre du "poème sacré" et non pas parmi les paraphrases bibliques explicites, comme il en est des susdites *Paraphrases sur les douze Petits Prophètes* ou *Sur les cent cinquante Pseaumes*.

2. – Les additions auxquelles nous avons fait référence sont d'autant plus intéressantes par le fait qu'elles présentent une unité foncière, mais aussi parce que la plupart d'entre elles concernent le personnage de Satan¹⁰, n'apparaissant dans le *Job* biblique que dans le prologue (chap. 1 et 2). Il s'agit de la création d'un imaginaire cohérent qui a un parallèle dans la tradition littéraire ayant un fort essor à l'âge baroque¹¹. En effet, la période envisagée, caractérisée par le phénomène social de la chasse aux sorcières est obsédée par la crainte du diable. Cette même crainte bénéficie de plusieurs évocations littéraires, même au moment où la polémique religieuse sévit entre les catholiques et les protestants, qui s'accusent mutuellement d'être les suppôts de Satan.

Par rapport au livre de l'Ancien Testament le développement du rôle de Satan a une évidente fonction littéraire, mais aussi une signification théologique. Dans le *Job* biblique il n'a pas les mêmes connotations diaboliques qu'il aura dans la tradition judaïque et chrétienne postérieures. Par exemple, même le mot "satan" n'est pas un nom de personne. C'est un mot qui indique une fonction précise. Dans la représentation de la cour divine, qui est réunie de-

⁸ On peut consulter la lettre *Au lecteur* dans Mastroianni, "Job ou De la Fermeté": parafrafi", 119-120.

⁹ "Embellissement" est le mot employé par Chassignet pour définir sa démarche de parafrafi, dans la préface des *Paraphrases sur les douze Petits Prophetes d'Veil Testament, mis en vers françois. Avec un ample sommaire sur chaque chapitre, pour l'esclaircissement et pleine interpretation des passages plus difficiles* (Besançon: Nicolas de Moingesse, 1601), 8: "Si n'ay-je pourtant rien obmis de ce qui pouvoit apporter de l'embellissement à ceste œuvre, et m'oseroy bien vanter, que je l'eusse peut estre accompli autant que l'art de la poésie le peut permettre [...]".

¹⁰ On a déjà signalé l'importance de ces additions: cf. Gabriella Bosco, "Job ou De la Fermeté": Chassignet parafrafi et la querelle sur le 'Livre de Job' dans les parafrafi de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle", dans *Jean-Baptiste Chassignet, Actes du Colloque du Centre Jacques-Petit de Besançon* (4-6 mai 1999), présentés par Olivier Millet (Paris: Champion, 2003), 297-312, 309-310.

¹¹ Sur l'imaginaire diabolique dans la littérature de la Renaissance et du Baroque, cf. Marie-Dominique Legrand, "Note sur les démons dans 'Le printemps' d'Agrippa d'Aubigné", dans "Démons, sorciers et diableries au temps d'Agrippa d'Aubigné", sous la dir. de Marie-Hélène Servet, *Albineana* 21 (2009): 75-96. Voir aussi *Fictions du diable. Démonologie et littérature de saint Augustin à Léo Taxil*, dirigé par Françoise Lavocat, Pierre Kapitaniak et Marianne Closson (Genève: Droz, 2007).

vant Dieu (“Quadam autem die, cum venissent filii Dei, ut assisterent coram Domino”, *Iob* 1, 6 e 2, 1), on évoque la présence du *satan* (“affuit inter eos etiam Satan”, *ibid.*). Au centre de la scène domine la figure de Dieu, seigneur absolu de cette cour céleste. Autour du trône sont assis ses ministres, étant appelés par une terminologie archaïsante “fils de Dieu” (*ángheloi*, “anges”, dans la Septante). Parmi ces ministres il y en a un qui se distingue par son importance. Il s’agit du *satan*, dont la tâche est celle de grand “Accusateur”. On fait beaucoup d’hypothèses sur l’origine de ce personnage¹². Sans doute on ne doit pas l’assimiler au diable – ainsi qu’il le sera dans l’exégèse chrétienne dont Chassignet est redevable –, l’adversaire de Dieu, qui est l’expression du mal en opposition avec le bien. Ce qui est évident, par exemple, dans l’ouverture du *Faust* de Goethe. Ainsi, il ne serait pas correct non plus d’associer Satan au diable, dont l’action est surtout gouvernée par la volonté d’“endommager la gloire de Dieu”¹³. En effet, dans le texte scripturaire Satan semble plutôt un officier de la cour divine, une sorte d’inspecteur envoyé dans le monde pour contrôler les hommes.

Dans l’original biblique ce personnage se présente – ainsi que nous venons de le dire – dans le prologue et, par la suite, il n’apparaît plus. Par contre, dans le *Job* de Chassignet il revient tout au long de l’histoire mettant en relief les phases différentes, notamment en découpant les dialogues (de Job avec ses amis, de Job avec Dieu). Toutefois, c’est dans la réélaboration du prologue du *Job* testamentaire que nous pouvons reconnaître un glissement du texte original dans la direction d’une réalité diabolique; non seulement à cause de l’identification (qui appartenait déjà à l’herméneutique hébraïque et chrétienne) du *satan* biblique au diable, mais surtout à cause de la description détaillée du prince du mal et du monde infernal. Il s’agit sans doute d’une dramatisation, mais aussi d’une théâtralisation redevables à la tradition littéraire, dans notre cas à la tradition des “mystères” et plus en général du théâtre¹⁴.

Une preuve de l’influence exercée par le prologue du livre de *Job* sur l’imaginaire construit autour du diable à l’âge baroque est donnée, à quelques années d’intervalle seulement, par le *Job* de Chassignet et par l’ouverture du

¹² Cf. *Giobbe*, traduzione e commento di Gianfranco Ravasi (Roma: Borla, 1991³), 292-298.

¹³ Cf. *Job*, livre V, ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 82r.

¹⁴ Cf. Gabriella Bosco, “Giobbe a teatro”, in *Il tragico e il sacro dal Rinascimento a Racine*, Atti del Convegno internazionale di Torino e Vercelli (14-16 ottobre 1999), a cura di Dario Cecchetti e Daniela Dalla Valle (Firenze: Olschki, 2001), 89-98. Il existe une dramatisation de l’histoire de Job à l’intérieur du *Mistère du Viel Testament*, où sont recueillis sous un titre unique les *mystères* (fin du XV^e siècle) consacrés à l’Ancien Testament. Une autre dramatisation de la même histoire est un mystère anonyme de la fin du XV^e siècle, réédité une douzaine de fois jusqu’aux alentours de 1625: *La patience de Job* (éd. par Albert Meiller, Paris: Klincksieck, 1971). Ce mystère – qui se sert de Job comme *exemplaire* de la constance avec laquelle il faut prendre les “maux que Dieu nous envoie” – non seulement reproduit la section du *Job* biblique où paraît le *satan*, mais il introduit à plusieurs reprises des personnages diaboliques redevables à la tradition de la farce.

cinquième livre (*Les fers*) des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné¹⁵. Ces textes commencent tous les deux par une réécriture amplifiée et théâtralisée du début du *Job* biblique, là où le *satan* se présente devant le trône du Seigneur parmi les Fils de Dieu. Dans le poème d'Agrippa d'Aubigné, militant protestant, c'est un diable "catholique", un "faux Satan", "desguisé en Ange de lumière" qui "se glisse dans la presse" des "esprits benins", provoquant la colère divine. Par conséquent, l'être aux "yeux clairs et beaux", désormais "trompeur trompé", se transmue en affreux serpent, avant d'aller mettre à l'épreuve les fidèles (dans le cas des *Tragiques* il s'agit des protestants persécutés par les catholiques) de la même façon que le *satan* biblique va tourmenter Job:

Lors le trompeur trompé d'asseuré devint blesme,
L'enchanteur se trova disenchanté luy mesme,
Son front se seillonna, ses cheveux herissez,
Ses yeux flambants dessous les sourcils refroncez,
Le crespse blanchissant qui les cheveux luy couvre
Se change en mesme peau que porte la cœuvre
Qu'on appelle coëffee, ou bien en telle peau
Que le serpent mué despouille au temps nouveau:
La bouche devint pasle, un changement estrange
Luy donna front de diable, et osta celuy d'ange:
L'ordure le flestrit, tout au long se respand,
La teste se descoëffe et se change en serpent:
Le pennache luisant, et les plumes si belles
Dont il contre-faisoit les angeliques aisles,
Tout ce blanc se ternit, ces aisles peu à peu
Noires se vont tachant de cent marques de feu,
En dragon affricain, lors sa peau mouchettee
Comme un ventre d'aspic se trouve marquettee:
Il tomba sur la voute, où son corps s'allongeant
De diverses couleurs et venin se changeant,
Le ventre jaunissant, et noirastre la queüe,
Pour un ange trompeur mit un serpent en veüe.¹⁶

Chassignet, pour sa part, garde la conception du texte original, où Satan, tout en étant transformé en un être "épouvantable", a une "charge" dans la cour divine:

En cette bande là, Satan l'épouvantable
Estoit aussi venu pour de lui recevoir
Une charge nouvelle et faire son devoir.¹⁷

¹⁵ Le *Job*, daté de 1592, est resté inédit; *Les Tragiques* ont été publiés en 1616, et la rédaction des *Fers* remonte probablement aux alentours de 1610 (cf. l'"Introduction" à Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, édition critique établie et annotée par Jean-Raymond Fanlo, Paris: Champion, 2003, 69-70 et 76): donc un rapport direct entre les deux ouvrages est à exclure; mais il s'agit évidemment d'une typologie littéraire et d'un imaginaire assez répandus.

¹⁶ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, V (*Les fers*), vv. 53-74, éd. cit., 575-576.

¹⁷ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 3r.

Or, Chassignet ne transforme pas seulement le *satan* biblique en un être “épouvantable”, mais il l’assimile explicitement à une entité infernale, au diable proprement dit, par la reprise d’une iconographie traditionnelle:

Comme un enflé dragon du sommet d’une roche
Elancé fond à bas pour de sa griffe croche
Empieter le fanneau, qui dans son petit fort
Pensant estre à couvert paisible au gîte dort,
L’envieux Raude-monde aboutissant l’échine
Estand son aelle horrible à la peau serpentine
Et d’un vol haut-bruiant par le vague de l’er
Va tous les biens de Job racler, perdre et bruler.¹⁸

L’imaginaire diabolique esquissé par Chassignet a des racines bibliques. Les images du dragon et du serpent (cette dernière, est reprise dans le texte d’Agrippa d’Aubigné que nous venons de citer) sont avant tout des figures infernales dérivées de l’*Apocalypse*. En particulier, celle du dragon s’inspire du chapitre XII de ce livre testamentaire, où l’on décrit la lutte de Michel et de ses anges contre Satan, et l’on représente le dragon satanique et le serpent comme les adversaires de la Vierge qui va enfanter le Christ:

Et factum est praelium magnum in caelo: Michael et angeli eius praeliabantur cum dracone, et draco pugnabat et angeli eius; et non valuerunt, neque locus inventus est eorum amplius in caelo. Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem; et proiectus est in terram, et angeli eius cum illo missi sunt. [...] Et postquam vidit draco quod proiectus esset in terram, persecutus est mulierem quae peperit masculum; et datae sunt mulieri alae duae aquilae magnae, ut volaret in desertum in locum suum, ubi alitur per tempus, et tempora, et dimidium temporis, a facie serpentis. Et misit serpens ex ore suo post mulierem, aquam tanquam flumen, ut eam faceret trahi a flumine. Et adiuvit terra mulierem, et aperuit terra os suum, et absorbu it flumen quod misit draco de ore suo. Et iratus est draco in mulierem, et abiit facere praelium cum reliquis de semine eius, qui custodiunt mandata Dei, et habent testimonium Iesu Christi. Et stetit supra arenam maris (Ap 12, 7-9.13-18).

Et fut faite une grande bataille au ciel. Michel et ses anges batailleoient contre le dragon: et le dragon batailleoit et ses anges: et n’ont peu estre plus fors ne leur lieu n’a plus esté trouvé au ciel. Et fu dejetté le grand dragon, grand serpent ancien, qui est appellé le diable et Satan, lequel seduict tout le monde: et a esté jetté en terre, et ses anges ont esté jettez avec luy. [...] Et après que le dragon eut veu qu’il estoit dejetté en terre, il persecuta la femme laquelle a enfanté le masle. Et furent donnees à la femme deux aisles de ung grand aigle: affin que de la presence du serpent elle s’envolast au desert en son lieu, là où elle est nourrie, par ung temps, et temps et moytié d’ung temps. Et le serpent jetta de sa gueulle après la femme de l’eau comme ung fleuve: affin qu’il la feist ravir par le fleuve. Et la terre a aydè

¹⁸ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 4r.

à la femme. Et la terre a ouvert sa gueulle, et a englouty le fleuve que le dragon avoit jetté de sagueulle. Et le dragon fut courroucé contre la femme: et s'en alla faire batailles contre les autres de la semence d'icelle qui gardent le commandemens de Dieu: et qui ont tesmoingnage de Jesus Christ. Et se arresta sur le sablon de la mer.¹⁹

De même, nous pouvons considérer biblique la représentation du diable, “fier Ruineur, artisan de tous maus”²⁰, en tant que “raude-monde”²¹ ou “coursaire effroiable”²². Il s’agit de termes dessinant un coureur qui tourne partout, parcourant la terre dans tous les sens. C’est la formule de la *Première lettre de Pierre* (5, 8), qui a été rendue proverbiale, “adversarius vester *diabolus* tanquam leo rugiens *circuit*, quaerens quem devoret”.

Mais les détails de la description du diable, qu’on retrouve chez Chassignet, vont bien au-delà de l’évocation scripturaire du dragon et du serpent et sont redevables en premier lieu à une tradition iconographique millénaire – à partir des enluminures médiévales qui décorent les manuscrits (manuscrits de la Bible, mais aussi manuscrits hagiographiques, liturgiques ou dévotionnels), en passant par le domaine de la sculpture (chapiteaux historiés, portails d’église, gargouilles gothiques) jusqu’aux figurations picturales (consacrées au jugement dernier, par exemple, ou à la représentation de la fin du monde ou de l’Enfer). N’oublions pas que dans la diffusion de l’imaginaire diabolique un rôle particulier est joué par la tradition des *Apocalypsis cum figuris*, tradition qui aboutit au livre de gravures de Dürer, qui aura une fortune européenne vraiment exceptionnelle. D’ailleurs, c’est surtout la peinture du nord (Allemagne, Flandres, Hollande) qui développe, dans la représentation du diable, un goût pour des aspects horrifiques qui préludent au Baroque. Un goût que déjà l’art maniériste avait diffusé. En outre, il faut souligner que les rapports iconographiques sont assez compliqués. Nous pouvons rappeler que dans la configuration du diable comme un homme (parfois comme un géant) noir, fourni d’ailes de chauve-souris, armé de fourches et de grands crochets, se mêlent des éléments différents: la tradition biblique (voir la silhouette du dragon) et picturale, mais aussi une influence des “mystères” et des farces populaires. Il s’agit d’influences interchangeable: quoique subsiste toujours le *background* biblique, parfois c’est le texte littéraire qui accueille les suggestions des arts figuratifs, parfois c’est le texte littéraire qui inspire la production figurative. Je voudrais proposer, à ce sujet, un exemple, tiré d’un ouvrage qui se trouve vraiment à la croisée de toutes les traditions que je viens de citer: l’*Enfer* de Dante, où, parmi un grand nombre de différentes figures

¹⁹ *Revelation*, XII, dans *La Bible qui est toute la Sainte escripture*, préparée par Pierre Robert Olivetan (Neuchâtel: Pierre de Wingle, 1535); réimpression anastatique Torino: Albert Meynier, 1986 (*Le Nouveau Testament*, fol. lxxv’).

²⁰ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 5r.

²¹ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 4r.

²² Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 5r.

diaboliques, nous pouvons considérer l'escadron infernal des "Malebranche" (*Inf.* XXI) – diables noirs ailés, munis de crochets²³ – comme une reprise non seulement de l'iconographie biblique du dragon ailé, mais aussi de certaines personnages burlesques des farces populaires²⁴. En même temps, les figurations infernales de Dante sont à la base de maintes représentations picturales de la Renaissance: il suffit ici de citer le cycle de fresques de Luca Signorelli à Orvieto et le *Jugement universel* de Michel-Ange, où la reproduction de l'Enfer, des démons et des damnés a, sans aucun doute, une ascendance dantesque²⁵.

3. – En outre, dans la description du contexte où Satan se situe nous retrouvons la représentation d'un paysage infernal qui mélange toute une série d'éléments traditionnels:

Son cerceau, plein de ners sifflant de roideur forte
Aussi vite qu'un dard pront-élançé, le porte

²³ Cf. Dante Alighieri, *Inf.* XXI, 29-33 et 100-101 (texte de l'édition nationale de Giorgio Petrocchi): "e vidi dietro a noi un diavol nero / correndo su per lo scoglio venire. / Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero! / e quanto mi pareo ne l'atto acerbo, / con l'ali aperte e sovra i piè leggero!"; "Ei chinavan li raffi e 'Vuo' che 'l tocchi', / diceva l'un con l'altro, 'in sul gropone?" (c'est nous qui soulignons).

²⁴ Cf. Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge* (Paris: SEDES, 1998), 187-188: "Le même anthropocentrisme marque la présentation des adversaires de Dieu, les diables, qui paraissent dans les longues scènes, et de plus en plus fréquentes, des diableries. Au-delà du pittoresque scénique dû à la configuration du lieu et au jeu physique des diables, marqué par une sorte de violence et de frénésie gestuelles et verbales, il faut dégager les fonctions de ces personnages, parfois ambigus. Retranchés dans le lieu de la violence, des supplices, des flammes, de la puanteur, de la vulgarité aussi, de la brutalité et de la laideur – l'inversion de la lumière, de la gloire et de la beauté célestes dont les diables sont déchus –, comme en une forteresse, les diables, diabesses et diabolins sont organisés selon les rites d'une cour féodale sous la férule de Lucifer, qui se sert de Satan (toujours échouant, toujours battu) comme ambassadeur dans le monde des hommes". Cf. aussi Raymond Lebègue, "Le diable dans l'ancien théâtre religieux", *CAIEF* (1953): 97-105; Glenda L. Warren, "Hell and the Devil in the Medieval French Drama: Vision of Damnation or Hope for Salvation?", in *Dies illa. Death in the Middle Ages*, Manchester Colloquium 1983, ed. by Jane H.M. Taylor (Liverpool: Francis Cairns, 1984), 76-79. Pour ce qui concerne le mélange d'influences dérivées de l'imaginaire mythologique ancien et de l'imaginaire des farces, nous pouvons considérer le passage chassien où Satan est situé dans un *orque* peuplé par des *Furies* classiques, tout en étant accompagné par un *lutin* qui a les caractères des diables des pièces théâtrales médiévales: "Donques de ce noir orque il émeut les Furies, / choisit un des lutins le plus aspre aux turies, / assassin, aime-horreur, souf-le-feu, cherche-fer, / qui soudainement sort de cet umbreus Enfer / et tirant avec soi la guerre criminelle / afoue les gros yeus de sa face cruelle, / et semble, à voir l'ardeur de son front alumé, / que tout doit sur le champ par lui estre enflammé" (ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 5r).

²⁵ Même le célèbre passage qui représente, d'une façon burlesque, les diables marchant au son de la *tuba ventris* (*Inf.* XXI, 136-139, éd. cit.: "Per l'argine sinistro volta dienzo; / ma prima avea ciascun la lingua stretta / coi denti, verso lor duca, per cenno; / ed elli avea del cul fatto trombetta") trouve une correspondance dans la peinture de la Renaissance et du Baroque où le "pet diabolique" peut être considéré un *topos* figuratif.

Au pais tenebreus où les foudres espars
Et les vents orageus regnent de toutes pars.
C'est au milieu des ers où les fureurs tonnantes,
Les horreurs, les rigueurs, les tempestes sonnantes
D'un hiver eternel tousjours vestu de glas
De cent calamitez batent le monde bas.
Ce pais mitoyen plein d'obscurété noire,
Epouvantable, affreus plus qu'on ne pourroit croire,
Est un Orque abismeus qui s'ouvre bas et haut
D'un precipice double, et rien ou peu s'en faut
Que de là jusqu'au fons de la creuse caverne,
À voir presque semblable au gosier de l'Averne
Il n'y ait tout autant d'espace qu'à nos yeus
On jugeroit d'ici jusqu'à l'arche des cieus.
Si avoir je pouvoi cent langues et cent bouches,
La vois toute de fer, d'orages si farouches
Je ne conteroi pas les tourbillonnementz
Qui là font trembler tout de leurs redoublementz,
Et n'exprimeroi pas les tourmentes horribles,
Les foudres tonnerreus, et les combats terribles
Des roides Aquilons qui d'un choc brise-tout
Froissent contrecourants les cieus de bout en bout.
Tout y est plein de feu, plein de glace, et ce goufre
Est le vrai magazin de salpêtre et de soufre
Où ce fier Ruineur, artisan de tous maus,
Fait sa poudre à canon qu'il met dans les canaus
Des nuages espais pour en battre les terres
Et aus pauvres mortels faire cent mille guerres,
Se plaisant dessus tout à faire mal aus bons
Et raser ici bas leurs biens de comble à fons.

Là roullant et virant tous les moyens de nuire
En son coeur enflammé, pront, il commence à bruire,
À tracasser, brasser, comme il consumeroit
Ceus du bon pere Job que perdre il desiroit.
Donque de ce noir Orque il émeut les Furies,
Choisit un des lutins, le plus aspre aus turies,
Assassin, aime-horreur, souffle-feu, cherche-fer,
Qui soudainement sort de cet umbreus Enfer
Et tirant avec soi la guerre criminelle,
Afoue les gros yeus de sa face cruelle,
Et semble, à voir l'ardeur de son front alumé,
Que tout doit sur le champ par lui estre enflammé.

Là mesme il prend un foudre ensouffré de salpêtre
Et de nafte et de pois dont il pourroit bien mettre
En feu du monde entier l'orgueilleus bastiment
Par la flambante ardeur d'un vite embrasement.
Puis tire avec ce foudre un torrent de nuages
Gros-enfleuz de cent mil tourbillonnantz orages,

Suffisantz pour à bas le haut ciel acabler
Et demembrer la terre à force de trembler.²⁶

Il s'agit en effet d'un Enfer évoqué par des références à la fois bibliques, l'"abîme"²⁷, et classiques, l'"orque"²⁸. Sans doute, l'introduction de l'imaginaire de l'"abîme" pour représenter le lieu infernal, au-delà de l'emploi du mot et de l'image dans les livres scripturaires a, dans ce cas, la valeur d'une sorte d'exégèse, par le moyen de l'*amplificatio*, d'un texte tiré du neuvième chapitre de l'*Apocalypse*:

Et quintus angelus tuba cecinit; et vidi stellam de caelo cecidisse in terram, et data est ei clavis putei abyssi. Et aperuit puteum abyssi, et ascendit fumus putei sicut fumus fornacis magnae; et obscuratus est sol et aer de fumo putei; et de fumo putei exierunt locustae in terram [...]. (*Ap* 9, 1-3)

*Et le cinquiesme ange sonna de la trompette. Et je veis une estoille qui cheut du ciel en la terre. Et luy fut donné la clef du puitz de l'abysme. Et ouvrit le puitz de l'abysme: et la fumee du puitz monta, comme fumee d'une grande fournaise. Et le soleil et l'air fut obscurcy de la fumee du puitz. Et de la fumee du puitz sont sorties sauterelles en la terre [...].*²⁹

L'image du *puteus abyssi* nous ramène à l'Enfer (plus proprement à ce lieu où sont emprisonnés les esprits malins): il s'agit d'une image caractérisée par la fumée et l'obscurité ("ascendit fumus putei", "obscuratus est sol et aer de fumo putei"). Dans ce passage de l'*Apocalypse* nous voyons s'ouvrir l'accès au monde *inferorum*, dont sort la fumée produite par le feu des profondeurs, en faisant sombrer la terre dans une nuit sans lumière. De ce *puteus abyssi* les puissances infernales s'échappent pour devenir instruments du jugement de Dieu³⁰.

²⁶ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 4v-5r.

²⁷ En particulier dans le livre de *Job*: cf. 28, 14; 38, 16. Cf. aussi *Ec* 1, 2; 24, 8; *Sal* 134, 6; *Lc* 8, 31; *Ap* 9, 1-3.

²⁸ Chez Virgile (*Aen.* II 398; IV 242 et 699; VI 273; VIII 296; IX 527 et 785) l'*Orcus* est l'outre-tombe, le royaume des morts (ou encore le seigneur de ce royaume), par opposition à la terre. Dans cette même signification d'*Enfer*, *outretombe*, nous retrouvons le mot *orque* chez les poètes de la Pléiade: cf., par exemple, Du Bellay, *Vers lyriques*, II, 29-32: "Là gist l'œuvre, là gist la peine, / ses pas de l'Orque retirer / à l'étroit sentier, qui nous meine / où tout mortel doit aspirer" (Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris: Classiques Garnier, 1993-1996, t. I, 89), et *Œuvres de l'invention de l'Auteur*, VI, 16-18: "N'est-ce pas la vertu seule, / qui nous tire de la gueule / de l'Orque avaricieux?" (*ivi*, t. I, 25); ou encore Ronsard, *Le second livre des Odes*, XVIII, 12-16: "[...] / à nous, qui serons peut estre / ou ce matin, ou ce soir / victime de l'Orque noir? / De l'Orque qui ne pardonne, / tant il est fier, à personne" (Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris: Gallimard, 1993-1994, t. I, 706).

²⁹ *Revelation*, IX, dans *La Bible qui est toute la Sainte escripture*, éd. cit. (*Le Nouveau Testament*, fol. lxxv^r).

³⁰ Cf. Eduard Lohse, *L'Apocalisse di Giovanni* (Brescia: Paideia, 1974), 106-108; orig. *Die Offenbarung des Johannes* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971³).

Chassignet développe les connotations concernant l'obscurité. En effet, le pays où le "Ruineur" diabolique voltige est un *païs tenebreus*: ce pays "plein d'obscurité noire, épouvantable, affreux" n'appartient pas au monde matériel, mais c'est un *païs mitoyen*. Ce qui indique la nature démoniaque de cet habitat surréel: car l'adjectif "mitoyen", ici à la claire empreinte platonisante, signifiant – en moyen français – une réalité "qui se trouve à mi-chemin" ou "qui appartient à deux éléments"³¹ (comme les δαίμονες, "mitoyens" entre la terre et le ciel), nous rappelle que l'abîme infernal, tout en se situant dans la dimension de l'éternité, garde une matérialité qui le rattache à la négativité du mal. De même, la duplicité de cette nature "mitoyenne" est soulignée par la détermination de l'*orque abismeus*, "qui s'ouvre bas et haut / d'un précipice double", en tant qu'espace dont les limites sont indéfinies ("[...] autant d'espace qu'à nos yeux / on jugeroit d'ici jusqu'à l'arche des cieux").

Cet *orque abismeus* – transposition, donc, du *puteus abyssi* biblique – est dessiné comme un gouffre immense dont nous retrouvons la description dans des représentations célèbres, ainsi que celle de l'*Enfer* de Dante, avec qui le texte de Chassignet présente des correspondances frappantes. Il faut toutefois souligner que la connaissance directe du poème de Dante de la part de Chassignet (ce qui nécessiterait des témoignages jusqu'à présent inconnus) paraît être assez improbable. En effet, la première traduction française intégrale de la *Divina Commedia*, par Balthasar Grangier, a été imprimée en 1596³².

Cela dit, il serait vraisemblable de supposer la diffusion de textes intermédiaires qui auraient constitué au cours des siècles un véritable répertoire d'images infernales. Ce qui frappe, c'est le fait que ces images reviennent à l'identique chez des auteurs différents et éloignés dans le temps. Évidemment, ce sont des auteurs qui se réfèrent aux mêmes sources (telles que l'*Apocalypse* que nous venons de citer). Néanmoins, la ressemblance qu'on constate non seulement parmi les images, mais, à vrai dire, parmi des véritables systèmes d'images, nous amène à une lecture contrastive, intéressante en vue d'établir une typologie figurative.

³¹ Cf. Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du Moyen Français (La Renaissance)* (Paris: Larousse, 1992), *ad vocem*.

³² Cf. Dario Cecchetti, "Dante e il Rinascimento francese", in *Lecture Classensi*: vol. 19, a cura di Marziano Guglielminetti (Ravenna: Longo, 1990), 35-63. Cf. aussi Arturo Farinelli, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire* (Milano: Hoepli, 1908); Franco Simone, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia* (Milano: Mursia, 1968), 59-74 et 151-168; Remo Ceserani, s.v. *Francia*, in Umberto Bosco, dir. da, *Enciclopedia dantesca* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978), vol. III, 1971, 28-46. Dans notre cas, une connaissance directe de Dante est improbable, mais non impossible: il faut rappeler la parution en France, entre 1547 et 1587, de sept éditions de la *Divina Commedia* en langue italienne (cf. Cecchetti, *Dante*, 59-63). Pour ce qui concerne la maîtrise de la langue italienne de la part de Chassignet, on ne doit pas oublier la présence dans ses œuvres d'éléments pétrarquais, qui pourraient, bien entendu, dériver des pétrarquistes français (cf. Michele Mastroianni, "Ascesi petrarchista e ascesi barocca. Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali", in Id., *L'officina poetica*, 155-171; Id., "Il petrarchismo teologizzante di Chassignet").

Un seul exemple. Choisissons deux passages de l'*Enfer* de Dante: l'un, du quatrième chant, nous introduit dans le premier cercle de l'Enfer proprement dit; l'autre, du cinquième chant, dessine l'ambiance où se situent les luxurieux. Il s'agit de morceaux où le poète emploie un lexique significatif, des mots clé évoquant un imaginaire non seulement canonique dans la représentation de l'Enfer, mais avec lequel le texte de Chassignet, loin de se borner à des correspondances ponctuelles, présente un système descriptif (et lexical) parallèle:

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa. (Inf. IV, 7-12)

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. (Inf. V, 28-33)³³

Dans la description de la *valle d'abisso* – de même que l'expression *orque abis-meus*, cette formule est transcription fidèle du *puteus abyssi* scripturaire – on évoque l'Enfer, lieu *doloroso* par excellence³⁴, par la mise en évidence des éléments suivants: un grand bruit ininterrompu, effrayant et plaintif (“intròno”, “infiniti guai”), qui semble être provoqué par des bouleversements naturels, tels qu'une mer en tempête ou des vents déchaînés (“mugghia come fa mar per tempesta”, “contrari venti”, “la bufera infernal che mai non resta”); une obscurité totale qui empêche la vue (“oscura”, “nebulosa”, “non vi discernea alcuna cosa”, “loco d'ogne luce muto”); une nature violente, source de souffrance (“mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta”).

Pareillement, le *Job* de Chassignet dessine un contexte diabolique où reviennent ces éléments caractérisant la scène infernale qu'on retrouvait déjà chez Dante. Il s'agit en effet, encore une fois, d'un *païs tenebreus* “plein d'obscurité noire” – *obscurété* qui rend l'atmosphère *épouvantable* et *affreuse*. L'*aere tenebroso* (Inf. VI, 11), constante de l'Enfer dantesque (mais aussi des *inferi* classiques), a une réplique dans le texte chassignetien, où les seuls éléments lumineux sont des *foudres espars* qui, loin d'être des sources de lumière, sont plutôt source de frayeur et de rumeurs terrifiantes. En effet, même ici,

³³ Textes de l'édition nationale citée.

³⁴ L'adjectif *doloroso* (avec son synonyme *dolente*) revient dans la première *cantica* de Dante et garde une fonction définitoire de l'essence du lieu infernal (cf. *Inf.* III, 1; IV, 8; V, 16; XXXIV, 28).

le facteur de nuisance et souffrance est un bruit intolérable produit par une nature ennemie, qui se manifeste dans les *fureurs tonnantes* des *vents orageux* et des *tempestes sonnantes*.

On pourrait repérer d'autres correspondances avec l'*Enfer* de Dante: citons cette *coincidentia oppositorum*, chère à la poésie baroque, qui consiste ici dans la coexistence du feu et de la glace dans le monde infernal ("tout y est plein de feu, plein de glace"). Parfois, les correspondances sont au niveau, en même temps, de l'imaginaire et de la structure, comme dans ces deux passages qui créent une petite situation narrative. Chez Dante, nous avons une représentation des diables des "Malebolge" absorbés dans leur besogne infernale, comme s'il s'agissait d'ouvriers plongés dans l'atmosphère surchauffée d'un arsenal naval:

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,
ché navicar non ponno – in quella vece
chi fa suo legno novo e chi ristoppa
le coste a quel che più viaggi fece;
chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
chi terzeruolo e artimon rintoppa –:
tal, non per foco ma per divin' arte,
bollia la giuso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogni parte. (Inf. XXI, 7-18)

De même, Chassignet représente son "Ruineur", dans le cadre d'un Enfer ressemblant à un "vrai magasin de salpêtre et de soufre", occupé dans le maniement d'un matériel enflammé qui évoque la poix bouillante traitée par les diables de "Malebolge":

Tout y est plein de feu, plein de glace, et ce goufre
Est le vrai magasin de salpêtre et de soufre
Où ce fier Ruineur, artisan de tous maus,
Fait sa poudre à canon qu'il met dans les canaus
Des nuages espais pour en battre les terres
Et aus pauvres mortels faire cent mille guerres,
Se plaisant dessus tout à faire mal aus bons
Et raser ici bas leurs biens de comble à fons.
[...]
Là mesme il prend un foudre ensouffré de salpêtre
Et de nafte et de pois dont il pourroit bien mettre
En feu du monde entier l'orgueilleus bastiment
Pour la flambante ardeur d'un vite embrasement.³⁵

³⁵ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 4v-5r.

En réalité, si la reprise d'un imaginaire qui appartient à une tradition figurative du Moyen Âge et de la Renaissance – tradition chrétienne, nourrie de références bibliques et dévotionnelles populaires – est incontestable, et si, à la limite, on pourrait même envisager dans le *Job* des influences dantesques, Chassignet nous indique explicitement, quoiqu'indirectement, par des calques textuels, une ascendance classique, dans ce cas virgilienne, qui inspire sa reconstruction du cadre infernal. Il s'agit évidemment de la présence indéniable, en tant que source et modèle, de l'*Énéide*, surtout du sixième chant qui raconte la descente d'Énée aux enfers. Si l'emploi du mot *orque* (*orque abismeus, noir orque*) est une référence évidente au lexique classique, les tournures puisées chez Virgile sont nombreuses, telles que la formule "au gosier de l'Averne", reproduisant à la lettre "ad fauces grave olentis Averni"³⁶, ou encore ce passage – "les combats terribles / des roides Aquilons qui d'un choc brise-tout / froissent contrecourants les cieus de bout en bout" – qui est une réécriture s'inspirant des deux vers virgiliens "Talia iactanti stridens Aquilone procella / velum adversa ferit fluctumque ad sidera tollit"³⁷.

En effet, certaines typologies que l'*Énéide* nous offre sont à la base d'une grande partie des reconstructions infernales au cours des siècles. Nous avons fait référence à Dante. Or, la description de "la città c'ha nome Dite" (*Inf.* VIII, 67-68) reproduit un modèle virgilien:

Respicit Aeneas: subito et sub rupe sinistra
 moenia lata videt, triplici circumdata muro,
 quae rapidus flammis ambit torrentibus amnis,
 Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa.
 Porta adversa ingens solidoque adamante columnae,
 vis ut nulla virum, non ipsi excindere ferro
 caelicolae valeant; stat ferrea turris ad auras,
 Tisiphoneque sedens, palla succincta cruenta,
 vestibulum exsomnia servat noctesque diesque.
*Hinc exaudiri gemitus et saeva sonare
 verbera, tum stridor ferri tractaeque catena.*³⁸

Il s'agit, d'ailleurs, d'un passage qui se termine par deux vers qui fournissent un cliché, fidèlement imité, là où Dante essaie de communiquer la première impression éprouvée dès son entrée en Enfer ("Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere senza stelle", *Inf.* III, 22-23), une impression entièrement auditive et visuelle, fondée sur le bruit et l'obscurité.

De même, rappelons encore la description du royaume des vents, dans le premier livre de l'*Énéide*, qui réunit une série de *topoi* qui seront fréquemment employés dans la représentation du lieu infernal: la fureur des vents, les

³⁶ Verg. *Aen.* VI 201 (éd. par Remigio Sabbadini). Cf. aussi Verg. *Aen.* VI 273: "in faucibus Orci".

³⁷ *Ivi* I 102-103.

³⁸ *Ivi* VI 548-558 (c'est nous qui soulignons).

tempêtes “sonnantes”, les vents qui frappent bruyamment les montagnes, les vents rapides capables de ruiner “*maria ac terras caelumque profundum*”, les cavernes sans lumière:

Talia flammato secum dea corde volutans
nimborum in patriam, *loca feta furentibus austris*,
Aeoliam venit. Hic *vasto* rex Aeolus *antro*
luctantis ventos tempestatesque sonoras
imperio premit ac vinclis et carcere frenat.
Illi indignantes magno cum murmure montis
circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce
sceptra tenens mollitque animos et temperat iras.
Ni faciat, *maria ac terras caelumque profundum*
quippe ferant rapidi secum verrantque per auras:
sed pater omnipotens *speluncis* abdidit *atris*
hoc metuens molemque et montis insuper altos
imposuit [...].³⁹

En outre, dans le cas du *Job*, une citation littérale nous certifie que Chassignet se rapporte au modèle virgilien:

Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas,
omnia poenarum percurrere nomina possim.⁴⁰

Si avoir je pouvoi cent langues et cent bouches,
La vois toute de fer, d’orages si farouches
Je ne conteroi pas les tourbillonementz
Qui là font trembler tout de leurs redoublementz,
Et n’exprimeroi pas les tourmentes horribles,
Les foudres tonnerreus, et les combats terribles
Des roides Aquilons qui d’un choc brise-tout
Froissent contrecourants les cieus de bout en bout.⁴¹

En effet, il s’agit d’un passage qui éclaire la technique de composition chassignetienne par rapport à ses sources. Le texte en question de l’*Énéide* contient une formule devenue proverbiale (“même pas si j’avais cent langues et cent bouches, ni une voix de fer...”) – et, en tant que telle, reproduite à la lettre par Chassignet – suivie d’une expression hyperbolique (“je pourrais relater toutes les espèces de crimes et dresser la liste de toutes les peines de l’enfer”) qui se prête, dans la réélaboration du *Job*, à une *amplificatio*, se servant à son tour, comme nous l’avons déjà souligné, d’une autre référence virgilienne.

³⁹ *Ivi* I 50-62 (c’est nous qui soulignons).

⁴⁰ *Ivi* VI 625-627 (c’est nous qui soulignons).

⁴¹ Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 4v (c’est nous qui soulignons).

4. – On pourrait analyser d’autres passages du *Job* de Chassignet qui proposent une représentation du diable. Leur intérêt serait d’autant plus grand du fait qu’il s’agit d’additions par rapport au texte biblique. Cette insistance est en partie due à une raison théologique, comme nous l’avons remarqué⁴². Tandis que le livre de la Bible, après avoir évoqué dans le prologue la discussion entre Dieu et le *satan*, concernant les véritables motivations de la religiosité de Job, concentre l’attention sur la confrontation Job/Dieu et sur le mystère du mal. Par contre le texte de Chassignet, tout en suivant pas à pas l’original, par une technique paraphrastique qui se sert soit du calque soit de la réélaboration soit de l’*amplificatio*, garde jusqu’à la fin la présence du “fier Ruineur, artisan de tous maus” comme véritable moteur de l’action contre Job. En effet, c’est la constante intervention de Satan qui provoque les discours des amis de Job, amis transformés en porte-parole du diable, voire en ses intermédiaires. On dirait que la préoccupation fondamentale de Chassignet est de contourner les difficultés d’un texte qui semble être en contradiction avec la notion de justice divine. Dans le texte biblique le mystère du mal et de la souffrance du juste est résolu sur le plan de la foi. D’une certaine manière, Chassignet développe un discours justificateur du projet divin, soulignant d’un côté que Dieu veut mettre à l’épreuve l’homme juste, de l’autre, faisant ressortir le rôle antagoniste de Satan. Il s’agit donc d’une exégèse explicative du texte biblique⁴³ qui se sert d’une paraphrase littéraire pour donner une interprétation rationnelle de l’histoire de Job.

Pour ce qui concerne la représentation du diable et de l’Enfer, la réécriture du prologue est fort intéressante comme exemple d’intertextualité littéraire et d’intersection de sources figuratives les plus disparates. La mise en vers du texte biblique est une paraphrase, bien entendu, mais paraphrase *fusior ac latior* selon la distinction introduite par Sixte de Sienne⁴⁴. Elle s’apparente aussi à la typologie du poème sacré et, par conséquent, hérite de toute une série de textes littéraire qui se succèdent le long des siècles. Dans le panorama que nous venons de dresser les exemples de description du diable et de l’Enfer se multiplient. Bien évidemment des problèmes concernant les correspondances textuelles se posent. Tout compte fait, l’imaginaire infernal a des constantes qui dérivent en mesure égale de traditions savantes et de traditions populaires: le texte que nous venons de lire en est preuve. Chassignet, en effet, dans une époque charnière, entre Renaissance et Baroque, accomplit, au plus haut degré, l’opération rhétorique – opération qui préside aussi aux arts figuratifs – de relire un matériel très riche, biblique et anthropologique, par l’intermédiaire des classiques (dans son cas avec les lunettes de Virgile).

⁴² Sur ces motivations théologiques et exégétiques, cf. Mastroianni, “Jean-Baptiste Chassignet: un exercice linguistique”, *passim*.

⁴³ Cf. Bourgeois, “Les paraphrases littéraires”.

⁴⁴ Cf. [Sixte de Sienne,] *Ars interpretandi S. Scripturas absolutissima, fr. Sexto Senensi Dominicano, Theologo profundissimo auctore* (Coloniae: apud Ludovicum Alectorium, 1577), 137.

Il accomplit cette opération tout en contredisant les affirmations que nous avons citées en ouverture – affirmations qui niaient l'appartenance du *Job* au domaine des ouvrages littéraires.

ANNEXES

Le texte que nous offrons ici aux lecteurs est celui de l'édition de *Job* que nous sommes en train de préparer.

Ms. Paris, BnF, fr. 2381, fol. 3r-5r et 7r-8r (livre I, vv. 115-260 et 333-388)

Mais un jour comme au ciel les divins messagers,
Qui vont par l'univers, postillons tres legers,
Porter les mandements de ce grand Roi du monde,
Arrivoient de leur charge ayants tous fait la ronde
Autour de son royaume afin de visiter
120 Ses païs, ses vassaus et lui en rapporter
Les exploits aprouvez de leur seing veritable,
En cette bande là Satan, l'épouvantable,
Estoit aussi venu pour de lui recevoir
Une charge nouvelle et faire son devoir,
125 Car bien qu'il fust rebelle à sa magesté haute,
Il n'eust aucunement osé d'y faire faute.
Lui donque le voyant estre aussi venu là,
Comme ses autres fils, entre tous l'apella,
Et, grave, lui usant de parole de maïstre
130 Afin que souverain il se fist reconnoistre:
"Et toi", dit il, "superbe, humble agenouille toi
Sur les plus bas degrez de mon trosne, et di moi
D'où tu viens de courir, car de ta bouche mesme
Il t'en faut rendre conte à ma grandeur suprême.
135 Hoste des bas Enfers, hé! quoy ne sçais tu pas
Que faire outre mon gré tu ne peux un seul pas?"
"Je viens", respondit il, "de rauder sur la terre
En tous lieux, recherchant à quoy faire la guerre,
Où j'ai veu des humains tous les coeurs entachez,
140 Mais bien tous corrompus et pourris de pechez.
Destruï les, grand Monarque, avec ta main robeste,
Aussi bien n'en est il de cent mil un seul juste".
"Hé, quoy!", dit le Seigneur, "ton oeil revisiteur
N'a il point veu les faits de Job mon serviteur?
145 N'a il point aperceu que depuis les rivages
D'où l'Aube vient revoir les terrains païsages
Jusqu'aus bors où de soir je la fai retirer
Il n'est homme si droit qui s'ose comparer

- À lui, plus que nul autre ami de la justice?
150 Entier, religieux et contraire à tout vice?”.
“Ha!”, répondit Satan, “quel gré lui en sçait on,
Bien nage à qui on porte et soutient le menton.
As tu pas mis un parc tout de haies espesses,
Autour de sa maison, de lui, de ses richesses,
155 Beni de ton saint doi tout l’oeuvre de ses mains,
Par l’oeil de ta faveur bienheureé ses dessains,
De sorte que jamais il n’a en mal ni perte,
Et n’a jamais aucune affliction soufferte?
Estant bien asseuré vraiment on ne lui doit
160 Savoir gré s’il te sert, aime et craint comme il doit.
Etan sur lui ton bras, frappe le de misere,
Oste lui tous ces biens, et vers lui de bon pere
Echange un peu le nom en cruel ennemi,
Tu verras que son coeur dans l’heur comme endormi
165 Et sa bouche ores sage, ayant perdu ta grace,
Un flot de maudissons cracheront sur ta face”.
“Va”, dit le grand Seigneur, “je laisse à ton pouvoir
Pour en faire à ton gré tout ce qu’il peut avoir.
Rase, destrui ses biens d’un furieus orage,
170 Et l’affligeant par tout esprove son courage:
Epargne toutefois son cors, car je ne veus
Que tu perdes en tout un seul de ses cheveux”.
Alors ce Ruineur ayant telle puissance
175 Aussi tost se depart de sa crainte presance,
Aspre à faire la guerre au bon Job qui vivoit
Toujours aimant son Dieu que sur tout il servoit.
Comme un enflé dragon du sommet d’une roche
Elancé fond à bas pour de sa griffe croche
Empieter le fanneau, qui dans son petit fort
180 Pensant estre à couvert paisible au gite dort,
L’envieus Raude-monde aboutissant l’échine
Estand son aelle horrible à la peau serpentine
Et d’un vol haut-bruiant par le vague de l’er
Va tous les biens de Job racler, perdre et bruler.
185 Son cerceau, plein de ners sifflant de roideur forte
Aussi vite qu’un dard pront-élançé, le porte
Au païs tenebreus où les foudres espars
Et les vents orageus regnent de toutes pars.
C’est au milieu des ers où les fureurs tonnantes,
190 Les horreurs, les rigueurs, les tempestes sonnantes
D’un hiver eternal toujours vestu de glas
De cent calamitez batent le monde bas.
Ce païs mitoyen plein d’obscurété noire,
Epouvantable, affreus plus qu’on ne pourroit croire,
195 Est un Orque abismeus qui s’ouvre bas et haut
D’un precipice double, et rien ou peu s’en faut

Que de là jusqu'au fons de la creuse caverne,
À voir presque semblable au gosier de l'Averne,
Il n'y ait tout autant d'espace qu'à nos yeus
200 On jugeroit d'ici jusqu'à l'arche des cieus.
Si avoir je pouvoi cent langues et cent bouches,
La vois toute de fer, d'orages si farouches,
Je ne conteroi pas les tourbillonnementz
Qui là font trembler tout de leurs redoublementz,
205 Et n'exprimeroi pas les tourmentes horribles,
Les foudres tonnerreus, et les combats terribles
Des roides Aquilons qui d'un choc brise-tout
Froissent contrecourants les cieus de bout en bout.
Tout y est plein de feu, plein de glace, et ce goufre
210 Est le vrai magazin de salpêtre et de soufre
Où ce fier Ruineur, artisan de tous maus,
Fait sa poudre à canon qu'il met dans les canaus
Des nuages espais pour en battre les terres
Et aus pauvres mortels faire cent mille guerres,
215 Se plaisant dessus tout à faire mal aus bons
Et raser ici bas leurs biens de comble à fons.
Là roullant et virant tous les moyens de nuire
En son coeur enflammé, pront, il commence à bruire,
À tracasser, brasser, comme il consumeroit
220 Ceus du bon pere Job que perdre il desiroit.
Donque de ce noir Orque il émeut les Furies,
Choisit un des lutins, le plus aspre aus turies,
Assassin, aime-horreur, souffle-feu, cherche-fer,
Qui soudainement sort de cet umbreus Enfer
225 Et tirant avec soi la guerre criminelle,
Afoue les gros yeus de sa face cruelle,
Et semble, à voir l'ardeur de son front alumé,
Que tout doit sur le champ par lui estre enflammé.
Là mesme il prend un foudre ensoufré de salpêtre
230 Et de nafte et de pois dont il pourroit bien mettre
En feu du monde entier l'orgueilleus bastiment
Par la flambante ardeur d'un vite embrasement.
Puis tire avec ce foudre un torrent de nuages
Gros-enfleuz de cent mil tourbillonnantz orages,
235 Suffisantz pour à bas le haut ciel acabler
Et demembrer la terre à force de trembler.
Armé de ces fureurs le Coursaire effroyable
Au juste Idumean dresse guerre incroyable,
Et comme un fier Borée arroullé du desert
240 Renverse en mesme tens, meurdrit, ravage, pert
Ses enfants, ses maisons et ses gentz et ses bestes,
En laschant dessus eus tout l'amas des tempestes.
Il brule, il brise tout et ne pardonne à rien,
Convertissant à rien du bon Job tout le bien.

- 245 L'Ennemi survenant avec troupes sans nombre
Envahit, non preveu, durant cette nuit sombre
Et assassine tout en moins d'un tourne-main,
Dans le sang des surpris trempant sa fiere main.
Les ers d'autre costé tous de foudres s'éclatent,
250 Il semble que leurs chocs la grand'machine abatent
À brandons redoublez de tonnerres flambantz
Par le vuide embrasé d'éclers vite-flambantz.
Le feu soudain s'eprend au fest des bergeries:
Maisons, troupeaus et gents surpris de ses furies
255 Sont consumez en cendre, et cette horrible nuit
De Job en un moment tout le bonheur destruit,
De Job qui s'egayant en pais continuelle
Onque n'eust esperé une fortune telle,
Ains s'asseurait toujours que l'oeil dous de son Dieu
260 Dessus lui et les siens reluiroit en tout lieu.
[...]
Or donc le Ruineur ayant tout mis en poudre,
Un chacun des courriers de ce grand lance-foudre
335 Alloit, à tire d'aelle outreperçant les cieus,
Assister de rechef humble et devocieus
Devant lui pour de tout rendre conte fidelle
Et recevoir après une charge nouvelle.
Là monte quand et quand le coursaire Satan
340 D'un vol tourbillonnant comme un leger Autan,
Et craignant de ses yeus la magesté luisante
À son rang malgré soi humble et bas se presante.
Le Monarque hautain le voyant aussi là
Comme par un mépris sa perruque branla,
345 S'enquist d'ou il venoit, et fist à ce farouche
Aussi rendre son conte avec sa propre bouche.
"Je viens", disoit Satan, "par le monde brasser
Mal et perte aus vivantz, rauder et tracasser,
Me pourmener là bas à l'entour de la terre
350 Et, commis par toi mesme, à Job faire la guerre".
"As tu", dit le Seigneur, sondé sa fermeté?
As tu veu qu'il se soit de rien épouvanté?
Ne l'as tu pas conneu sur tous plein de justice,
Asseuré, droit, entier et contraire à tout vice?
355 En sa foi toujours stable il a perseveré,
Tousjours il a mon nom en sa perte adoré,
Bien que m'eusses émeu sans cause à le destruire
Et contre la nature à tourmenter et nuire".
"Ha!", respond l'affronteur qui pensoit emporter
360 La gloire devant Dieu à Job persecuter,
"Si les embrasementz, ravages et tempestes
Ont ars, tué, pillé ses enfants, gents et bestes,
Et bref, si tous ses biens d'un coup il a perdu,

Il espere qu'après les bras au ciel tendus
365 Te faisant sa priere il en aura, peut estre,
Encore davantage, et que servant tel maistre,
Eust il fait plus grand perte, il se remontera
S'asseurant que ta main lui en redonnera.
Mais frappe de ses os l'assemblage passible,
370 Environne son corps d'une douleur terrible,
Et tu éprouveras qu'il n'estimera cher,
Depit te maudissant, rien au pris de sa chair.
La chair hait que du cors l'ame lui soit ravie.
Un chacun veut garder le tresor de sa vie".
375 "Va, je te l'abandonne, use", dit le Seigneur,
"Sur lui de ta plus grande et cruelle rigueur.
Par tout frappe son cors, et ses membres entame,
Epargnant toutefois le joyau de son ame".
Il eut dit, et Satan s'absente de ses yeus
380 Comme le serviteur débauché, vicieus,
Fuit la face du maistre: au bon Job il s'adresse,
Il lui touche la peau, la fait toute ladresse,
Et de roigne puante il la couvre du tout,
La chair d'orde sanie au miserable bout,
385 Si que depuis le chef jusqu'au bas de la plante
Un sel subtil-rongeur d'eau forte sous-coulante,
Une demangeson qu'il ne peut endurer
Le fait d'aspre douleur presque desesperer.

Christian Biet

SATAN MENT-IL?

La tragédie française, la politique et le diable
au début du XVIII^e siècle

L'Enfer, c'est maintenant, pour ceux qui considèrent que l'actualité est tragique. Mais l'Enfer, c'est aussi le passé, pour ceux qui voient dans les temps qui nous précèdent, toutes les marques des horreurs que le royaume de Satan peut contenir. Et l'Enfer, ce peut être aussi l'avenir, pour ceux qui craignent que la somme des événements tragiques présents et passés n'ait comme conséquence évidente une situation encore plus grave, plus terrible, ou plus dramatique. Enfin, qu'a été l'Enfer lorsqu'au sortir d'un siècle sanglant la littérature et le théâtre purent à nouveau s'exprimer publiquement?

1. L'APRÈS-CATASTROPHE, LIEU DE SATAN

Nous sommes après les grandes catastrophes, dans la France de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e. L'Enfer vient d'avoir, littéralement, lieu. L'Enfer a été sur terre, produit par les hommes au long d'un siècle d'une extrême violence. Les guerres de religion en France, la conquête des Indes en Amérique centrale et en Amérique latine, la guerre civile anglaise, entre autres bains de sang massifs, ont marqué les esprits: l'homme était devenu capable de produire lui-même l'Enfer. Et l'on peut constater, parmi les nombreux lecteurs européens de Las Casas et les nouveaux lecteurs de Montaigne, une sorte de stupeur liée aux événements terribles qui viennent d'arriver. Parallèlement, l'Enfer, le diable, Satan et l'Antéchrist sont dans toutes les têtes, au sein des réflexions et des manifestations religieuses, au moment même où les dogmes, les croyances les plus certaines et les religions elles-mêmes sont remis en question, en pleine période de reconquête incertaine du territoire européen par la (Contre-)Réforme Catholique. C'est dans ces conditions que Satan, de son Enfer, paraît dans le monde, comme chez lui, notamment lors

des possessions et des procès de sorcellerie, ou sur les scènes qui représentent le monde: les tragédies et les représentations picturales. Il parle, il crie et il écrit un peu partout: on le cite, on l'utilise, on le recycle, on lui attribue des degrés de vérité et/ou de mensonge plus ou moins élevés, et, dans les possessions d'Aix (1611), de Lille (1612), de Nancy et, vingt ans après à Loudun, il est dans la bouche des femmes *via* le truchement des exorcistes. Que dit-il? Il justifie la présence du Mal, il punit, il séduit et il explique la raison des troubles... Il intervient avant, pendant et surtout après les catastrophes pour en prévoir d'autres, plus menaçantes encore, il annonce la violence radicale et l'apocalypse finale. Car il y a bien eu, car il y a encore, des troubles incensants, si bien que Satan les justifie et les analyse en s'en prenant à l'appétence intéressée de l'homme à aimer le Mal, à l'aimer lui, Satan. Si bien que d'autres catastrophes arrivent: à la violence extrême des guerres (où l'on a tout connu, y compris le cannibalisme) succèdent les parricides-régicides, autrement dit la violence contre le Roi-Père, contre celui qui, en principe, est la représentation même et l'accomplissement de la Justice. Et en 1610, l'Enfer est revenu: à l'assassinat d'un premier roi, Henri III (en 1579), a succédé le meurtre d'un second, Henri IV, imposant le parricide-régicide comme une réalité sanglante et réitérée, d'autant plus inquiétante que les liens d'héritage qui en endigueraient la portée, sont problématiques: une régence renouvelée (celle de Catherine de Médicis) et un changement de lignage (des Valois aux Bourbons) pour le premier cas, une régence dans des conditions difficiles pour le deuxième (Marie de Médicis cherchant à consolider l'autorité d'un trop jeune monarque, le futur Louis XIII). Alors que le roi de paix, Henri IV, avait, en quelque sorte, décrété l'oubli des violences et leur occultation en interdisant qu'on en réactive la mémoire dans les deux premiers articles de l'Édit de Nantes¹, alors qu'on croyait pouvoir oublier le Mal et l'Enfer, voici que la terrible catastrophe se reproduit et que le roi de paix lui-même, est sacrifié. L'action maléfique de Satan maintenant alliée aux raisons politiques permet alors d'expliquer les causes des horreurs dans lesquelles la France est plongée.

¹ *Édit du Roi et déclaration sur les précédents édits de pacification publié à Paris en parlement* (à Paris: pour les imprimeurs et libraires ordinaires du Roi, 1599). "[...] avons, par cet Édit perpétuel et irrévocable, dit, déclaré et ordonné, disons, déclarons et ordonnons: I. Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne et durant les autres troubles précédents et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue. Et ne sera loisible ni permis à nos procureurs généraux, ni autres personnes quelconques, publiques ni privées, en quelque temps, ni pour quelque occasion que ce soit, en faire mention, procès ou poursuite en aucunes cours ou juridictions que ce soit. II. Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelque cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public".

2. PRÉSENCE RÉELLE ET PRÉSENCE FICTIONNELLE DU DIABLE

Mais parce qu'à cette époque les procès pour sorcellerie sont encore nombreux et que les cas de possession se déploient avec vigueur, le diable reste une entité ou un personnage à manier avec précaution. Car, en France, l'exorcisme est encore loin d'être considéré comme une imposture. Les critiques de Théophile de Viau² ou du minime Claude Pithoys³ ne sont pas générales, même si elles montrent qu'un discours peut être tenu contre le discours démonologique. L'Enfer est encore une affaire grave et Satan apparaît à de très nombreuses reprises, non seulement dans les sermons, ou lorsqu'il s'agit d'expliquer la mort violente des souverains (Henri III et surtout Henri IV), ou de dénoncer la violence extrême des ennemis évidemment menés par les forces du Mal, mais aussi lors des déclarations faites dans les procès, dans les cris des possédés et dans les textes des exorcistes. Les prédications violentes des diables, lors des possessions, impressionnent, et les hommes les plus sérieux – le Père Coton, confesseur du roi Henri IV en tête – vont consulter les diables pour savoir si, en ces temps si troublés, l'apocalypse est proche, si l'Antéchrist est né, ou si les rois assassinés sont au paradis ou en Enfer.

Cependant, l'Enfer est l'un des lieux les plus discutés dans les milieux libertins: Théophile est interrogé sur sa croyance aux diables parce qu'il s'en est moqué dans sa *Première journée*, de même, dans les débats majeurs engagés au XVI^e siècle sur la réalité de la possession, des médecins sont en première ligne pour défendre la thèse naturaliste. Johann Wier⁴, médecin du duc de Clèves par exemple, dès 1563 dans un célèbre traité en latin, ne dit pas que le diable n'existe pas, il affirme seulement, mais c'est déjà beaucoup, qu'il n'a pas besoin de ces pauvres vieilles femmes que sont les sorcières pour exercer son métier puisque, selon lui, celles qu'on appelle les "sorcières" ne sont que des vieilles crédules, un peu folles et malades, fort inutiles sur le plan médical. Ainsi, en rendant les sorcières inutiles, le médecin cherche à décriminaliser la sorcellerie, sans toucher au diable comme substance séparée. Bodin, alerté par ce texte infiniment dangereux répondra en 1580, dans sa *Démonomanie des sorciers*, que les sorciers coopèrent avec le Mal, et qu'en cela, ils sont condamnables. Et en Italie, en 1633, le médecin Paolo Zacchia⁵ reprendra le flambeau

² Voir l'épisode de la possédée d'Agen au chapitre III de la *Première journée* (1623) de Théophile de Viau, dans *Libertins du XVII^e siècle*, éd. par Jean Prévot (Paris: Gallimard, 1998), Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 12-15.

³ Claude Pithois, *La descouverte des faux Possedez, tres utile pour recognoistre et discerner les simulations, feintises et illusions, d'avec les vrayes et rellles possessions diaboliques* (à Châlons: chez Germain Nobily, 1621).

⁴ Johann Wier, *De praestigiis daemonum...* (Bâle: per Ioannem Oporinum, 1563); trad. Jacques Grévin, *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables, des enchantements et sorcelleries, pris du latin de Jean Wier, ... et faits françois par Jaques Grévin* (Paris: J. Du Puys, 1567).

⁵ Paolo Zacchia, *De' mali hipochondriaci* (Roma: Vitale Mascardi, 1644), cité par Sophie Houdard, "Les vagabondages comiques de la possédée du 'Gascon extravagant' (1637), ou comment boucler le diable dans une fable", dans *Voyager avec le diable, voyages réels, voyages*

de la thèse naturaliste et médicale en décrivant les visions et images d'Enfer comme autant de symptômes des mélancoliques qui se croient aux mains des diables. On pourrait ainsi avancer qu'au début du XVII^e siècle, dans les milieux du doute plus ou moins radical, l'Enfer est de plus en plus nettement donné comme une supercherie efficace (parce qu'il fait peur) qui contribue à un usage politique de la religion. Et de là, on peut passer à la satire libertine des superstitions qui apparaît dans la poésie et les romans comiques des années 1620-1625, tout en produisant parallèlement et déjà, grâce au côté mystérieux et étrange que le thème comporte, une forte fascination littéraire⁶, voire une attirance envoûtée pour les manifestations diaboliques comme sources de fiction. C'est ce qu'on peut constater dans *Les songes des hommes éveillés* de Brosse, où le sabbat est d'abord une machine de théâtre qui effraie un paysan ivrogne et benêt, avant que le texte ne dépasse la critique pour entrer dans le merveilleux. Si bien que l'Enfer devient une allégorie plus ou moins morale ou satirique⁷, permet d'écrire des dialogues des morts modernes bien commodes pour dénigrer tel ou tel personnage ou au contraire défendre sa mémoire, et est enfin un excellent terrain pour produire de la fiction.

C'est donc logiquement qu'un certain nombre d'auteurs du début du XVII^e siècle ont fait entrer Satan dans le corps de leurs personnages de fiction, ou l'ont agité sur scène pour mimer les pièges du Mal tout en exhibant la théâtralité du diable-personnage⁸. Stephen Greenblatt a par exemple montré comment Shakespeare, introduit le personnage de Poor Tom du *Roi Lear*, *en possédé*, au moment où paraît l'ouvrage de Samuel Harsnett contre les exorcismes pratiqués par les catholiques et les puritains⁹. En empruntant à Harsnett le motif de l'imposture pour dévaluer la pratique de l'exorcisme, Shakespeare fait passer sur la scène et dans les limites d'une aire de théâtre le personnage du possédé, non comme une citation, mais comme l'interprétation, par le théâtre, de la théâtralité de la possession et de l'exorcisme dénon-

imaginaires et discours démonologiques (XV^e-XVII^e siècles), sous la dir. de Grégoire Holtz et Thibaut Maus de Rolley (Paris: PUPS, 2008), 72.

⁶ Filippo D'Angelo, dans son "Introduction" aux *Aventures satyriques de Florinde* (anonyme, 1625, trad. et éd., Paris: Classiques Garnier, 2012, Lire le XVII^e siècle), parle d'un "mécanisme de compensation idéologique" qui permet de donner une interprétation surnaturelle aux étranges sons nocturnes et de faire suivre cette explication d'une thèse naturaliste sur les feux follets.

⁷ Comme dans tous les petits textes d'époque sur l'âme de tel ou tel individu imaginé comme entrant aux enfers.

⁸ Merci à Sophie Houdard de m'avoir transmis ces éléments et ces références. On consultera son intervention, "Les vagabondages comiques", 61-74.

⁹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley: University of California Press, 1988). Voir ch. 4, "Shakespeare and the Exorcists" à propos de Samuel Harsnett, *A Declaration of Egregious Popish Impostures, to Withdraw the Hearts of Her Maiesties Subiects from Their Allegiance, and from the Truth of Christian Religion Professed in England, under the Pretence of Casting out Devils* (London: James Roberts, 1603).

cée par le pasteur anglican. Pierre de L'Estoile, autre exemple, relève dans son *Journal* qu' "une nouvelle drollerie", pièce anonyme pleine de "medisance", raconte avec humour et irrévérence un voyage aux enfers qui permet au narrateur de rencontrer, parmi les damnés, la Ligue, la reine Catherine de Médicis, et le diable du Père Coton. Réunie aux enfers, la France très catholique, donne lieu à des railleries qui plaisent alors infiniment à L'Estoile, collectionneur des "fadèzes jésuitiques" et de leurs satires déniaisées. Après avoir noté quelques passages savoureux écrits par le "Pèlerin d'Enfer", L'Estoile met cependant en garde le propriétaire de la pièce contre tout projet de publication, parce qu'il l'amènerait "à se faire pendre à crédit pour une badinerie"¹⁰ ... Se moquer du diable, de ses voyages, de son Enfer et des Grands oblige donc à adopter un dispositif d'écriture et de lecture prudents, cultivés par Pierre de L'Estoile lui-même: en ces années où les possessions et les prédications violentes vont bon train, il vaut mieux ne pas rendre publique une "drollerie" qui sent encore le fagot ou la corde. Et un peu plus tard, en 1637, un texte passionnant, *Le Gascon extravagant* paraît sans signature d'auteur (on suppose maintenant que ce pourrait être Claireville)¹¹, lors même que, simultanément, la possession de Loudun bat son plein. Et c'est dans ce texte qu'une "fille" apparemment possédée raconte son voyage aux enfers: un voyage d'une rare complexité qui occupe une dizaine de pages du récit. Sommée par l'exorciste de parler, la fille raconte, avec une surprenante maîtrise rhétorique un voyage composé en deux parties, "la peinture du lieu" et "la description de choses" merveilleuses (p. 142). L'Enfer est ici un bric-à-brac de traditions littéraires infernales les plus diverses, l'archive enchevêtrée d'une mémoire culturelle, littéraire et picturale. Ainsi, la fille commence son récit en disant qu'elle a été dans un lieu où son "imagination" l'a portée, mais que dans son "assouissement", il lui sembla avoir été "transportée par les airs". Elle a donc "fait le circuit de la terre", pour être enfin précipitée "dans le centre des abymes" (*ibid.*). Conduite ensuite par un "monstre épouvantable", elle ne fait état que de sa seule "curiosité", comme si la seule motivation à ce voyage était de "voir des choses incroyables" et d'"avoir le contentement de considérer plus particulièrement les secrets de cette desolation si bien peuplée" (p. 144). Et le spectacle des tortures que vivent les damnés ne lui procure ni "consolations" ni "repos", ni "compassion", ni "charité": sans utilité, le voyage aux enfers ne profile donc aucune correction morale et relève du genre du voyage curieux et philosophique. Car la fille qui voyage aux enfers veut seulement connaître des

¹⁰ Pierre de L'Estoile, *Journal de Henri IV, 1607-1609*, dans Id., *Mémoires-journaux, 1574-1611* (Paris: Taillandier, 1982), t. IX, octobre 1607, 16; dans Houdard, "Les vagabondages comiques", 66.

¹¹ Les citations du *Gascon extravagant* renvoient à l'édition du texte (annotation et préface) fournie par Felicita Robello (Albano Terme: Piovan, 1984). Une journée d'études a été organisée par Jean-Pierre Cavaillé et Laurence Giavarini sur le *Gascon extravagant* en juin 2005. Les communications sont accessibles dans *Les Cahiers du 803 1* (2005), en ligne sur le site électronique www.ehess.fr/centres/grihl.

secrets très humains pour satisfaire une curiosité que n'articule aucun Mystère. Ce voyage aux enfers, proche de ce "Pèlerin d'Enfer" recopié par L'Estoile, n'appartient donc pas au genre mystique des visions infernales d'une Thérèse d'Avila, ni au récit infernal de la possédée Jeanne Ferry, mais prend juste la figure d'un voyage curieux... Et le plus intéressant est qu'en septembre de la même année (1637) Hédelin d'Aubignac, séjournant à Loudun pour assister aux exorcismes, rédige une *Relation* dont la conclusion est sans appel: "[...] tout ce jeu n'est que fourbe, imposture, détestation et sacrilège"¹². Le futur auteur de la *Pratique du théâtre* (1657) voit sur les tréteaux de la ville le spectacle raté de comédiennes échauffées par des exorcismes de théâtre. Mais la *Relation* ne circulera qu'en manuscrit, d'Aubignac passant déjà aux yeux des possessionnistes pour un magicien dangereux qui aurait pu payer de sa vie la publication de cette dénonciation vive où domine le scepticisme.

Quoi qu'il en soit, on parle beaucoup du diable et de Satan, pour en souligner les dangers, pour en théâtraliser les actions, ou pour en dénoncer l'imposture. Et l'on peut saisir, dans cet ensemble, une sorte de mouvement dans l'interprétation de l'Enfer, et surtout dans l'utilisation de la figure de Satan et, pour ce qui nous concerne ici, au théâtre.

3. SATAN PERSONNAGE

Mais bien qu'il devienne difficile, depuis la publication des *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola¹³, de représenter directement Satan, en chair et en os, sur les planches d'un théâtre – puisqu'il s'agit d'inviter à la méditation à partir d'un travail de "composition de lieux", si bien que la méditation sur l'Enfer suppose de "se mettre devant les yeux de l'imagination la longueur, la largeur et la profondeur de l'enfer"¹⁴ –, même si la gueule de l'Enfer, ses fumigènes et ses pétards médiévaux n'apparaissent plus sur la scène tragique, Satan reste néanmoins un personnage récurrent de la première tragédie réformée, puis de la tragédie catholique de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, et l'on peut trouver des démons un peu partout dans les tragédies du temps, même s'ils sont de plus en plus remplacés par des démons issus de la mythologie gréco-latine, surtout à partir du XVII^e siècle. Selon Corinne

¹² *Relation de M. Hédelin, Abbé d'Aubignac, touchant les possédés de Loudun au mois de septembre 1637*. Le manuscrit a été publié par Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle* (Paris: Fayard, 1979), Pluriel, 144-194. Voir sur ce point l'article éclairant de Sophie Houdard, "La possession de Loudun (1632-1637)", *Communications* 92, "Performance. Le corps exposé" (2013): 37-50.

¹³ Parus en 1548 et édités en français en 1614 puis en 1619, 1620 et 1628.

¹⁴ *Les exercices spirituels de S. Ignace de Loyola*, traduits du latin en français, par un Père de la même compagnie (à Anvers: chez Michel Cnobbaert, 1673), 5^{ème} exercice, 81.

Meyniel¹⁵, l'observation de ces occurrences et de leur évolution permet à elle seule d'avoir un bon aperçu de la sécularisation de l'imaginaire théâtral.

On constate ainsi l'existence d'une première période pendant laquelle la tragédie d'après l'interdiction (relative) des Mystères en 1548 à Paris, reste proche des systèmes de représentation médiévaux et ne renonce pas à représenter les anges et Satan sans avoir recours aux références mythologiques. Puis, dans un deuxième mouvement, on voit que le surnaturel quitte totalement la scène, et l'on constate que les tragédies concernées sont essentiellement des tragédies politiques qui empruntent leur sujet à la Bible pour légitimer une attaque plus que pour inciter leur public à la piété. Enfin, le troisième mouvement chronologique semble réinvestir un imaginaire surnaturel qui rapproche à nouveau la tragédie du mystère, tandis qu'une contamination par la culture antique (Satan et Mégère ont souvent le même rôle) empêche d'en faire un théâtre totalement religieux.

| | 1550-1573 (sur 12 pièces) | 1577-1589 (sur 9 pièces) | 1559-1625 (sur 12 pièces) |
|------------------|------------------------------|-----------------------------|------------------------------|
| Ange | 4 occurrences | 2 occurrences | 2 occurrences |
| Satan ou démon | 4 occurrences | 1 occurrence | 1 occurrence |
| Furie ou Mégère | 0 | 0 | 4 occurrences |
| Spectre ou Ombre | 1 occurrence | 0 | 2 occurrences |

4. SATAN INSTIGATEUR DU RÉGICIDE

C'est pourquoi, lorsqu'en 1610 la fin des temps semble proche tant la France est secouée par la violence d'un parricide-régicide réitéré, on peut s'interroger sur le fait qu'il y ait quelque raison que Satan en soit le responsable. Mais que peut-on faire contre cela? Peut-on empêcher l'apocalypse que Satan prévoit, grâce à la venue d'un souverain légitime (le futur Louis XIII) et à l'action protectrice de sa mère Marie (de Médicis)? Peut-on aider à ce que l'ultime catastrophe n'arrive pas, en proposant une alliance de tous les hommes de bonne volonté, dont tous les anciens ministres (Sully en tête), pour endiguer la venue de l'Antéchrist et montrer que Satan peut se tromper, alors qu'on sait qu'il a déjà dit vrai? Là sont les questions qui sont posées et qu'on va voir exprimées et représentées dans une tragédie d'actualité écrite l'année même

¹⁵ On consultera avec grand profit la thèse de Corinne Meyniel, dont ce tableau et ces informations sont tirés: *De la Cène à la scène: la tragédie biblique pendant les guerres de religion (1550-1625)*, Thèse de doctorat soutenue à Paris Ouest-Nanterre en 2010 (en cours de publication aux éditions Classiques Garnier).

de l'assassinat du roi, la *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand* de Claude Billard¹⁶.

Claude Billard¹⁷ seigneur de Gourgenay, conseiller et secrétaire de la reine Marguerite (né en 1550), publie et, semble-t-il, fait jouer, une tragédie, connue sous plusieurs titres: *La Tragédie d'Henry-le-Grand*, *Henry-le-Grand* et *La mort d'Henry IV*, etc. C'est l'un des très nombreux textes produits après l'événement foudroyant qui marqua profondément l'époque, et tout le siècle¹⁸. Que se passe-t-il donc dans cette tragédie qui suit directement l'assassinat du roi et dont on a dit qu'elle a été représentée à la cour et devant sa veuve, quelques mois après¹⁹?

¹⁶ Une partie des éléments qui vont suivre ont été travaillés, d'un autre point de vue, dans l'article suivant: Christian Biet, "Le roi est mort, vive l'Église triomphante! Deuil, cérémonie et monologue: 'La tragédie d'Henry-le-Grand' au service de la Contre-Réforme", *La Licorne*, sous la dir. de D. Moncond'huy, "Monologue" (2007). On pourra lire aussi la Thèse de Charlotte Bouteille-Meister, *Du corps grotesque au corps sanglant: la représentation des corps dans le théâtre politique d'actualité en français au temps des guerres de religion (1558-1617)*, Thèse de doctorat soutenue à Paris Ouest-Nanterre en 2011 (en cours de publication aux éditions Classiques Garnier).

¹⁷ Claude Billard, sieur de Courgenay, est né vers 1550 à Souvigny dans le Bourbonnais. Petit noble catholique, il a peut-être été page pour la maison de la duchesse de Retz et a en tout cas fréquenté son salon en tant que poète. Il s'est battu pendant les guerres de religion du côté des catholiques ligueurs et a même publié en 1587 une lamentation sur la mort du très catholique duc de Joyeuse (*Vers funebres françois et latins sur le vrai discours de la mort de M. le duc de Joyeuse*, Paris: Gilles Beys, 1587). Une fois la paix établie, il entre au service de la reine Marguerite de Valois – première épouse d'Henri IV – dont il devient le secrétaire autour de 1605. En 1610, il dédie au roi Henri IV un recueil de sept pièces, six tragédies et une tragi-comédie, recueil qu'il republie en 1612 en y ajoutant la *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand* et en le dédiant "À très-grande et très-généreuse princesse la reine régente en France". Il avait déjà déploré cette mort dans les *Larmes sur la tombe de très-grand, très-victorieux, très-chrétien roi de France et de Navarre Henri III*, pièce également dédicacée à la reine et publiée probablement juste après le 14 mai 1610. Les obligations de la vie de poète de cour ne détournent cependant pas le fervent catholique Claude Billard de sa mission apostolique: son grand poème héroïque et militant en treize livres et près de neuf mille cinq cents vers, *L'Église triomphante*, rédigé vraisemblablement entre 1607 et 1617, est ainsi publié à Lyon en 1618. Dans cette dernière œuvre, Billard se dépeint lui-même comme un homme de lettres sans ressources, délaissé par les grands de ce monde dont il a pourtant chanté les louanges. La date de sa mort est incertaine mais, selon l'abbé Goujet, "il n'a pas dû aller beaucoup au-delà de 1618" (abbé Goujet, *Bibliothèque française, ou Histoire de la littérature française*, Paris: H.L. Guérin et P.G. Le Mercier, 1752, t. XIV, 396-397).

¹⁸ Billard est aussi l'auteur de six tragédies publiées en 1610 dans un recueil: *Polyxène*, *Gaston de Foix*, *Mérovée*, *Panthée*, *Saül*, *Alboin* et *Genève*, et d'un poème de 13 000 vers intitulé *L'Église triomphante*. On notera que *La mort d'Henry IV* est republiée à Paris, chez Collin, en 1806, avec une brève notice, ce qui témoigne assez de la constance du mythe du bon roi (voir Christian Biet, *Henri IV. La vie, la légende*, Paris: Larousse, 2000).

¹⁹ Jusqu'à ce jour, et malgré des assertions qui datent, en fait, du début du XIX^e siècle, date de la réédition de cette tragédie, nos recherches ne nous ont pas permis de savoir si la *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand* avait effectivement été représentée à la cour dans les premiers mois de la régence. Si l'on accepte cependant l'hypothèse selon laquelle la cour a

Cette tragédie représente, en cinq actes et en une journée, l'événement le plus marquant de cette époque, en s'adressant, pour la réception de la représentation et de la lecture, à plusieurs types de destinataires, en cascade: la régente, le ou les ministres, la cour, le peuple de France, enfin les ennemis du royaume. Théâtre cérémoniel et cérémonial, qui suit de très près la catastrophe sacrilège, la tragédie revient sur les faits de la journée du 14 mai 1610²⁰. Elle clôt ainsi les cérémonies de deuil par un curieux spectacle. Au moment où s'abîme dans la violence l'unité mystique de l'État, au moment où l'Un disparaît sous les coups d'un parricide, une suite de monologues et de dialogues endossés par des personnages historiques cherche à mettre fin au flot catastrophique des faits en représentant sur le théâtre de la cour le simulacre d'un roi à peine disparu. Et c'est dans ce cadre que cette pièce intervient, et c'est dans cette pièce que Satan, lui, apparaît comme personnage, par deux fois, une fois dans le prologue, et une seconde fois à ce qu'on pourrait appeler l'acte IV.

5. SATAN OUVRE LE BAL

Le monologue d'exposition (historique et proleptique, politique et religieux) est prononcé par Satan, en prologue. Dépité de voir la France protégée par Dieu, malgré les efforts qu'il a faits pour la mettre en désordre, et furieux de voir un grand roi régner, Satan projette une sanglante vengeance.

Ces volages Français dont la fougue est si prompte,
Vrai naphte au premier feu de ma tentation,
Ont beau faillir, pécher, je ne vois nation
Plus chérie de Lui; quand, après mille offenses,
Je pense les tenir jouets de mes vengeances,
C'est lors qu'Il leur pardonne et les fait, vicieux,
Épurés par le feu, régner dedans les cieux.²¹

Dans ce grand monologue liminaire (242 vers), Satan déclare ainsi que, *puisque Henri l'a trahi en revenant à la religion de Dieu, lui, Satan, va le punir*. Et l'on sait, à la fin de 1610, que cette vengeance a été couronnée de succès et que ce prologue proleptique dit vrai...

pu assister à une représentation de la *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand*, cette pièce peut apparaître comme un véritable moment du cérémonial funéraire du feu roi.

²⁰ Claude Billard, *Tragédie sur la mort du roi Henri Le Grand*, connue également sous le titre *Henri Le Grand* ou encore *Tragédie du roi Henri Le Grand*. On peut maintenant lire la pièce dans une édition moderne accompagnée d'une introduction, en particulier historique, ce qui m'évitera de longs développements sur ce point: Christian Biet, sous la dir. de, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI^e - début XVII^e siècle)* (Paris: Laffont, 2006), Bouquins, 938. On consultera aussi, dans le même ouvrage, le dossier sur les textes relatifs à l'assassinat du roi.

²¹ Comprendre: c'est alors que Dieu pardonne aux pécheurs et, de vicieux qu'ils étaient, les fait régner dans les cieux après les avoir épurés par le feu.

La présence, apparemment archaïque, du Prince des Ténèbres, n'a certes rien de choquant pour l'esthétique de l'époque, tant les spectateurs sont habitués, non seulement aux prologues programmatiques ou proleptiques, mais aussi à la présence d'un mauvais génie, de Satan, ou, dans les tragédies mythologiques, d'un dieu païen ou de Mégère. Venu des Mystères, ce Satan-là ne surprend pas plus que le Génie du Cap de Bonne-Espérance dans *Les Portugais infortunés* de Nicolas Chrétien des Croix²²; au contraire, il place l'action et permet à la fois un retour en arrière sur les faits passés et une annonce du forfait à venir: c'est une scène d'exposition topique. Plus, il indique qu'Henri va devoir lutter contre le Mal – ce qui range le roi, évidemment, du côté du Bien absolu –, et poursuit la symbolique du complot sorcier largement employée durant les guerres de religion²³; cette fois, Henri IV est l'ennemi de Satan, alors que les textes Ligueurs en faisaient d'Henri III le suppôt. Cependant, la raison invoquée par Satan reste problématique puisque l'idée même que le bon roi l'ait trahi suppose que le même bon roi ait préalablement signé un pacte avec lui, certes heureusement trahi... Et si la vengeance de Satan permet de montrer que tous les malheurs de la France sont dus à une sorte de mauvais destin, au désordre cosmique dont parle le discours politique du temps, et surtout à la manipulation par les forces du Mal de ceux qui ont pourvu aux guerres et qui pourvoient au parricide – au tout premier rang desquels sont les Huguenots, puis les princes qui n'ont pas su leur résister, autrement dit les Valois –, il n'en reste pas moins que la vie d'Henri a bel et bien été entachée d'une appartenance à la mauvaise religion, prétendument réformée. Face à Satan, se dresse ainsi l'État-roi, soutenu par Dieu, mais un État-roi encore problématique. Il faut donc que ce monologue reprenne l'Histoire et lave Henri de ses fautes. Le monologue historique rappelle alors, *via* la vengeance programmée de l'emblème du Mal, les malheurs de la France lors de la guerre de Cent Ans et durant des guerres de religion,

La fière cruauté, l'humeur la plus barbare,
La rage, le pillage et l'inhumanité
Semés de bourg en ville et de ville en cité,
On eut dit que, les Lys exposés au pillage,
Tout ne fut qu'assassin, que meurtre et brigandage.

puis la venue d'Henri, l'“enfant de Marie”, l'envoyé de Dieu, qui a permis que toute cruauté s'assoupisse, qu'un pardon soit donné à toutes les fautes des

²² Voir Biet, sous la dir. de, *Théâtre de la cruauté* à la fois pour *Les Portugais infortunés* de N.-Ch. des Croix (703), mais aussi pour *Cléophon* de Fonteny et pour bien d'autres tragédies.

²³ Cf. entre autres, *Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu'il faisait au diable dans le bois de Vincennes. Avec la figure des démons, d'argent doré, auxquels il faisait offrandes, et lesquels se voient encore en cette ville* (Paris: Didier Millot, 1589), cité par Héléne Merlin, “Le devenir démoniaque du corps politique sous les guerres de religion”, *Frénésie* 9, “Sorcelleries” (été 1990): 57-75.

hommes et que les Français, malgré leur culpabilité, puissent jouir de la paix (c'est un rappel du texte de l'Édit de Nantes). Comme si la France, son peuple et sa monarchie étaient aimés de Dieu, malgré tout. Ainsi, alors que Satan pouvait avoir eu l'impression de toucher au but lors des troubles, Henri était apparu, tel un "ange de Dieu". Et dans sa lutte avec Satan qui ne cessait de lui proposer des obstacles et des charmes, dont la religion hérétique, Henri-le-Grand finit par triompher.

Mais quoi! ce grand HENRI, ce monarque vainqueur,
Moins assisté de gens que d'esprit et de cœur,
Avait l'ange de Dieu qui le fit, invincible,
Surmonter les hasards, l'impossible possible²⁴,
Lui raffermir le sceptre et les Lys abaissés
Furent de ce grand Mars aussitôt redressés.

Quelque aide qu'il en eût, si lui ferai-je croire
Que j'ai pu²⁵ mille fois lui rabaisser sa gloire,
Dessécher ses lauriers et l'accabler, bouillant,
Lorsqu'il hasardait tout sur l'ennemi sanglant,
Lorsque, trop valeureux, son âme martiale
Perçait, faussait, pressait d'une troupe inégale
Les rangs les plus épais, bienheureant ses combats
Plus avec la valeur qu'au nombre des soldats.

Pauvre fat que j'étais d'autoriser ses armes
Le croyant être à moi, tout pipé de mes charmes,
Et sous ce faux aveu j'ai cent fois détourné
Les feux, les plombs, les coups de son chef couronné.
Ha! Qu'il m'a bien trompé! Son âme prompte et vive
M'a finement déçu: tout à coup il me prive
De mes prétentions, abjure son erreur²⁶,
Se redonne à l'Église et me met en fureur.

Mais si m'en vengerai-je, et l'ange qui l'asseure²⁷
Ne l'empêchera pas que, sanglant, il ne meure
Assassiné par moi. Je dis moi, c'est moi seul
Qui peux faire changer ses trophées en deuil²⁸,
Ses palmes en cyprès²⁹, d'une main parricide
Flétrir tous les lauriers du brave Aëcide³⁰.

²⁴ Comprendre: L'ange de Dieu rendit pour Henri IV l'impossible possible.

²⁵ Comprendre: Ainsi je vais lui faire savoir que j'aurais pu.

²⁶ Allusion à la conversion d'Henri IV au catholicisme le 25 juillet 1593.

²⁷ Asseurer: protéger, orthographe archaïque conservée pour la rime.

²⁸ Deuil: deuil.

²⁹ Comprendre: changer les palmes, symbole de la victoire militaire, en cyprès, symbole de la mort.

³⁰ Aëcide: Éacide, nom générique désignant les descendants d'Éaque, et plus particulièrement ici Achille.

Ce qui est ici intéressant, on l'a dit, est que Billard soit amené à rendre la vengeance de Satan vraisemblable, donc à lui trouver une raison: la trahison du roi. Mais dans le même temps, il convient du fait qu'Henri a dû, à un moment donné, se trouver du côté de Satan: par calcul? par ruse? par charme? par erreur? en tout cas Henri a été satanique, ou Huguenot. Si bien qu'il faudra que, dans la tragédie, le roi très-chrétien ne renoue ni avec la religion du Mal, ni avec la ruse, et qu'il reste tout à fait héroïque, quitte à en mourir dans un sacrifice christique. Si le roi veut être absolument sauvé, et s'il veut sauver son peuple, il faut qu'il soit devenu l'agneau sacrificiel afin qu'aucune de ses fautes passées ne réapparaisse. En plaçant une contradiction dans le passé du roi, Billard renforce le caractère religieux et catholique (post-ligueur converti à la monarchie de paix) de sa position d'auteur, et trouve aussi une raison dramaturgique et politique à l'entêtement futur du roi: la légitimité totale du souverain passera par la nécessité du sacrifice.

6. LA VENGEANCE DE SATAN

Et comme un monologue suppose une constatation, un rappel des faits, une réflexion, une décision, puis une mise en œuvre de cette décision, pour être tout à fait complet et programmatique, Satan, qui a expliqué pourquoi il entendait se venger, envisage maintenant les procédures de sa vengeance et la mise au point du processus tragique. "Mais comment le meurtrir?". Le poison? Satan ne s'y fie plus, tant il est l'arme incertaine des poltrons fort capables de s'arrêter en chemin. Il faut "quelque diable fait homme", un "maraud", un "renégat de France" qui poignarde vite et bien. Enfin, puisqu'il est nécessaire de tenir compte des spectateurs, et plus particulièrement de la destinataire de l'ouvrage devant laquelle on représente la tragédie, la reine veuve et régente, le monologue mentionnera Marie de Médicis, à laquelle on rend grâce et qui n'aura pu, compte tenu de la rapidité de l'action empêcher la mort, ni même fermer les yeux du mourant:

Avant que sa moitié, ceste reine adorée
Des âmes des Français, languissante, éplorée,
Aie l'heur à sa mort de lui clore les yeux,
De le vouer mourant aux puissances des Cieux.

Ingénieusement, Billard fait dire à Satan que la reine est insoupçonnable – contrairement à ce que déclarent quelques libelles d'époque –, aussi qu'elle émeut – ce qui renforce l'émotion du public et de la destinataire, la reine elle-même –, et surtout qu'elle est aimée de son peuple – argument politique et urgent, s'il en est. On peut alors voir, dans cette tragédie, une impressionnante conscience des conditions de sa représentation pratique (assurément possible, certainement programmée par le texte, mais non avérée dans nos recherches).

Car si, comme on peut le supposer, cette tragédie a bien été représentée devant la reine à la fin des cérémonies du deuil, avant qu'elle soit ensuite imprimée, il devient clair que l'énonciation est tout à fait complexe.

D'une part Billard, ligueur repent, écrit une œuvre qui reconnaît pleinement la légitimité, la majesté et le sacrifice d'un roi christique (le roi, assassiné par les forces du Mal, meurt par amour pour son peuple, et, ce faisant, sauve les péchés des Français) et héroïque (en parfait César, il ne tient pas compte des avis et des prodiges redoutant une conjuration, et se dirige vers le lieu du régicide). En cela, *La tragédie d'Henry IV* devient un *monument-tombeau* à la gloire du roi défunt. Billard s'adresse alors à la cour, dont il endosse et illustre le deuil, tout en dépassant cette première destination, puisqu'il publie son texte: si la représentation est pour la reine, elle est donc aussi pour la cour, mais encore pour le public des théâtres, enfin pour tout lecteur marqué par l'horreur de l'acte historique et inquiet de la situation présente. D'autre part, en choisissant de peindre les personnages sous leurs noms véritables et de les représenter comme tels, Billard leur fournit un texte dans lequel les personnes historiques doivent se reconnaître et dans lequel elles doivent reconnaître le roi défunt. Il se place ainsi à l'intérieur d'une perspective cérémoniale qui est celle du deuil officiel en même temps que dans un jeu politique d'après la catastrophe historique qui concourt à ce que les premiers spectateurs-destinataires présents, autrement dit la reine et ceux qui lui sont proches, voient clairement la représentation de leur légitimité. Puisqu'elle est légataire du pouvoir (elle préserve et conserve le pouvoir du roi défunt jusqu'à la majorité de Louis XIII), la reine Marie de Médicis doit se voir ainsi consacrée devant tous ceux qui la côtoient. Et vis-à-vis d'un public plus large, qui peut être celui des représentations postérieures et des lecteurs, Billard dépassera les conditions de la cérémonie, sans tout à fait les abandonner, assimilera le public au peuple tétanisé et angoissé, donnera à voir dans son détail la terrible journée et confirmera, devant la France tout entière, la continuité de la couronne.

Combinant donc l'émotion de (re-)voir la dernière journée du prince et une réflexion sur l'élaboration d'une position politique capable de rendre la légitimité pérenne, Billard met ainsi en scène une tragédie politique et pathétique qui consiste à donner à voir à *ceux qui les ont déjà vus* les derniers instants de celui qui vient de mourir et à ceux qui n'ont pu les voir un rôle de soutien. Lors de sa représentation à la cour, le jeu des comédiens aura donc la lourde charge de représenter le rôle qu'ont vécu les spectateurs et, plus difficile encore, d'endosser le rôle du défunt roi Henri. Mais Billard n'est pas Diderot, et la scène qu'il installe n'est pas le salon dramatique et larmoyant du *Fils naturel*, c'est l'image de l'État. C'est pourquoi, tout en veillant à reproduire fidèlement les circonstances des faits *devant* ceux qui les ont vécus (et non *au moyen de* ceux qui les ont vécus, comme le propose Diderot dans les *Entretiens*), il faudra aussi que Billard prenne une certaine distance, autrement dit qu'il transforme les personnages référentiels et historiques en *personae*, c'est-à-dire en images mimétiques, en simulacres qui ne relèvent pas d'une

adéquation réaliste, ou dramatique, aux faits et aux personnes historiques, puisqu'il s'agit ici d'une vision épique du théâtre. Car la représentation doit être mise en place dans un rapport de *mimésis* qui tend à faire de la journée et de la tragédie une série de tableaux à même d'exposer des valeurs morales, religieuses et politiques actualisées par des personnages de tragédie au cours d'une intrigue-processus qui convient au maintien et à la pérennité des valeurs qui soutiennent l'État.

Enfin, en publiant sa tragédie, Billard donne la possibilité à ceux qui n'ont connu que par des récits la journée tragique, selon qu'ils sont comédiens, spectateurs ou lecteurs, d'en représenter, d'en voir ou d'en imaginer le déploiement, de se mettre en état d'observer ce qu'ils ne pouvaient voir (les affaires de la cour et les sentiments des Grands), d'en comprendre les causes, d'en débattre le cas échéant, puis de participer au deuil pour soutenir le nouveau régime. La tragédie "de cour", destinée à un moment particulier du cérémonial funéraire du souverain, est donc construite comme une série de tableaux qui exposent des valeurs religieuses, morales et politiques qu'elle propose aux spectateurs de la cour, mais aussi à ceux des théâtres de ville et à ses lecteurs potentiels. Pour l'ensemble de son public, cette tragédie allie ainsi l'émotion d'assister aux différentes étapes de la dernière journée d'un roi tant aimé et une réflexion sur l'élaboration d'une position politique légitime et pérenne qui réside, selon Billard, dans la subordination du trône à l'autel.

Toutefois, le monologue de Satan pose un problème plus grave encore: en s'exprimant de la sorte, en validant la thèse d'une régente sans reproche, en disant des vérités difficiles à entendre sur le passé religieux du roi, en constatant l'état de trouble dans lequel est malgré tout la France, et surtout en prévoyant ce qui va arriver, Satan dit vrai, ne ment pas. Pire, il prévoit un fait historique que personne n'a pu ensuite empêcher, ce qui révèle à la fois sa puissance et sa sincérité. Si bien que la tragédie vient en quelque sorte prouver, par la réalisation de la prolepse et de la volonté de Satan, que l'histoire est soumise à son pouvoir. Dès lors, la question sera de savoir si, alors que sa première prophétie est réalisée (la mort du roi), la seconde le sera aussi: l'apocalypse.

7. LES FUREURS DU PARRICIDE

Et Satan intervient une seconde fois, à l'acte IV, pour lancer l'action du parricide. Ravailiac (qu'on appelle seulement "le Parricide"), dans un soliloque de 96 vers, est pris par sa folie furieuse en présence de Satan qui l'écoute et n'intervient qu'à la fin de la scène pour l'encourager et lui déclarer que lorsqu'il frappera, il sera invisible. Le motif est tout à fait topique: le Parricide, objet de Satan, est saisi par une "ardeur" à laquelle il ne peut rien, sinon en commenter le processus par des images tout aussi topiques. Pris par les "démons" et ses

propres “transports”, “maudit comme Judas”, le Parricide va agir contre sa raison, alors qu’il sait – comme on le raconte alors – qu’Henri, roi clément, l’a précédemment pardonné d’un méfait, et par sa bonté, l’a éloigné de la grève. Nouvel Érostrate, le Parricide agit contraint, et a d’ailleurs déjà agi, mais sans succès – Billard fait alors référence aux diverses tentatives d’assassinat. La scène représente donc l’action qui précède juste le meurtre – le Parricide voit venir le “coche” du roi – et, après quelques vers marquant l’hésitation (un bref débat topique entre ce qui lui reste de raison et de reconnaissance, et la fureur que Satan lui prodigue), Ravailac se lance vers le carrosse:

LE PARRICIDE

Baste³¹ pour le rebut, comme bête farouche,
Je l’irai massacrer. Si mon tranchant³² le touche,
C’en est fait, il le faut, je ne suis plus à moi,
Le coup vient du démon qui me ravit à soi.

SATAN

Pousse³³, on n’en verra rien, tu seras invisible,
Moi, qui guide ta main, te rendrai tout possible,
Et le coup, et la perte, et les ailes au dos,
Comme Énée jadis dedans son ombre enclos,
Je te ferai passer sans péril, sans encombre.
Quoi! Tu trembles, poltron! La force ni le nombre
Ne doit t’épouvanter: c’est moi, c’est ma fureur,
Qui t’anime, qui te pousse et t’enflamme d’horreur.

Henri, alors, accompagné de d’Épernon, Montbazon et Lavardin, apparaît (et probablement traverse la scène), en se félicitant de l’amour de son peuple (“ce grand corps de Paris”), tandis que d’Épernon assure que, s’il est devenu si bon, c’est que son “esprit divin” s’est “affranchi d’erreur” en quittant Bèze et Calvin. Montbazon, lui, se réjouit des victoires prochaines dans les plaines d’Allemagne (scène 2). Le spectacle du régicide, contrairement au *Cléophon* de Fonteny³⁴, est ainsi esquivé. Car la scène 3 montre ensuite la reine inquiète, frissonnante, hors d’elle-même, reprochant à Henri de ne pas avoir tenu compte des présages et rappelant l’exemple du feu roi (Henri III), jusqu’à ce qu’une rumeur se fasse entendre: “Il y a du mal-heur”, “Ha! je crains de trop voir; / C’est ce coup mal-heureux qu’il n’a voulu prévoir; / C’est ma perte, ma mort, la fière destinée, / Où m’engagea le Ciel avant que d’estre née”.

L’action violente a sans doute lieu hors-scène puisque seule la rumeur l’indique: il est devenu difficile, voire impossible, de représenter la mort bru-

³¹ Baste: tant pis.

³² Tranchant: couteau.

³³ Pousser: aller, avancer.

³⁴ Tragédie qui représente la dernière journée de la mort d’Henri III, voir Jacques de Fonteny, *Cléophon*, publié dans Biet, sous la dir. de, *Théâtre de la cruauté*, 880.

tales de ce roi contemporain – *a fortiori* si la tragédie a été jouée devant la cour. Et si, en 1610, on ne renâcle pas, dans le théâtre de l'échafaud de ce temps-là, à figurer sur scène les assassinats sanglants des princes passés ou éloignés, il est patent qu'ici, Billard s'arrête. En faisant jouer l'assassinat à des comédiens, devant un public directement impliqué, il n'est pas certain qu'il choquerait des bienséances qui n'ont peut-être pas lieu d'être ici convoquées, mais il déclencherait une émotion qui ne convient certainement pas. Ce que l'on a vu jusqu'ici, c'est en effet un processus fait de déclarations héroïques, de craintes légitimes, de peurs dictées par l'amour et les prodiges, et de conjuration maléfique.

8. COMMENT ARRÊTER LA PROPHÉTIE SATANIQUE?

Cependant, l'enchaînement inéluctable voulu et annoncé par Satan a bien eu lieu et il n'est plus maintenant question que de déplorer la mort du roi et l'état de la France. Les 10 huitains du chœur (octosyllabes toujours), dans la dernière scène, ouvrent la période des lamentations (perte du grand roi, et réflexion sur la mort des hommes et des rois), mais aussi celle de l'indignation et de la réflexion politique. La parole du peuple, qui est celle du coryphée, s'adosse ainsi déjà à la politique de la fin de l'année 1610 et entend bien guider le spectateur dans une allégeance parfaite.

Mais comme Satan, personnage proleptique a déjà annoncé en début de pièce un avenir contre lequel les personnages princiers n'ont pu lutter, il a donc été prouvé que Satan ne mentait pas, et qu'il pouvait être puissant. Il reste ainsi à savoir si l'Enfer futur est certain ou si les hommes peuvent arrêter le processus maléfique. Or ce que dit cette tragédie, c'est que seule une confiance absolue en une alliance entre la régente et Sully, son ministre, peut sauver la France de ce qu'a prédit Satan, la grande catastrophe, l'apocalypse. Satan a prévu le pire et le pire est arrivé, le roi est mort. Mais Henri est mort en martyr, ce qui d'une part a renforcé sa légitimité et ce qui a, d'autre part, a laissé la France pantelante. Après cette nouvelle catastrophe procurée par Satan, et après la mort du roi-martyr, il faudra donc que (dans le tout dernier monologue de la pièce qui fait pendant au monologue liminaire de Satan) Sully intervienne pour proposer une remise en ordre pour que les personnages et le public (voire les personnages qui sont le public et les spectateurs qui sont les personnages) puissent, ensemble, faire le vœu de sauver l'État par l'instauration de la paix...

Cependant on peut tirer de cette représentation de la mort du roi, une autre leçon qui concerne cette fois les pouvoirs du théâtre. Le théâtre peut en effet montrer que Satan peut prévoir de tuer un roi, qu'il peut le déclarer et qu'il peut y parvenir, là est la fable de la pièce. Mais l'on doit aussi convenir du fait que le théâtre ressuscite le roi en le représentant et ainsi punit Satan

et le fait disparaître. Si bien que la tragédie historique, qui est une affaire de revenants, joue parfaitement son rôle en ressuscitant Henri Le Grand, en le glorifiant et en proposant une fin heureuse possible: “Le roi est mort, vive le roi!”, Henri est mort en martyr, vive Louis! Vive et sa mère, Marie, et Sully, leur ministre. Si la tragédie a révélé que la terre peut être un Enfer présidé par Satan, elle indique aussi le chemin pour que l’avenir ne soit pas celui que Satan a tracé. Après avoir rappelé et analysé l’horreur, après avoir représenté le Mal comme cause principale des catastrophes, le théâtre a donc su inquiéter les spectateurs, mais a aussi pu ressusciter le bon roi-martyr (un moment, car le théâtre est un art éphémère), et déterminer une politique durable pour mettre en échec les œuvres de Satan.

Cet ordre politique est encore incertain, en devenir, fragile, en danger d’Enfer, mais l’on doit néanmoins convenir que l’Enfer n’est pas si certain qu’on ne puisse empêcher la France d’y tomber.

Jean-Louis Haquette

L'ENFER SELON MILTON

Quelques aspects de la réception du “pandémonium” en France des Lumières au Romantisme

Le Paradis perdu de John Milton a fourni à la langue française un nom commun, celui de “pandémonium”, néologisme savant formé par le poète anglais pour nommer la salle d’assemblée que construisent les anges rebelles en Enfer. Le mot entre dans le dictionnaire de l’Académie en 1835, ce qui témoigne de l’impact de la représentation de l’Enfer miltonien auprès des écrivains et du public français. Cette représentation, comme le rappelle dans ce volume Elio Franzini¹, est un jalon important dans la tradition européenne des lieux de l’Enfer; il nous a donc semblé que quelques réflexions sur sa réception critique et créatrice dans la littérature française des Lumières au Romantisme pouvait contribuer à nos réflexions communes². Nous commencerons par rappeler quelques caractéristiques du lieu infernal selon Milton, avant d’évoquer trois aspects de la réception française du pandémonium: les débats critiques qu’il provoqua, la fascination littéraire qu’il exerça, dans l’écriture épique comme dans la création dramatique, et enfin sa transposition allégorique. Ce parcours, qui se veut interprétatif et non pas exhaustif, nous conduira des années 1730 aux années 1830.

Comme on le sait, Milton est un des grands peintres de Satan, qui a été considéré par certains critiques, et ce depuis la fin du XVII^e siècle, comme le héros paradoxal du *Paradis perdu*³. Ce n’est pas cet aspect qui nous intéressera ici, mais plutôt la géographie infernale miltonienne. Si la descente aux enfers est devenue, depuis Virgile, un moment presque obligé de l’écriture épique européenne, il convient de souligner le traitement particulier de l’Enfer dans

¹ Voir, dans ce volume, “Né al cielo, né all’inferno, né all’anima, né agli dei, né a i diavoli”. Luoghi simbolici dell’Inferno tra ragione e fede”.

² Cette contribution doit beaucoup au livre de notre directeur de thèse, Jean Gillet: “*Le Paradis perdu*” dans la littérature française, de Voltaire à Chateaubriand (Paris: Klincksieck, 1974).

³ John Dryden est le premier à lancer le débat. Voir *Dedication of the Aeneis* (1697).

*Le Paradis perdu*⁴. L'Enfer n'est pas un lieu de passage ou d'initiation, c'est dans cet espace que se déroulent les deux premiers livres de cette épopée. *Le Paradis perdu* s'ouvre donc sur une longue séquence infernale, le paradis terrestre, lieu de l'action principale n'apparaissant qu'au livre IV. Le parcours n'est d'ailleurs pas descendant, mais ascendant, puisque les trois premiers livres vont conduire Satan de l'Enfer vers les abords du ciel, où règne l'Éternel. Il y a ici inversion du schéma traditionnel de la catabase.

Il faut préciser une autre particularité importante de l'Enfer miltonien: puisque la description qui en est donnée se situe temporellement avant le péché originel, il n'est pas le lieu de châtement des hommes damnés, mais le séjour assigné par Dieu aux anges révoltés. On y trouvera donc pas, comme c'est le cas chez Dante, la description successive des tortures liés au péchés capitaux. Dans la dramaturgie théologique et poétique de Milton, Ève puis Adam sont les victimes de la volonté de vengeance de Satan contre Dieu, et l'origine du mal est la volonté de puissance de l'ange rebelle, l'ennemi suprême, pour reprendre l'expression anglaise "archfiend".

Cet Enfer n'obéit pas non plus, dans sa localisation, à la tradition littéraire infernale, puisqu'il n'est pas sous terre, mais placé au bord du chaos, à une immense distance et du ciel divin et de la terre humaine. Milton n'est pas très soucieux de la cohérence spatiale de ce lieu; il n'en donne jamais un aperçu d'ensemble, mais en évoque différents aspects: un lac de feu, qui sert de cadre à la scène d'ouverture, quatre fleuves, qui répondent en mode démoniaque aux fleuves du paradis, une porte gardée par le péché et la mort, mais aussi des espaces apparemment très étendus, qui incluent, du côté du Léthé, une région gelée, souvenir du Cocyte glacé de Dante.

Enfin, et c'est là sans doute l'innovation la plus marquante, l'Enfer est autant un espace mental qu'un lieu extérieur puisque Satan, alors même qu'il est sorti de l'Enfer, s'exclame dans un passage fort célèbre:

Misère de moi! en quel lieu fuirai-je
Le courroux infini, et l'infini désespoir?
Où se portent mes pas est l'Enfer; moi-même je suis l'Enfer;
Dans l'abîme le plus profond, un abîme plus profond
Toujours menaçant pour m'engloutir s'ouvre béant,
Et en regard l'Enfer que je souffre paraît un Paradis.⁵

⁴ La première édition anglaise en 12 livres parut en 1674 (elle avait été précédée d'une version en 10 livres en 1667); la première traduction française date de 1729.

⁵ John Milton, *Le Paradis perdu*, édition bilingue, trad. Armand Himy (Paris: Imprimerie nationale, 2011), La Salamandre, 247. "Me miserable! which way shall I fly / Infinite wrath and infinite despair? / Which way I fly is Hell; myself am Hell; / And, in the lowest deep, a lower deep / Still threatening to devour me opens wide, / To which the Hell I suffer seems a Heaven" (Milton, *Le Paradis perdu*, IV, vv. 73-78, p. 246). Toutes les références au texte anglais et à la traduction de *Paradise lost* sont données dans cette édition.

Ces vers ne font que répéter ce que disait le narrateur épique avant de laisser la parole à Satan:

L'horreur et le doute tourmentent
Ses pensées troublées, au plus profond remuent
L'Enfer au dedans de lui; car au-dedans l'Enfer
Il porte, et autour, et de l'Enfer d'un seul pas
Pas plus que de lui-même il ne peut s'écarter
En changeant de lieu [...].⁶

De façon plus traditionnelle, l'Enfer est marqué par le feu et l'obscurité. Milton s'appuie sur l'incompatibilité logique de l'obscurité et de la lumière du feu infernal pour créer ce qui deviendra l'oxymore le plus célèbre de la littérature anglaise, *darkness visible*:

Il voit le Site sinistre, désert, dévasté,
Donjon horrible qui de tous côtés brûlait
Comme une immense fournaise, mais de ces flammes
Point de lumière, ce sont ténèbres visibles
Propres à dévoiler des vues de malheur,
Aires de la peine, ombres plaintives, sans paix,
Ni cesse, que l'espoir, partage de chacun,
Déserte;⁷

Lieu de désespoir, l'Enfer est aussi une espèce de république qui très vite s'organise sous l'impulsion de Satan, qui est le premier ange déchu à retrouver son énergie et à voir un côté positif à sa situation:

Ici du moins
Nous serons libres. Le Tout-Puissant n'a point bâti
Ce lieu par envie, et ne voudra point nous en chasser:
Ici nous pourrons régner en lieu sûr, et m'est avis
Que régner est digne d'ambition, quoiqu'en Enfer,
Mieux vaut régner en Enfer que servir au Ciel.⁸

⁶ P. 243. Texte anglais: "Horror and doubt distract / His troubl'd thoughts, and from the bottom stir / The Hell within him for within him Hell / He brings, and round about him, nor from Hell / One step no more then from himself can fly / By change of place [...]" (IV, vv. 18-23, p. 242). Méphistophélès déploie une réflexion similaire dans le *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe (acte II, scène 1).

⁷ P. 67. Texte anglais: "He views / The dismal Situation waste and wilde, / A Dungeon horrible on all sides round / As one great furnace flamed yet from those flames / No light but rather darkness visible / Served only to discover sight of woe / Regions of sorrow, doleful shades, where peace / And rest never dwell, hope never comes / That comes to all [...]" (I, vv. 59-67, p. 66).

⁸ P. 79. Texte anglais: "Here at least / We shall be free; th'Almighty hath not built / Here for his envy, will not drive us hence: / Here we may reign secure; and, in my choice, / To reign is worth ambition, though in Hell: / Better to reign in Hell than serve in Heaven" (I, vv. 258-263, p. 78).

On comprend, à lire ces lignes, la fascination que purent éprouver les romantiques pour cette mise en scène du tragique de la liberté rebelle et l'association fréquente de Satan avec la figure du révolutionnaire.

À l'intérieur de cet espace voisin du chaos, à la fois indéfini et structuré, les anges rebelles vont construire une salle d'assemblée, le pandémonium⁹. La description de cet édifice est placée sous le signe de l'hyperbole et de l'opulence baroques. Sa construction est surnaturelle, car il surgit "au son d'une symphonie charmante et de douces voix", qui font penser à l'harmonie céleste alors qu'on s'attendrait à des dissonances infernales. Comparé aux temples babyloniens et égyptiens, le parlement des démons est fait des matières les plus précieuses:

L'édifice s'élève et s'interrompt à hauteur imposante;
Incontinent, les portes aux battants de bronze
Rèvent au-dedans un espace ample et vaste
Sur le pavement lisse et uni; sous la voûte du toit
Par une subtile Magie, des rangées de Torchères
Et de lampes en étoile étaient suspendues,
Où brûlaient *Naphte* et *Asphalte*, dont la lumière
Était comme un ciel.¹⁰

1. LE PANDÉMONIUM CONTROVERSÉ

Même si l'horizon d'attente français en matière d'épopée demeurait, au début du XVIII^e siècle, marqué par la condamnation de Boileau à l'encontre du Tasse¹¹, Voltaire fut frappé par l'énergie du Satan miltonien et se montra prêt à accepter qu'il ait un rôle majeur. Mais la description du pandémonium lui déplut souverainement et il ne manqua pas, dans son *Essai sur la poésie épique*, d'épingler l'excès dont Milton s'était, selon lui, rendu coupable: "Une semblable invention sent plus l'imagination folle de notre père Lemoine que

⁹ Sa description s'étend du v. 670 à la fin du chant I. Les démons extraient de l'or du sol infernal, se livrent à des activités métallurgiques qui permettent l'édification de la salle d'assemblée, au son d'une musique qui n'a rien d'infernal. Pour y entrer tous, les démons, qui sont des myriades, changent de taille, seuls les plus importants conservent leur stature initiale.

¹⁰ P. 106. Texte anglais: "Th'ascending pile / Stood fixt her stately highth, and strait the dores / Op'ning thir brazen foulds discover wide / Within, her ample spaces, o're the smooth / And level pavement; from the arched roof / Pendant by suttlte Magic many a row / Of Starry Lamps and blazing Cressets fed / With *Naphta* and *Asphaltus* yeilded light / As from a sky" (I, vv. 722-730, p. 107).

¹¹ Chant III, vv. 194-236. Sur Satan: "Et quel objet, enfin, à présenter aux yeux / Que le diable toujours hurlant contre les Cieux, / Qui de votre héros veut rabaisser la gloire, / Et souvent avec Dieu balance la victoire!" (*Art poétique*, chant III, dans Nicolas Boileau, *Œuvres poétiques*, Paris: Delalain, 1859, 198).

l'esprit sérieux de Milton"¹². Il condamne aussi, et surtout, le changement de taille des légions de démons, pour s'adapter à la dimension du pandémonium:

[...] lorsque ensuite les diables deviennent nains, pour pouvoir être tous placés dans la maison (comme si il avait été impossible de bâtir un lieu assez spacieux pour les contenir tous dans leurs tailles naturelles) c'est une fiction pitoyable qui égale les contes les plus extravagants. [...] Il me paraît que la véritable règle pour discerner ce qui est réellement ridicule, dans un poème épique, est d'examiner si la même fiction ne formerait pas un burlesque héroïque. Or j'ose dire que rien n'est plus propre à ce méprisable genre d'écrire, que la métamorphose des diables en nains.¹³

Pour l'écrivain français, qui considère, non sans paradoxe, que le merveilleux épique doit être soumis au vraisemblable, la description du pandémonium n'appartient plus au genre de l'épopée mais relève du burlesque. On mesurera la distance entre les horizons d'attente si l'on se rappelle, que, sur le même passage, Joseph Addison était d'un avis radicalement opposé, tout en faisant lui aussi appel à la notion de vraisemblance:

Le passage, dans le catalogue, qui explique comment les esprits se transforment, en contractant ou en développant leur taille, est introduit avec beaucoup de jugement, pour préparer les incidents surprenants de la suite du poème. Il en est un à la toute fin du premier livre, qui est ce que les critiques français appellent merveilleux, mais qui est aussi vraisemblable, en raison du passage que nous venons de mentionner. Dès que le palais infernal est achevé, la multitude des esprits diminue aussitôt de taille, afin qu'il y ait place pour cette assemblée indénombrable dans cette vaste salle. Mais il y a un raffinement de cette idée que je trouve admirable, et qui est en elle-même très noble. Le poète nous dit, que parmi les esprits déçus, ceux qui occupaient le rang ou la dignité supérieure gardèrent leur dimension naturelle, à la différence du vulgaire des démons.¹⁴

¹² On se souviendra que le Père Lemoine, auteur d'un *Saint Louis*, est, avec Desmaretz de Saint-Sorlin, une des cibles de Boileau en matière d'épopée. Voir *Art poétique*, chant III.

¹³ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, trad. Pierre Desfontaines, 1728, 284-285. *L'Essai sur la poésie épique*, rédigé en anglais, parut à Londres en 1727. Il fut traduit en français par l'abbé Desfontaines en 1728, sans l'aval de Voltaire. C'est cette version que nous citons. En 1733, Voltaire réécrivit en français son ouvrage, en le modifiant partiellement. La critique du pandémonium, un peu atténuée, se retrouve dans cette version: "Les critiques judicieux dont la France est pleine [...] condamnèrent unanimement cette subtilité avec laquelle Satan fait bâtir une salle d'ordre dorique au milieu de l'enfer, avec des colonnes d'airain et de beaux chapiteaux d'or, pour haranguer les diables auxquels il venait de parler tout aussi bien en plein air. Pour comble de ridicule, les grands diables, qui auraient occupé trop de place dans ce parlement d'enfer, se transforment en pygmées, afin que tout le monde puisse se trouver à l'aise au conseil" (Voltaire, *Essai sur la poésie épique* [1733], dans Id., *Œuvres*, Paris: Lambert, 1751, t. II, 92).

¹⁴ Joseph Addison, "Sur le livre I du 'Paradis perdu'", *Le Spectateur* (1712); nous traduisons.

Voltaire et Addison n'ont pas la même conception de la vraisemblance. Pour le second il s'agit de vraisemblance interne: le spectacle étonnant des démons à taille variable lui semble proprement relever du merveilleux épique, parce qu'il est situé en dehors du monde de l'expérience quotidienne. De plus, la variation des tailles est reliée à une hiérarchie interne des personnages démoniaques. En revanche, pour l'auteur français, la vraisemblance se mesure à l'aune de l'expérience "naturelle" du lecteur, dont la raison lui paraît choquée par cette étonnante métamorphose¹⁵.

Paolo Rolli, le premier traducteur en italien du poème de Milton, qui répondit à Voltaire dès la parution de l'*Essai sur la poésie épique*¹⁶, va dans le même sens qu'Addison: pour lui le pandémonium correspond parfaitement au merveilleux épique, à la fois par son côté extraordinaire et par sa majesté:

Quand on représente un édifice construit par un être supérieur à l'homme, l'architecture doit en être plus qu'humaine, et c'est ce qui fait le merveilleux si nécessaire à la poésie; bien loin donc que ce Pandémonium ainsi construit soit une fiction hors de saison, il a je ne sais quoi d'admirable et de sublime. Les idées que le détail offre à l'esprit sur la nature du métal, sur la manière de l'employer, sur la symétrie de l'architecture, sont d'une grande justesse, il n'y a rien qui ne convienne au poème épique, rien qui n'en soutienne la dignité.¹⁷

Du côté anglais comme du côté italien, le pandémonium peut être donc être accepté comme une invention épique réussie. En revanche, la description de l'Enfer est une pierre d'achoppement dans la réception française du *Paradis perdu*, car elle pose de façon aiguë la question épineuse, et largement débattue au XVII^e siècle, du merveilleux chrétien.

¹⁵ Voltaire, dans la *Henriade*, au chant VII, se soumet au morceau obligé de la catabase, mais sa description de l'Enfer est essentiellement composée d'une série d'allégories: dans un schéma qui rappelle la *Divinie Comédie*, Saint Louis accompagne en songe Henri IV au séjour infernal, avant de le conduire vers le paradis, où sont honorés les bons souverains. Aux enfers, les allégories de l'envie, de l'orgueil, de la faiblesse et de l'ambition viennent avertir le roi de Navarre des défauts des mauvais gouvernants. Le cadre spatial est plus esquissé que décrit, et ne conserve que peu de chose de l'énergie miltonienne: "Henri, dans ce moment, d'un vol précipité, / Est, par un tourbillon, dans l'espace emporté, / Vers un séjour informe, aride, affreux, sauvage, / De l'antique chaos abominable image, / Impénétrable aux traits de ces soleils brillants / Chefs d'œuvres, du Très-Haut, comme lui bienfaisants. / Sur cette terre horrible et des anges haïe / Dieu n'a point répandu le germe de la vie; / La mort, l'affreuse mort et la confusion / Y semblent établir leur domination". / – "Quelles clameurs, ô Dieu! quels cris épouvantables! / Quels torrents de fumée! quels feux effroyables! / Quels monstres, dit Bourbon, volent dans ces climats! / Quels gouffres enflammés s'entr'ouvrent sous mes pas" (*La Henriade*, Neuchatel: Duchesne et alii, 1772, chant VII, 187-188).

¹⁶ Les réflexions de Paolo Rolli furent rédigées en anglais et publiées à Londres en 1728. Lors de la parution de la traduction française de l'*Essai* voltairien (abbé Desfontaines, mai 1728), Rolli fit paraître une traduction française des ses remarques (juillet 1728, trad. Annibale Antonini). Leur version italienne accompagna la première partie de sa traduction du *Paradis perdu*, dans l'édition de Vérone, en 1730.

¹⁷ Paolo Rolli, *Examen de l'essai sur la poésie épique de M. de Voltaire*, trad. Annibale Antonini (Paris: Rollin Fils, 1728), 113-114.

2. INSPIRATIONS SCÉNIQUES ET ÉPIQUES

Malgré les réticences voltairiennes, les descriptions de l'Enfer et du pandémonium marquèrent les esprits français, par leur sublime sombre et leur force d'évocation¹⁸. En témoigne, en dehors de la sphère critique, le spectacle conçu en 1758 par Servandoni pour la Salle des Machines des Tuileries. Intitulé *La Chute des anges rebelles*, et contrairement à ce que pourrait suggérer son titre, il est n'est pas centré sur la guerre dans le ciel, mais sur le lieu infernal miltonien¹⁹. Le livret qui accompagne le spectacle souligne la puissance d'évocation du texte anglais et, partant, ses potentialités spectaculaires:

Tout le monde connaît le poème du Paradis perdu de Milton, c'est de ce chef-d'œuvre de poésie que le chevalier Servandoni a tiré les idées de la chute des anges rebelles, qu'il expose cette année sur le théâtre de la salle des Machines aux Tuileries. Ce sujet lui apparut d'autant plus convenable qu'il présente un passage du terrible au gracieux et que cette alternative de lumière et de ténèbres dont il est susceptible, doit produire sur les esprits tout l'effet qu'on peut attendre d'un spectacle muet; tout y paraîtra nouveau. Le ciel et les enfers sont le lieu de la scène; des esprits doivent en être les acteurs; comme le chevalier Servandoni s'efforce de concilier les idées de son auteur, il espère qu'on ne le blâmera pas d'exposer sur la scène des choses qui dans tout autre spectacle paraîtraient hasardées et même hors de place.²⁰

Jean Gillet a retrouvé la trace d'une maquette, conservée aujourd'hui au château de Champs sur Marne, qu'on peut avec une forte probabilité rattacher au deuxième acte de cette pantomime, qui se déroule justement dans le pandémonium (Fig. 1) On comprend sans peine que la description miltonienne, avec son faste baroque, ait pu trouver facilement une transposition scénique sur une scène à l'italienne. L'ensemble du spectacle ne rencontra cependant pas un accueil unanimement favorable:

¹⁸ Tous les critiques français ne partagèrent pas l'avis de Voltaire. Ainsi l'abbé Batteux, pourtant partisan de l'imitation de la belle nature, écrit-il, en 1746: "Il n'y a guère que Milton, qui ait su remplacer le merveilleux de la fable, par le merveilleux de la religion chrétienne. La scène de son poème est souvent hors du monde, et avant les temps. La Révélation lui a servi de point d'appui: et de-là, il s'est élevé dans ces fictions magnifiques, qui réunissent le ton emphatique des oracles, et le sublime des vérités chrétiennes" (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand, 1746, Partie 3, section 1, chap. 4, "L'épopée a toutes ses règles dans l'imitation", 198).

¹⁹ Jean Gillet consacre quelques pages à son analyse ("*Le Paradis perdu*" dans la *littérature française*, 180-184). L'argument est tiré des livre I et II et XII. Il est ainsi décrit par le livret: "Son but est donc de représenter les anges rebelles ensevelis dans les gouffres profonds où les a précipité leur orgueil, l'assemblée de ces mêmes anges dans le Pandémonium, pour tenter les moyens de remonter au ciel, enfin leur dernière chute prédite par l'archange Gabriel, lorsque sur la fin du douzième chant, il annonce à Adam que le Messie viendra mettre en poudre Satan avec son monde pervers" (*Description du spectacle de la chute des anges rebelles*, Paris: S. Jorry, 1758, 4-5).

²⁰ *Ivi*, 4.

La beauté de la salle, [...] le mérite de Mr le Chevalier Servandoni [...] le génie de Milton, d'après lequel il ne s'agissait que d'exécuter, tout devait faire espérer que la *Chute des anges rebelles* aurait encore plus de succès que n'en ont eu *La descente d'Enée aux enfers*, et *La Forêt enchantée*; mais l'esprit d'économie des entrepreneurs, peut-être un peu d'amour propre qui a fait qu'ils n'ont pas voulu s'astreindre au plan qu'on leur avait tracé d'après Milton, ont tout gâté; trop gigantesque dans quelques parties, trop négligé dans d'autres, ce spectacle manque souvent de vérité et l'illusion est dissipée; les couleurs des décorations sont ou mal assorties au sujet, ou trop dissonantes, la perspective est mal observée, l'architecture défectueuse, les lumières trop épargnées.²¹

Même si cette tentative de mettre en image la scénographie infernale du *Paradis perdu* ne fut pas un plein succès, elle est symptomatique d'un intérêt certain, voire d'une fascination, pour cet Enfer d'avant la Chute, qui n'est plus le traditionnel lieu de supplice des humains damnés, mais un espace onirique où s'agitent des forces obscures, espace effrayant et fascinant à la fois, et correspondant ainsi parfaitement à la conception burkénne du sublime qui se diffuse à partir des années 1760. On pourrait parler à cet égard d'une tentation du visible²². Le renouveau, relatif, de l'épopée chrétienne au milieu du siècle témoigne lui aussi, comme l'a montré Jean Gillet, du fait que *Le Paradis perdu* a acquis un statut de modèle, au-delà des controverses de la première moitié du siècle. Pour ce qui est de l'Enfer, dont les descriptions sont nombreuses dans ce corpus aujourd'hui oublié, les éléments miltoniens se combinant à la tradition antique et chrétienne. On n'en retiendra qu'un seul exemple, *La Christiade*, de l'abbé de La Baume (1705-1756)²³. Ce qui frappe tout particulièrement dans ce texte, c'est le développement d'un paysage infernal. La catabase a pour protagonistes Saint Pierre et le Christ, qui guide l'apôtre à travers l'Enfer:

Bientôt une région horrible se développe devant eux. Elle n'a pour horizon que le feu, pour ciel qu'une voûte de flammes, pour influences et pour rosée qu'une pluie de soufre et d'insectes, pour astres que les éclairs, les foudres et les tonnerres qui parcourent sans intervalle et avec bruit cet effroyable hémisphère.²⁴

L'éloquence appuyée du passage, qui repose sur l'accumulation et la gradation, vise clairement au sublime, et cherche à créer l'effroi chez le lecteur, face

²¹ *Journal encyclopédique* (mai 1758): 137-138.

²² Une scène de l'*éidophysikon*, du peintre Philippe-Jacques de Louterbourg (1740-1812) fut consacré au pandémonium, en 1782 et les peintres anglais, tels Joseph Gandy (1771-1843) ou John Martin (1789-1854) représentèrent à plusieurs reprises ce lieu. Voir l'étude classique de Martia Pointon, *Milton in English Art* (Manchester: University Press, 1970), *passim*.

²³ Cette épopée fut publiée en 1753, en six volumes, sous la forme d'une édition à souscription, illustrée par Eisen, ce qui montre qu'elle suscita en son temps un certain intérêt. L'ouvrage donna aussi lieu à une controverse autour du rôle accordé à Marie-Madeleine, et fut condamné par le Parlement pour cette raison. Voir Gillet, "*Le Paradis perdu*" dans *la littérature française*, 259-260.

²⁴ Jacques-François Desdossats, abbé de La Baume, *La Christiade, ou Le Paradis reconquis, pour servir de suite au "Paradis perdu"* (Bruxelles: Vase, 1753), vol. VI, chant XII, 48-49.

au *locus terribilis* que représente cet univers incandescent. L'origine en est le lac de feu du chant I du *Paradis perdu*²⁵, mais on y décèle aussi la fascination grandissante du XVIII^e siècle pour les phénomènes volcaniques:

On y voit des montagnes ardentés, dont la cime couverte d'une neige éternelle vomit néanmoins des feux, des flammes, des cendres et des cailloux. Il en descend des fleuves d'un bitume noir et épais, qui inondant sans bruit les plaines infernales y allument et y nourrissent un feu solide semblable au feu brûlant dans la forge, des rivières de plomb fondu coulent avec impétuosité et traversant un étang glacé dont elles n'empruntent que le lit qu'elles tracent elles-mêmes, elles vont se perdre dans une vaste mer de feu liquide.²⁶

La précision des termes sert à la composition d'un paysage imaginaire qui amplifie le spectacle des éruptions volcaniques, tel que la peinture d'un Pierre-Jacques Volaire en a popularisé l'image auprès des élites européennes (*Fig. 2*)²⁷. Le caractère volcanique du paysage infernal et le fait que Satan ait été définitivement vaincu par le Christ ressuscité donnent à l'auteur l'idée de réactiver la vieille explication mythologique du volcanisme, ce qui lui permet de faire de Satan un Titan vaincu, tel Encelade, enseveli sous l'Etna:

L'ennemi de Dieu et de l'homme, proscrit et précipité, gît au centre de cet horrible séjour, sous d'affreuses montagnes qui l'accablent sans couvrir entièrement son corps énorme, noyé sous les eaux et dans les feux. Le mouvement qu'il fait pour se débarrasser de ces insupportables fardeaux causent de furieux tremblements dans cette terre maudite et les feux cruels qu'il respire sortent par éruption du sommet de ces montagnes, elles vomissent le bitume, le souffre et la mort jusque dans la région des vivants.²⁸

La source miltonienne, associée à un motif venu des mythes antiques, est ici à l'origine d'une variation spectaculaire et significative: Satan n'est plus le héros qui sort du lac de feu, mais le Titan vaincu qui s'agite et provoque la mort chez les vivants. On ne peut qu'être frappé par le jeu de l'imagination de l'auteur, qui donne à voir un paysage infernal onirique assez frappant.

²⁵ Ce lac de feu est, selon certains critiques, dérivé du paysage des Champs phlégréens, dans le golfe de Naples, et aurait ainsi une origine volcanique, que développe l'abbé de La Baume. Voir Marjorie Hope Nicholson, "Milton's Hell and the Phlegrean Fields", *University of Toronto Quarterly* 7 (1938): 500-513.

²⁶ *La Christiade*, vol. VI, 50-52.

²⁷ Issu d'une famille de peintre toulonnais, Pierre-Jacques Volaire (1729-1799) fut un des collaborateurs de Joseph Vernet dans la réalisation de la série des ports de France. Après un séjour de cinq ans à Rome, il s'installa en 1757 à Naples et se spécialisa dans les paysages d'éruption du Vésuve, pour la clientèle des touristes européens, ce qui explique que ses œuvres soient actuellement disséminées dans toute l'Europe. Comme Vernet, il est un virtuose de la lumière, mais centre sa production presque exclusivement sur la représentation des forces sublimes de la nature, dont l'éruption volcanique est la manifestation la plus spectaculaire. Voir Emilie Beck Sabello, *Pierre-Jacques Volaire* (Paris: Arthéna, 2010).

²⁸ *La Christiade*, vol. VI, 52-53.

3. TRANPOSITIONS ALLÉGORIQUES

Mais l'Enfer miltonien ne fut pas une source d'inspiration uniquement pour les auteurs d'épopées chrétiennes. À l'image des mythes littéraires, qui pour Pierre Brunel se caractérisent par leur flexibilité et leur irradiation²⁹, le monde infernal créé par le poète anglais se retrouve parfois où on ne l'attendrait d'abord pas, c'est-à-dire dans des contextes génériques et narratifs éloignés de l'épopée et de la religion. C'est sur de telles transpositions du pandémonium que nous achèverons ce parcours, pour montrer comment ce qu'on peut appeler l'imaginaire infernal des auteurs français du premier XIX^e siècle est habité par les souvenirs des descriptions du poète anglais. L'Enfer miltonien est devenu une référence canonique et le seul nom de pandémonium suffit à convoquer *in absentia* le texte de Milton et ses images infernales et sublimes. Mais la référence a pris une dimension allégorique: il ne s'agit plus d'un Enfer d'épopée mais d'un lieu allégorique, qui superpose au réel une vision infernale.

Cet Enfer sur terre, Chateaubriand, qui fut grand lecteur puis traducteur du *Paradis perdu*, en donne une version mémorable dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Le contexte est celui de la Révolution française, ce qui vient réactiver l'association ancienne entre Satan et la figure du révolutionnaire. Il s'agit d'abord pour Chateaubriand de dénoncer la destruction de la société d'Ancien régime, et de montrer le caractère proprement infernal de la démocratie populaire du club des Cordeliers, incarnation des forces maléfiques de la Révolution. On se rappellera ici l'expression de Voltaire, à propos du pandémonium, "ce parlement d'enfer"³⁰. Mais, au-delà la polémique politique, on perçoit aussi dans la mise en scène du chaos social, un effroi quasi métaphysique:

Les orateurs, unis pour détruire, ne s'entendaient ni sur les chefs à choisir, ni sur les moyens à employer; ils se traitaient de gueux, de gitons, de voleurs, de massacreurs, à la cacophonie des sifflets et des hurlements de leurs différents groupes de diables. Les métaphores étaient prises du matériel des meurtres, empruntées des objets les plus sales de tous les genres de voirie et de fumier, ou tirées des lieux consacrés aux prostitutions des hommes et des femmes. Les gestes rendaient les images sensibles; tout était appelé par son nom avec le cynisme des chiens, dans une pompe obscène et impie de jurements et de blasphèmes. Détruire et produire, mort et génération, on ne démêlait que cela à travers l'argot sauvage dont les oreilles étaient assourdies. Les harangueurs, à la voix grêle ou tonnante, avaient d'autres interrupteurs que leurs opposants: les petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches s'éjouissaient aux fenêtres brisées, en espoir du butin; elles interrompaient les discours. On les rappelait d'abord à l'ordre par le tintamarre de l'impuissante sonnette; mais ne cessant point leur criaillement, on leur tirait des coups de fusil pour leur faire faire silence; elles tombaient palpitantes, blessées et fati-

²⁹ Voir Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* (Paris: PUF, 1992), Littérature.

³⁰ Cf. *supra*.

diques, au milieu du Pandémonium. Des charpentes abattues, des bancs boiteux des stalles démantibulées, des tronçons de saints roulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux spectateurs crottés, poudreux, soûls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule ou les bras nus croisés.³¹

Le passage, qu'il fallait citer en entier pour en percevoir toutes les harmonies, retarde l'apparition du mot pandémonium, et donc de la référence à Milton, mais il prépare cependant dès le début la thématique infernale par le mot "diables" utilisé pour décrire de façon hyperbolique les partisans des différents orateurs. Il s'agit bien, comme chez Milton, d'une assemblée infernale, mais les démons miltoniens apparaissent bien disciplinés par comparaison avec ceux du club des Cordeliers³². La dernière phrase, qui rappelle que le cadre de la scène est un ancien couvent dévasté, les expressions "cloître sans moines" et "pompe obscène de jurements et de blasphèmes" contribuent à donner à la scène sa dimension infernale, en soulignent l'inversion blasphématoire de l'ordre du monde. Mais c'est essentiellement un enfer sonore que construit Chateaubriand; le déploiement des différentes qualités de sons, jusqu'au détail du piaillage des chouettes, construisent un véritable concert infernal, placée sous le signe de la cacophonie. Le détail des chouettes, oiseaux symboliques de la sagesse, qu'on abat pour les faire taire, couronne le passage et prend une valeur d'allégorie de la Terreur, qui fait taire la sagesse par la violence; la phrase qui les décrit vient d'ailleurs aboutir au mot pandémonium. Le spectaculaire groupe ternaire qui les qualifie ("palpitantes, blessées et fatidiques"), avec son saut logique entre les deux premiers termes et le troisième, donne toute sa portée à la scène, métonymie du chaos provoqué par la Révolution. Cette spectaculaire transposition du pandémonium miltonien montre son impact sur l'imaginaire de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*.

C'est dans un contexte tout différent que l'ombre de Milton vient donner une profondeur inattendue à une scène de *La Peau de chagrin* de Balzac. Le jeune Raphaël, au nom peut-être miltonien, vient d'être sauvé par le hasard ou par le destin, du suicide et il se trouve plongé dans une fête mondaine. Tout commence par un dîner et des conversations variées, mais le désir et le vin font évoluer la scène vers une débauche élégante. C'est n'est que vers la fin des réjouissances que leur caractère infernal se manifeste et que la séquence apparaît comme une catabase, dans un enfer social qui n'est pas sans séduction:

Contempler en ce moment les salons, c'était avoir une vue anticipée du Pandémonium de Milton. Les flammes bleues du punch coloraient d'une teinte

³¹ Chateaubriand, *Mémoire d'Outre-tombe* (1849-1850), éd. par Jean-Claude Berchet (Paris: Le Livre de poche - Classiques Garnier, [1989] 2001), vol. I, l. IX, chap. 3, 559-560.

³² Dans le chant II du *Paradis perdu*, les délibérations des démons, qui font tour à tour preuve d'éloquence, et se concluent l'approbation de la parole d'autorité de Satan, ne sont guère chaotiques.

infernale les visages de ceux qui pouvaient boire encore. Des danses folles, animées par une sauvage énergie, excitaient des rires et des cris qui éclataient comme les détonations d'un feu d'artifice. Jonchés de morts et de mourants, le boudoir et un petit salon offraient l'image d'un champ de bataille. L'atmosphère était chaude de vin, de plaisirs et de paroles. L'ivresse, l'amour, le délire, l'oubli du monde étaient dans les cœurs, sur les visages, écrits sur les tapis, exprimés par le désordre, et jetaient sur tous les regards de légers voiles qui faisaient voir dans l'air des vapeurs enivrantes. Il s'était ému, comme dans les bandes lumineuses tracées par un rayon de soleil, une poussière brillante à travers laquelle se jouaient les formes les plus capricieuses, les luttes les plus grotesques. Çà et là, des groupes de figures enlacées se confondaient avec les marbres blancs, nobles chefs-d'œuvre de la sculpture qui ornaient les appartements.³³

Contrairement à Chateaubriand, Balzac introduit dès le début de la description le terme pandémonium qui, pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon³⁴, sert de pantonyme et indique la tonalité que le passage va développer. Le style est accumulatif, à l'image de l'atmosphère saturée de la pièce. Il ne s'agit plus d'un paysage sonore, comme c'était le cas chez Chateaubriand, mais d'une variation sur la lumière; l'image initiale des flammes bleues du punch lance le thème dominant, qui se réverbère dans "l'atmosphère chaude de vin" et les "vapeurs enivrantes" devenues visibles, et aboutit à la "poussière brillante" qui met en valeur des formes capricieuses et des luttes grotesques. Les deux adjectifs, au superlatif, renvoient bien au domaine du fantastique romantique, tel qu'Hoffmann en lança la vogue. On constate une esthétisation certaine de cet enfer allégorique, que traduit l'image finale, dans laquelle l'art rejoint la vie. Ce n'est donc pas l'effroi, mais plutôt la fascination qui domine le passage. La réaction de Raphaël et de son compagnon vient le souligner:

Quoique les deux amis conservassent encore une sorte de lucidité trompeuse dans les idées et dans leurs organes, un dernier frémissement, simulacre imparfait de la vie, il leur était impossible de reconnaître ce qu'il y avait de réel dans les fantaisies bizarres, de possible dans les tableaux surnaturels qui passaient incessamment devant leurs yeux lassés. Le ciel étouffant de nos rêves, l'ardente suavité que contractent les figures dans nos visions, surtout je ne sais quelle agilité chargée de chaînes, enfin les phénomènes les plus inaccoutumés du sommeil, les assaillaient si vivement, qu'ils prirent les jeux de cette débauche pour les caprices d'un cauchemar où le mouvement est sans bruit, où les cris sont perdus pour l'oreille.³⁵

Le spectacle du salon au petit matin, après une nuit de débauche, vient "corporiser" la fantaisie débridée de l'imagination. Caractérisé par les "fantaisies

³³ Balzac, *La peau de chagrin* (1831), éd. par Nadine Satiat (Paris: Flammarion, 2013), 160-161.

³⁴ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* [1981] (Paris: Hachette, 1991).

³⁵ *La Peau de chagrin*, 161.

bizarres”, les “tableaux surnaturels”, les “caprices d’un cauchemar”, l’enfer allégorique prend une forte coloration onirique. L’insistance sur la déréalisation de la scène lui donne alors une profondeur métaphysique qui dépasse l’excitation sensuelle initiale, tout en s’accompagnant des séductions de la fantaisie.

Dans ces deux exemples, le pandémonium a pris une dimension quasi-mythique, caractérisée par la plasticité de ses significations et la flexibilité du motif. En effet, Chateaubriand, pourtant très au fait du texte miltonien, transforme le lieu épique en espace de cacophonie, ce qu’il n’est nullement dans l’épopée; les démons y discutent en effet de façon très civilisée et ce n’est pas le désordre qui domine ce “parlement d’enfer”. Le recours au souvenir du pandémonium répond, on l’a vu, à une vision de la Révolution comme inversion satanique de l’ordre du monde plus qu’à un souvenir textuel précis. Chez Balzac, l’enfer du matin d’orgie est esthétisé et déréalisé; il apparaît plus comme un caprice de l’imagination que comme un séjour terrible et fascinant à la fois, ce qu’il était chez Milton.

Ce parcours, qui nous a conduit des débats sur le merveilleux chrétien à l’enfer allégorique d’une fête parisienne, en passant par des transpositions dramatiques, épiques et politiques du pandémonium, témoigne assez clairement de l’impact de l’Enfer miltonien en France du siècle des Lumières aux premières décennies du XIX^e siècle. Par leur puissance poétique et leur originalité, les tableaux imaginés par Milton ont modifié en profondeur la tradition littéraire de la représentation infernale, qui donnait un cadre d’inspiration antique aux démons et damnés chrétiens. En plein siècle des Lumières, les lecteurs et les auteurs français découvrent un Enfer qui n’est pas un espace allégorique, mais un paysage métaphysique. Le sublime, mélange de terreur et de fascination, vient alors donner une puissance littéraire nouvelle aux lieux de l’Enfer. La diffusion des représentations miltoniennes de l’Enfer, dont témoigne, on l’a vu la lexicalisation du mot pandémonium, s’accompagne ainsi, sans surprise, d’une dilution du sens originel, ce qui permet son réinvestissement dans des contextes très variés et le déploiement d’un riche éventail de significations nouvelles.

Vincenzo De Santis

LES DIVERTISSEMENTS DES DIABLES

Le “Pandémonium” de Lemerrier et les enfers burlesques
dans le théâtre au début du XIX^e siècle

L'Enfer en tant que lieu réel et concrètement représenté sur la scène n'est présent que très rarement dans les genres théâtraux canoniques à cause du cadre rigide des normes du classicisme français, ainsi que d'une difficulté matérielle dans la réalisation de décors adaptés au sujet. Tout au long du XVIII^e siècle et, moins fréquemment, au XVII^e, le thème de la descente aux enfers est principalement lié aux genres dramatiques à grand spectacle, à la tragédie lyrique – c'est le cas étudié par Béatrice Didier dans un article sur le voyage aux enfers à l'Opéra¹ – ou au domaine de la parodie, et plus généralement à un ensemble de ballets et de pantomimes représentés sur les théâtres forains. La situation change radicalement sous la Révolution. Avec le décret de libéralisation des théâtres de 1791, l'augmentation du nombre de créations dans les nouvelles salles donne leur essor à des pièces aux genres souvent inclassables². Un vaste corpus de drames met ainsi en scène des descentes aux enfers soumises à des significations politiques précises et se signalant par des intentions ouvertement polémiques et satiriques, comme l'étude d'Henri Rossi sur les enfers burlesques de la période révolutionnaire le montre de manière très claire³. Sous le Consulat et l'Empire, la pléthore de salles ayant caractérisé le Paris révolutionnaire est progressivement réduite au nombre de quatre tréteaux officiels, subventionnés par l'État et au répertoire spécialisé, auxquels s'associent

¹ Béatrice Didier, “Le voyage aux enfers dans l'Opéra du XVIII^e siècle”, dans *Voyage et théâtre*, éd. par Sylvie Requemora-Gros et Loïc P. Guyon (Paris: PUPS, 2011), 255-263.

² Sur les différentes indications génériques dans le répertoire des petits théâtres à l'époque de la Révolution, voir Pierre Frantz, “Les genres dramatiques pendant la Révolution”, in *Il Teatro e la Rivoluzione francese*, Atti del Convegno di studi di Vicenza (14-16 settembre 1989), a cura di Mario Richter (Vicenza: Accademia Olimpica, 1991), 49-63.

³ Henri Rossi, “L'enfer burlesque dans le théâtre de la Révolution”, dans *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, éd. par Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004), 26-42.

quatre petits théâtres réservés aux genres mineurs⁴. À cette fermeté concernant l'organisation des salles et à la division des répertoires correspond un rappel à l'ordre et une normalisation de ces mêmes répertoires, avec un retour marqué aux règles classiques amenant à une véritable "stagnation" des genres officiels⁵. Si l'Enfer se voit encore confiné dans l'ombre des petits théâtres et se débarrasse de ses applications politiques manifestes, il se signale par sa présence non négligeable au sein d'un nouveau genre, la "féerie romantique", qui était à l'origine une sorte "d'équivalent dramatique du conte de fées"⁶. Cette typologie de pièce – dont l'importance au sein de l'évolution de l'esthétique théâtrale a été démontrée par la fameuse étude de Roxane Martin – se caractérise par la prééminence de l'élément spectaculaire par rapport aux aspects proprement littéraires et dramaturgiques et notamment par sa perméabilité et sa tendance à la "transmigration générique" et à la contamination qui lui ont assuré un succès durable tout au long du XIX^e siècle⁷. Après avoir examiné les procédés d'écriture dramatique et surtout de mise en scène du lieu infernal dans les genres féériques au début du siècle, je m'intéresserai au traitement de l'Enfer chez un auteur dramatique, Louis Lemercier, qui use de ce même imaginaire dans le contexte du combat entre romantiques et classiques. Ce corpus ne comprend que les pièces où l'Enfer est évoqué concrètement en tant que lieu scénique.

1. L'ENFER AU THÉÂTRE: L'EXEMPLE DES PREMIÈRES FÉERIES ROMANTIQUES

La pièce qui ouvre ce parcours de diableries féériques est aussi l'un des premiers ouvrages s'insérant dans le genre de la féerie romantique. Représentée pour la première fois au théâtre de la Cité-Variétés le 27 frimaire an V, *Les tentations ou Tous les diables* est une "pantomime allégorique" en trois actes par Cuvelier de Trie qui relate l'histoire de Tristan, ermite vertueux que

⁴ La Comédie-Française et le Théâtre de l'Impératrice (Odéon) pour la tragédie et la comédie, l'Opéra et l'Opéra-Comique pour le théâtre en musique. En ce qui concerne les théâtres mineurs, les seules salles qui survécurent aux décrets impériaux furent la Gaité, l'Ambigu Comique (scènes essentiellement réservées au mélodrame), le Théâtre des Variétés et le Vaudeville (dont le répertoire était essentiellement constitué de vaudevilles et de parodies). Quant aux provinces, les "grandes villes de l'Empire" pouvaient disposer de deux théâtres, les autres d'un seul théâtre officiel ("Décret concernant les théâtres", 8 juin 1806, dans *Bulletin annoté des lois, décrets et ordonnances: depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830*, Paris: Dupont, 1836, vol. XI, 2). Sur la vie théâtrale sous le Consulat et l'Empire, voir Jean Rigotard, *La vie théâtrale à Paris sous le Consulat et l'Empire*, Thèse d'histoire, Université de Paris VII, 2000.

⁵ Pierre Frantz, "Le Théâtre sous l'Empire: entre deux révolutions", dans *L'Empire des Muses*, éd. par Jean-Claude Bonnet (Paris: Belin, 2004), 173-197.

⁶ Pierre Frantz et Sophie Marchand, eds., *Le Théâtre français du XVIII^e siècle* (Paris: Éditions l'avant-scène théâtre, 2009), 580.

⁷ Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)* (Paris: Champion, 2007), *passim*.

Lucifer a décidé de faire tomber dans le vice⁸. Mêlant passages en prose et chansonnettes en vers sur des airs connus adaptés par Navoigille et Baneux, la pantomime est enrichie par les décors de Moënk père et fils et par les ballets de Blondin, tandis que Boulet Junior s'occupe des machines, soutien fondamental des pièces à grand spectacle. Non soumise à la règle des unités, l'action s'étend sur plusieurs journées et se déroule dans plusieurs lieux, notamment en Enfer, dans les déserts de la Thébàïde et dans le temple de la nature, *locus amoenus* s'opposant aux horreurs burlesques du palais de Lucifer. Dans le prologue – le seul moment de la pièce se déroulant effectivement aux enfers –, Cuvelier met en scène l'entrée de ce palais, devant laquelle “tous les diables sont occupés à différens jeux analogues aux goûts de l'enfer”. L'arrivée de Lucifer interrompt leurs danses. Par le biais d'un récit allégorique qui met en abîme l'histoire de Tristan, l'ange déchu informe sa troupe des démons de son projet de corruption. C'est justement dans ce prologue que l'habileté du machiniste Bouillet se déploie: le trône de Lucifer, soulevé “des entrailles de l'enfer”, sortait d'une trappe et se trouvait ainsi au milieu de la scène. Le roi des démons prenait alors son sceptre et sa couronne de fer et montait et descendait de son trône à plusieurs reprises. Un système de fermes et de faux-châssis exposait enfin, à la montée du rideau du fond du théâtre, l'ouverture du “fond de l'enfer” et laissait voir “la partie des déserts de la Thébàïde habitée par Tristan” dans une scène-tableau où se superposaient le récit allégorique du diable et l'action principale de la féerie. Le prologue se clôt sur une parade-pantomime de démons qui, entourés des allégories des sept péchés capitaux, emportent “en triomphe” Lucifer dont le trône est soutenu par les Passions, probablement à l'aide d'un système de guindes⁹. Dans la scène finale, le projet de Lucifer échoue de manière définitive lorsque l'amour de Tristan pour la vertueuse et innocente Agnès le sauve de l'influence diabolique à laquelle il était soumis; l'action se déplace enfin dans le temple de la nature, où l'amour de Tristan et Agnès est couronné par la Vertu.

Le même dispositif scénique est employé par Francis (paroles) et Marc-Antoine Désaugiers (musique) dans leur *Jocrisse aux enfers, ou L'insurrection diabolique*, un “vaudeville infernal” – comme on peut le lire dans la page de titre – représenté pour la première fois au Théâtre des Variétés le 6 mars 1809¹⁰. Cette féerie en un acte se déroulant entièrement aux enfers relate la descente de Jocrisse – avatar tardif d'Arlequin comparable au Cadet-Roussel

⁸ Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier, *Les tentations ou Tous les diables*, pantomime allégorique en trois actes, précédée du *Conseil de Lucifer*, prologue en un acte et en vers (Paris: Barba, an VIII).

⁹ Sur les machines de théâtre et l'utilisation des décors au début du XIX^e siècle, voir Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, eds., *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010), qui contient également un article de Sylvaine Robardey-Eppstein (89-103) sur la mise en scène d'autres pièces de Cuvelier à la Cité-Variétés.

¹⁰ Paris: chez Cavanagh, 1809.

de Aude – dans le règne de Pluton, et témoigne de la contamination entre imaginaire chrétien et imaginaire païen, typique de ces productions dramatiques et que l'on retrouve déjà dans le syncrétisme burlesque des théâtres forains au siècle précédent. À la suite d'un accident ayant causé la mort d'un médecin, Jocrisse est enlevé par les diables et par les parques afin que sa présence puisse finalement "égayer le séjour" du "sombre empire des ombres" (p. 3). Jocrisse se sauve des supplices auxquels on veut le soumettre grâce à l'intervention du démon-magicien Colifichet, émissaire de Proserpine, ce qui cause l'indignation générale des diables qui se révoltent contre Pluton. L'intrigue très simple est, ici encore, soutenue par le comique burlesque, voire trivial, du protagoniste et surtout par des effets spectaculaires se révélant encore plus élaborés que dans la pièce de Cuvelier. Un système de trappes permet par exemple qu'une "immense chaudière" sorte du dessous du théâtre, suivie de Colifichet entouré de flammes. Après un coup de baguette, la chaudière est vite remplacée par un "char infernal traîné" par des "dragons vomissant du feu". L'aspect sonore n'est pas non plus négligé: tonnerres, trompettes, parades et, lorsque Cerbère se présente sur la scène, on entend aboyer de derrière les coulisses. Les effets scéniques les plus frappants concernent néanmoins l'apparition de Pluton et le "divertissement" final. Le roi des enfers arrive sur un "char traîné par les diables" et "traverse le théâtre sur un rocher" alors qu'il est "précédé et suivi par une troupe de démons". Dans la scène finale, Proserpine parvient à réconcilier Pluton avec les diables révoltés: grâce au rire de Jocrisse, Proserpine apprend "à vivre au souverain des morts", qui abandonne désormais son "humeur maussade". La pièce se clôt avec l'apothéose de Jocrisse: les "vastes et obscures souterrains" et les "torrens de flammes" caractérisant le sombre décor de l'ensemble du spectacle sont remplacés par les plus heureux Champs-Élysées. Le bouffon y monte entouré d'ombres dansantes qu'un orchestre de démons accompagne en jouant des instruments apparus comme par magie sur un trophée sorti du dessous du théâtre. Par rapport à la pièce de Cuvelier, Francis multiplie les effets spectaculaires et le recours aux machines; l'encombrement onomastique de la liste des personnages, le recours systématique à la figuration, à des professionnels du théâtre pour la musique, les chorégraphies et les jeux spectaculaires, tout implique un travail important pour une pièce dont le texte n'est qu'un prétexte et dont le succès est notamment assuré par son appareil flamboyant.

Je ne m'attarderai pas sur *La Samaritaine aux enfers* de Joseph Quignon, pour laquelle aucun renseignement n'apparaît¹¹. *La Samaritaine* rentre néan-

¹¹ Joseph Quignon, *La Samaritaine aux enfers*, mélodrame diabolique en un acte, mêlé de couplets, coups de feu, apparition de Henri III, et de Henri IV, etc. (Paris: Bruyas, s.d. [1814]), BnF YF10746. La pièce fait allusion à la destruction de la machine hydraulique qui alimentait les fontaines du Louvre et des Tuileries, bâtie en 1608 d'après un projet de Jean Lintlaer. Détruite en 1813, elle prenait son nom des ornements tirés de l'épisode johannique du puits de Jacob et représentait un monument assez cher aux parisiens. La pièce ne fut probablement pas représentée; l'édition contient d'ailleurs un calendrier pour l'année 1814 et

moins dans ce corpus, dans la mesure où elle reprend le même lieu théâtral que dans *Jocrisse* – le palais de Pluton – et implique la traversée de différents lieux (le palais de Pluton, la barque de Caron; plusieurs antres infernaux), mais l'absence de représentation fait que les didascalies et les notes de mise en place soient moins détaillées et moins nombreuses par rapport aux exemples évoqués jusqu'ici. La morale simplette de cette féerie infernale est un avertissement, une invitation à profiter des plaisirs de la vie: la mort de la Samaritaine, "vieille coquette" parisienne, ne doit pas troubler les divertissements et les "plaisirs" des diables, car "tout sur terre n'est qu'illusion" et "la prospérité ne dure qu'un moment dans la vie" – comme le rappelle Pluton dans la scène finale de l'ouvrage (p. 44). Ce "mélodrame diabolique en un acte" témoigne néanmoins d'une "migration transgénérique" de la féerie, dont l'esthétique spectaculaire tend à envahir progressivement les autres genres théâtraux, un processus qui se met en marche vers la fin des années de l'Empire et continue sous la Restauration¹².

Les petites Danaïdes, ou Quatre-vingt-dix-neuf victimes sont un autre exemple de contamination générique: cette "imitation burlesco-tragi-comi-diabolico-féerie" issue de la plume de Gentil de Chavagnac et dont le sous-titre dénonce la bâtarde, fut représentée au Théâtre de la Porte Saint-Martin, temple du mélodrame d'abord et du drame romantique ensuite, et fut souvent reprise depuis¹³. Il s'agit d'une parodie de l'opéra des *Danaïdes* de Salieri (1784, paroles de du Roullet) qui avait été reprise au Montansier le 22 octobre 1817, sous la direction de Gaspare Spontini, qui enrichit la pièce du bacchante au premier acte, et avec les décors d'Ignazio Degotti¹⁴. Le texte avait été adapté par Auguste-Félix Désaugiers et le nombre des actes réduit de cinq à quatre. Dans *Les petites Danaïdes* – qui "obtiennent bientôt", comme on peut le lire dans la *Revue de Paris*, "la préférence sur leurs aînées"¹⁵ – l'histoire des supplices de Danaos et de ses filles est transposée dans le contexte du Paris bourgeois et réduite à des intrigues de cocuage. L'ensemble du dispositif scénique, se signalant encore une fois par des changements de lieux et par son dynamisme, prépare l'ouverture des entrailles de l'Enfer caractérisant un dénouement où le dialogue est entièrement aboli et qui se fonde uniquement sur les effets visuels et spectaculaires d'un tableau en mouvement. Par rapport aux ouvrages évoqués jusqu'ici, cette féerie diabolique et parodique témoigne de l'évolution des machines théâtrales et des progrès de l'art de la scène caractérisant le premier quart du XIX^e siècle. Au lendemain de la pre-

porte le deuxième sous-titre d'"Almanach chantant". Une illustration en gouaches retrace un entretien entre la Samaritaine et Pluton assis sur le trône des enfers.

¹² Martin, *La féerie romantique*, 186-190.

¹³ Nouvelle édition (Paris: Fages, 1823); première édition: Imprimerie normale de Jules Didot l'aîné, n° 1 Boulevard d'Enfer, chez J.N. Barba, Libraire, Palais-Royal, 1818.

¹⁴ Livret de François-Louis Gand Leblanc Du Roullet; chorégraphie de Pierre-Gabriel Gardel et Louis-Jacques Milon; Imprimé à Paris, chez Roullet, 1817.

¹⁵ *Revue de Paris* (1838), nouvelle série.

mière de l'opéra de Salieri, le *Mercur de France* parle de l'“appareil effrayant” des enfers “parfaitement soignés” dont les “yeux jouissent” et qui font “l'honneur à l'imagination” de Degotti¹⁶. Pourtant, le compte-rendu plus tardif de la *Revue de Paris* montre à quel point “les décorations” à la Porte Saint-Martin “l'emportent sur les peintures de la noble Académie”¹⁷. Conformément à la version reprise par l'Académie Royale de Musique, Gentil préserve la mise en scène de l'Enfer pour le *gran finale*¹⁸, qui propose un scénario tournant en ridicule le dénouement spectaculaire voulu par le visionnaire Degotti: “Au changement de la décoration, tout est en mouvement sur le théâtre; on y voit une foule de démons sous les traits le plus hideux et les formes les plus burlesques. On distingue un diable crocodile [...]; Don Quichotte à cheval sur Cerbère”; les filles de Danaos-Sournois sont traînées par “les furies qui les tourmentent” et par des “monstres qui vomissent des flammes”; au fond de la scène, on voit rouler l'énigme “fleuve de feu”; Sournois est tourmenté par un dindon, élément typique de la farce, qui parodie “le vautour de l'opéra” et lui donne “de grands coups de bec”; enfin “le théâtre s'éclaire entièrement par les flammes qui s'élèvent de toutes parts, et la toile tombe sur un tableau général”¹⁹.

Ce que l'on peut déduire de l'examen de ce corpus de féeries infernales – mais c'est un constat qui peut aisément s'étendre à l'ensemble de la typologie théâtrale de la féerie – est une série de constantes qui intéressent ce phénomène aussi bien d'un point de vue thématique (la vertu persécutée et souvent triomphante grâce à l'intervention de l'amour; l'opposition manichéenne et plutôt simplette entre le bien et le mal; la présence très marquée du burlesque et de la satire) que d'un point de vue dramaturgique (alternance de lieux, contamination entre théâtre dialogué et pantomime, musique et danse). La primauté du spectacle est donc confirmée par l'importance des didascalies, qui occupent une place de choix dans les éditions imprimées des pièces: elles sont également un témoignage fondamental – souvent le seul qui nous reste – de l'exécution, dans la mesure où elles se présentent comme une “synthèse du travail de mise en scène” et non “comme son anticipation”²⁰. Un autre exemple de la soumission du texte au spectacle issu du corpus des féeries infernales est représenté par la pantomime des frères Franconi sur *Robert-le-diable, ou Le criminel repentant*, créé au Cirque Olympique le 23 novembre

¹⁶ *Mercur de France* (novembre 1817).

¹⁷ *Revue de Paris* (1838), nouvelle série.

¹⁸ “Le palais, écrasé par la foudre, s'abîme et disparaît. La décoration change et représente les enfers. On voit le Tartare roulant des flots de sang sur ses bords. Danaüs paraît enchaîné sur un rocher; ses entrailles sanglantes sont dévorées par un vautour, et sa tête est frappée de la foudre à coups redoublés. Les Danaïdes sont, les unes enchaînées par groupes; tourmentées par les démons, et dévorées par des serpents; les autres, poursuivies par des furies, précipitées dans des gouffres de feu, remplissent le théâtre de leurs mouvements et de leurs cris; le tout forme une pantomime du genre le plus terrible” (Salieri et Rouillet, *Les Danaïdes*, Paris: chez Rouillet, 1817, 39-40).

¹⁹ *Les petites Danaïdes*, 32.

²⁰ Martin, *La féerie romantique*, 66.

1815²¹. Dans cette pièce à grand spectacle, l'Enfer n'est pas un lieu réel au sein de la fiction, mais il est néanmoins représenté sur le théâtre à la scène deux, qui expose aux yeux du spectateur le songe de Robert accablé par ses remords. Dans la scène du songe, des effets de lumières et des effets sonores suivent l'arrivée des diables qui accompagnent le protagoniste dans sa descente temporaire. Ici, comme dans le reste de l'édition, les dialogues sont réduits à de simples bribes, et la feuille est entièrement occupée par les indications scéniques²². "Catégorie esthétique" plutôt que genre strictement codifié – du moins, jusqu'au début des années trente –, comme l'observe Roxane Martin, la féerie est surtout le signe d'un "déplacement de l'axe de l'écriture du littéraire vers le spectaculaire"²³ participant de manière importante à la naissance de ce "romantisme théâtral" qui se fonderait justement sur le passage d'une "esthétique du texte à une poétique de la scène"²⁴ et que la critique moderne – les travaux de Florence Naugrette en sont un clair exemple – ne sait plus réduire uniquement à la cellule générique du drame²⁵. Expression de la naissance d'une dramaturgie spectaculaire et romantique, l'imaginaire infernal peut également être utilisé pour combattre l'esthétique de la nouvelle école qu'il a contribué à fonder.

²¹ Paris: Barba, 1818. Le texte a été transcrit et publié par Élisabeth Gaucher dans l'annexe de son *Robert le diable. Histoire d'une légende* (Paris: Champion, 2003), 193-208. Sur les spectacles des Franconi au Cirque Olympique, voir Edmond-Denis de Manne, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet* (Lyon: Scheuring, 1869), 288-294.

²² La légende médiévale de Robert le Diable a été souvent reprise au fil des siècles. Pour ce qui concerne le théâtre, on songera au ballet de 1652 et aux nombreuses adaptations représentées sur les théâtres de la Foire au XVIII^e. Franconi fonde sans doute son adaptation sur le remaniement tardif de Jean de Castilhon (1769), republié chez Fournier en 1783, mais l'annexion de la descente aux enfers est probablement une invention de Franconi. L'opéra de Meyerbeer, Scribe et Germain Delavigne (1831) comporte un chœur infernal au troisième acte. Sur la fortune et les adaptations de *Robert le diable*, voir Laurence Mathey-Maille et Huguette Legros, eds., *La légende de Robert le diable du Moyen Âge au XX^e siècle* (Orléans: Paradigme, 2010). Mariagrazia Ricci (Université de Milan) prépare une édition de la mise en prose (XIV^e siècle) du *Dit de Robert le diable*. Cette version en prose constitue le fondement de l'édition de la Bibliothèque Bleue et du remaniement de Castilhon paru dans la Bibliothèque Universelle des Romans.

²³ Roxane Martin, "La féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat", dans Bourdin et Loubinoux, eds., *La scène bâtarde*, 257.

²⁴ Martin, *La féerie romantique*, 18.

²⁵ Florence Naugrette a clairement montré les contours flous d'un mouvement que l'histoire littéraire – et déjà à partir du romantisme lui-même – a essayé d'encadrer entre des bornes chronologiques et esthétiques fabriquées et définies via la figure d'un Victor Hugo devenu désormais mythologique. Si dans cette nouvelle périodisation la notion de drame romantique "perd sa pertinence", bien au contraire, "la notion de romantisme théâtral est toujours opérante". Naugrette étend donc le romantisme "à la suite de la production dramatique" de grands auteurs romantiques mais aussi aux "mineurs", dans la perspective d'une évolution qui s'étend, sans solution de continuité, jusqu'à *Cyrano de Bergerac*. Voir Florence Naugrette, "La périodisation du romantisme théâtral", dans *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, éd. par Roxane Martin et Marina Nordera (Paris: Champion, 2011), 145-154.

2. DE L'ENFER AU THÉÂTRE AU THÉÂTRE À L'ENFER:
LE "PANDÉMONIUM" DE LEMERCIER

Auteur de celle que l'on retient souvent, à partir de Madame de Staël, comme la dernière tragédie classique – c'est le cas de son *Agamemnon* de 1797 –, Louis Népomucène Lemerrier est également considéré, dès le XIX^e siècle et notamment par Schlegel, comme l'un des premiers auteurs proprement romantiques, son *Pinto, ou La journée d'une conspiration* de 1800 et son *Christophe Colomb* de 1809 étant justement des protoformes de drame romantique²⁶. Ayant "planté" avec ses comédies historiques du début du XIX^e siècle "le premier jalon" du "romantisme dramatique", comme l'affirme la *Quotidienne* lors des reprises de *Pinto* à la Porte Saint-Martin en 1834²⁷, Lemerrier devient par la suite l'un des détracteurs le plus acharnés de ce même mouvement que son œuvre avait contribué à fonder. Ce tournant réactionnaire, qui s'accroît à partir de son élection à l'Académie en 1811, se concrétise dans les textes théoriques accompagnant les éditions de ses œuvres dramatiques et notamment dans ses "Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques", publiées en 1825 dans la *Revue encyclopédique*. Dans cet article, Lemerrier essaie de dissuader les jeunes écrivains d'emprunter la voie nouvelle du mélange des genres et de l'imitation des théâtres étrangers. Ces "Remarques" représentent un examen lucide du théâtre de son temps où l'auteur d'*Agamemnon* réfléchit sur les thèmes et les formes envisageables pour un renouveau du théâtre français qui n'implique pas un attentat trop violent à la tradition du classicisme. Sa polémique contre les partisans d'une réforme plus radicale ne se fait que sur un ton poli et par des observations argumentées²⁸. Lemerrier ne tardera pourtant pas à abandonner sa modération d'académicien.

²⁶ Jacques Truchet voit dans *Pinto* et dans le *Fantôme vivant* de Pixérécourt les "prodromes avérés du drame romantique" (Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris: Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, lviii); le spectacle de *Christophe Colomb*, comédie "shakespearienne" comme la définit son auteur à la veille de la création, avait engendré sur le tréteau de l'Odéon des rixes sanglantes comparables aux désordres de la bataille d'*Hernani*, voir Jean-Marie Thomasseau, "Le vers noble ou les chiens noirs de la prose?", dans Yoland Simon, *Le Drame romantique*, Actes du Colloque du Havre (Paris: Les Quatre-Vents, 1999), 32-40.

²⁷ *La Quotidienne* (22 novembre 1834).

²⁸ "Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques", lues à l'Académie française, le mardi 5 avril 1825, publiées dans la *Revue encyclopédique* (26 avril 1825). Tout en admettant la présence de certains caractères intéressants dans le théâtre étranger, et notamment chez Schiller, Lemerrier invite les jeunes auteurs dramatiques à imiter les modèles français ou antiques. Ses affirmations ne contredisent pas finalement sa pratique dramaturgique: la maîtrise des genres intermédiaires et des modèles étrangers est compliquée, leur usage est dangereux. Les théâtres allemand et anglais doivent rester l'apanage des auteurs plus mûrs afin d'éviter que l'enthousiasme de la jeunesse ne se laisse pervertir par leur esthétique étrange et irrégulière.

2.1. *Métathéâtralités infernales: Caïn, ou Le premier meurtre et La Panhypocrisiade*

En 1829 Lemer cier publie *Caïn, ou Le premier meurtre*, une “parodie-mélodrame” chargée d’hostilité contre les représentants de la “nouvelle école” qu’il définit justement comme “ses enfants trouvés”²⁹. En usant d’un dispositif métathéâtral “à forme complète”³⁰, Lemer cier insère le fratricide originel dans un degré second de la fiction: il s’agit d’une pièce emboîtée composée et mise en scène au Pandémonium, un théâtre situé au cœur des enfers qui emprunte son nom au parlement infernal miltonien. Le théâtre est dirigé par un démon, Anamalek, qui signe également la préface de la pièce³¹. Dans le prologue, Anamalek déplore le style “Inégal, / Non grammatical / Trivial / Sépulcral” caractérisant la dramaturgie romantique et se demande si “à l’enfer le goût est plus raffiné que chez les humains” qui semblent désormais apprécier uniquement des “monstruosités [...] mises en tableaux”³² – l’allusion à la féerie devient presque flagrante. Tout au long du drame, Anamalek est à la fois auteur et personnage de la pièce qu’il est en train de créer et il est capable d’influencer les actions des autres acteurs. L’acte fratricide est réduit chez Lemer cier à la conséquence de la jalousie de Caïn, auquel sa femme a donné un enfant à moitié blond à la suite d’une aventure avec Abel qu’Anamalek a favorisée par ses artifices. La longue et douloureuse agonie d’Abel obtient l’approbation des spectateurs infernaux et d’Asmodée, démon-valet et non boiteux, qui y voit une scène “charmante” dans le “genre anglais”³³. Persécuté d’abord par le remord et le blâme de sa famille, le premier assassin se console bientôt, reçoit le pardon général – Ève se vante d’avoir pardonné à tous, y compris au serpent! – et peut profiter complètement du titre de fils unique d’Adam. Dans la scène finale du drame, qui se clôt avec un “ballet des démons et des diablesses tentatrices avec les enfants des hommes”, les deux plans de la fiction se confondent lorsque Anamalek invite Adam à contempler un “tableau magnifique [qui] offre tour à tour à la vue les fêtes du luxe et de la licence, des sièges, des batailles et d’autres ravages sur terre et sur mer”.

Publiée la même année que le *Canon d’alarme* de Baour-Lormian auquel le *Globe* et la *Revue encyclopédique* l’associent³⁴, la pièce engendre beaucoup

²⁹ *Caïn, ou Le premier meurtre*, parodie-mélodrame en 3 actes mêlée de couplets et précédée d’un prologue (Paris: Constant Chantpie, 1829).

³⁰ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre* (Paris: Lettres Modernes, 1982), 10-16.

³¹ Les noms des démons évoqués par Lemer cier proviennent du canon de la littérature occidentale. L’auteur en a peut-être trouvé un abrégé dans le célèbre *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy (1818), succés éditorial au XIX^e siècle.

³² *Caïn*, 22.

³³ “Asmodée: Brava, l’agonie! c’est le genre anglais tout pur. Charmante horreur” (*Caïn*, acte II, scène 11).

³⁴ Toujours en 1829, Tafari de Roanne publie son *Jugement de Romantique au parnasse*, “pièce romantico-classico-comico et diabolique”, où le protagoniste Romantique est chassé et

de confusion dans la presse de l'époque, qui semble d'abord la considérer comme une parodie générique du mélodrame. Ne voulant pas voir dans cette pièce-monstre une attaque à l'encontre des "novateurs", la *Revue encyclopédique* se demande pour quelle raison un académicien serait descendu "jusqu'à la parodie" du genre des boulevards:

Quant au *Caïn* de M. Lemercier, on ne sait trop dans quelles vues il a écrit cette parodie-mélodrame; nous n'osons croire que le célèbre académicien veuille faire la guerre aux novateurs, lui qui a tenté plus d'une fois et souvent avec succès de se frayer une carrière en dehors de la route commune. Son talent l'a trahi dans sa nouvelle entreprise; n'est-ce pas un avertissement suffisant de l'erreur qui lui avait fait prendre la plume? Comment l'auteur d'*Agamemnon* et de *Pinto* a-t-il pu se croire obligé de descendre jusqu'à la parodie du mélodrame? Et quelle bonne foi, ce n'est pas pour M. Lemercier que nous ajoutons ceci, de signaler les ébauches de l'Ambigu ou de la Porte Saint-Martin comme les chefs-d'œuvre du genre romantique!³⁵

Lemercier s'était toujours montré très hostile au mélodrame, à la critique duquel il avait consacré plusieurs passages de son ouvrage sur le *second Théâtre-Français*³⁶. Conscient du succès qu'il remportait et de la faveur que lui accordait le public, il s'était essayé au mélodrame quand ce type de composition commençait à passer de mode, avec les *Deux filles spectres*, représenté à la Porte Saint-Martin le 8 novembre 1827³⁷. Il y revient en 1830 avec *Les serfs polonais*³⁸ et sa dernière création, *L'héroïne de Montpellier* de 1835 est justement un mélodrame³⁹. Dans la *Notice* accompagnant l'ouvrage de 1827, Lemercier soutenait que les mélodrames étaient, comme d'ailleurs tous les autres genres, tout à fait acceptables, "pourvu qu'ils soient à leur place". Au moment de la publication de *Caïn*, le *Journal des Savants* semble avoir compris le véritable mobile de Lemercier: "Le but de l'auteur a été de rendre sensibles, par des imitations grotesques et pourtant fidèles, les caractères et les formes du genre appelé romantique"⁴⁰. Exilé comme il l'était des grands théâtres, le

jeté du sommet du Parnasse (Paris: Garnier, 1829). En dépit de la désignation générique, la pièce ne contient pas de lieux infernaux.

³⁵ *La Revue encyclopédique* (janvier-mars 1829).

³⁶ Népomucène Lemercier, *Du second Théâtre-Français ou instruction relative à la déclama-tion dramatique* (Paris: Nepveu, 1818), 101.

³⁷ *Les deux filles spectres*, mélodrame en trois actes et en prose (Paris: Barba, 1827). La création était prévue au Théâtre-Français, mais Lemercier fut contraint de se déplacer à la Porte Saint-Martin en raison de difficultés concernant la réalisation de la décoration grandiose (les modifications, dont l'insertion de la musique, n'étaient guère liées à des interventions cen-soriales, voir Archives nationales, F18 606). Voir aussi Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle* (Paris: Droz, 1938), 84.

³⁸ *Les serfs polonais*, mélodrame en trois actes et en prose (Paris: Riga, 1830), créé à l'Ambigu Comique le 15 juin 1830.

³⁹ *L'héroïne de Montpellier*, mélodrame en trois actes et en prose (Paris: Barba - Del-loye - Bezou, 1835), créé à la Porte Saint-Martin le 7 novembre 1835.

⁴⁰ *Journal des Savants* (mars 1829).

mélodrame ne représentait donc pas pour Lemer cier un véritable danger pour les genres théâtraux canoniques. On ne pouvait pas en dire autant du drame romantique qui venait de faire son entrée officielle à la Comédie-Française avec *Henri III* de Dumas et qui, empruntant au boulevard “les théories mélodramatiques, si destructrices des belles formes de la haute tragédie et de la haute comédie”, en voulait “confondre les genres”⁴¹. Le critique de la *Revue encyclopédique* n’avait donc pas trop mal vu: associer le drame romantique au mélodrame revenait effectivement à le déprécier, à souligner le caractère vil de sa dérive spectaculaire et féerique⁴². Le journaliste du *Globe*, bien conscient de ce stratagème, accueille en revanche la provocation et répond avec ironie à l’attaque du dramaturge. Comment l’auteur de *Pinto* aurait-il pu écrire un ouvrage antiromantique? Ce “galimatias triple”, cette “étonnante parodie” ne peut qu’être l’ouvrage d’un faussaire⁴³.

Lemer cier entend surtout se dissocier de l’expérience des Hugo et des Dumas, qu’il traite justement d’“enfants trouvés”:

Tous ces beaux fils d’origine étrangère,
Des bords germains viennent incognito.
À qui fait-on l’honneur d’en être père?
C’est à l’auteur de *Plaute* et de *Pinto*.
L’ingrat qu’il est, renie à droite, à gauche,
De tels bâtards par son goût réprouvés,
Qui de folie et d’esprit en débauche } bis
Ne sont, dit-il, que les enfants trouvés⁴⁴

En attaquant le goût allemand de la nouvelle école, dans une note qui accompagne le passage évoqué, Lemer cier associe la reprise des stylèmes de son *Pinto* à la veine germanique caractérisant le théâtre romantique: les litté ratures du Nord seraient parfaitement adaptées à leurs pays, à leurs nations; transposer leur esthétique au sein du théâtre français correspond à une ou trageante défiguration qui offense le bon goût du pays accueillant et altère la véritable esthétique de l’original⁴⁵. Malgré ses réticences envers la nouvelle

⁴¹ “Pot-pourri préface”, dans *Cain*. Dans ce passage, Lemer cier songe peut-être au début dramatique de Victor Hugo qui avait composé un mélodrame sur *Inez de Castro*.

⁴² Cette démarche repose également sur le débordement générique et sur la prise de conscience des limites floues qui séparent le mélodrame du drame romantique dès la fin des années vingt. Quand l’intrigue devient plus compliquée, on passe d’une division de trois à cinq actes et le genre – que Pixérécourt avait tenté de codifier – s’affranchit entièrement des unités aristotéliennes. Comme le rappelle Thomasseau, qui a scandé les différentes époques du mélodrame, “la poétique éclatée du mélodrame romantique, en n’étant pas aussi strictement codifiée que celle du mélodrame classique rend difficiles les classifications rigoureuses”, qui se fonderaient désormais sur des critères “littéraires” et qui seraient presque impossibles “d’un point de vue strictement théâtral” (Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris: PUF, 1984, 80-81).

⁴³ *Le Globe* (7 mars 1829).

⁴⁴ “Pot-pourri préface”.

⁴⁵ “Nous pensons que l’illustre Gœthe [*sic*] renie ainsi que lui se[s] prétendus propagateurs, qui le défigurent et le mutilent” (*ibid.*).

école, Lemerrier se montre pourtant conscient de son rôle de pionnier et son aversion vers la “parure germaine” des compositions romantiques prend pour la première fois un ton bien rancunier:

Adam: Si nos jeunes vauriens
S'estiment plus que les anciens,
Leur troupeau rêvant,
Sans cesse innovant,
Traitera de sot
L'aïeul né trop tôt.
Honni tout devancier:
Gloire à qui viendra le dernier!⁴⁶

À cette volonté de distanciation s'associe donc une revendication d'originalité: tout en reniant la filiation des genres romantiques, Lemerrier semble en quelque sorte prendre conscience de son rôle de novateur, d'“aïeul né trop tôt”.

Dans la dédicace “au dix-neuvième siècle, âge poétique” que l'auteur insère ironiquement à la fin de l'ouvrage “pour tout faire en sens envers des conventions reçues”, il s'en prend au jargon théâtral romantique: le texte se termine, sur un “plaudite” auquel Lemerrier ajoute: “[...] c'est-à-dire *classiquement* applaudissez et *romantiquement* claquez”⁴⁷. Le dispositif métathéâtral et le réseau intertextuel sur lesquels la pièce de Lemerrier se fonde, sont justement révélateurs de ses visées polémiques. Le premier élément à retenir est constitué par le renvoi à un autre ouvrage infernal que Lemerrier avait publié dix ans plutôt, où l'on retrouve justement ce même Pandémonium, le grand théâtre où les diables assistent à leurs divertissements, ainsi que le personnage du démon metteur en scène Anamalek, ici évoqué en tant que démon-éditeur.

La composition de *La Panhypocrisiade ou Le spectacle infernal du seizième siècle*, publiée en 1819, remonte aux années de l'Empire, comme en témoignent plusieurs “fragments” que Lemerrier commence à publier vers 1806⁴⁸. Vaste poème épico-dramatique à la structure extrêmement complexe, *La Panhypocrisiade* se divise en seize chants en alexandrins à rimes plates. Des personnages allégoriques et des personnages réels alternent sur la scène d'un théâtre fabuleux situé en Enfer et appelé justement “Pandémonium”. L'histoire de la France du XVI^e siècle – le nœud diégétique central est constitué par les luttes de Charles V et François I^{er} – sert d'amusement à un public de diables ridiculisant les grandes étapes de l'histoire de l'homme dans une pièce

⁴⁶ *Caïn*, t. II, 1.

⁴⁷ *Ivi*, scène dernière.

⁴⁸ Lemerrier, *La Panhypocrisiade, ou Le spectacle infernal du seizième siècle*, comédie épique (Paris: Firmin-Didot, 1819). L'opuscule *Discours de la Nature sur l'équilibre universel et autres fragments* (Paris: Brasseur aîné, 1806) contient par exemple *L'Esprit de Saint-Jérôme* et *L'Esprit de Rabelais*; à la fin de sa *Traduction des vers dorés de Pythagore et deux idylles de Théocrite* (Paris: Barba, 1806) figure la première version du *Jugement de Thémis*. L'ensemble de ces textes est ensuite inséré dans *La Panhypocrisiade*.

“comico-tragique” que Lemerrier intitule *Charlequinade*. Le texte s’ouvre sur une *Épître à Dante* où Lemerrier se sert du *topos* du manuscrit retrouvé: son “poème sur toute hypocrisie” aurait été retrouvé par hasard dans un “vieux sanctuaire de la vérité” et serait le fruit du travail de Mimopeste, poète “fatal aux mimes”.

L’œuvre de Mimopeste, dont le but serait de dévoiler la vraie nature de l’homme, porte l’indication générique de “comédie épique”: on reconnaît aisément l’origine dantesque du faux-titre, l’auteur du *De monarchia* ayant justement défini son *Inferno* comme une “comedia”, le terme indiquant non l’appartenance à un genre dramatique mais plutôt le *sermo humilis* caractérisant le registre de son premier cantique⁴⁹. Les emprunts de Lemerrier à Dante s’arrêtent principalement à cette définition générique et aux procédés allégoriques dont les deux poètes ont usé. Pourtant, si Dante a eu “l’audace” de “mettre dans son enfer des princes, des cardinaux, et des papes vivants”, Mimopeste, “au lieu d’y jeter ses contemporains”, n’y a placé “que les morts du seizième âge; et il n’y a point représenté les hommes qui existent encore”⁵⁰.

Un pessimisme historique profond anime cet étrange poème où les critiques ont ressenti à la fois l’écho des *Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné⁵¹ et le “souffle épique” de la *Légende des siècles*⁵². Lemerrier y délivre un portrait de l’humanité aux couleurs très sombres, où le grotesque et le ridicule sont asservis à l’amer constat de la petitesse de l’homme. Si l’on s’en tient aux deux personnages principaux de la *Charlequinade*, la pièce mise en scène par les démons, François Ier ne s’amuse que très peu longtemps et trépassé après avoir contracté la syphilis;⁵³ Charles Quint, en proie à la “tristesse”, meurt

⁴⁹ Dante définit comme une “comedia” le premier de trois cantiques (*Inf.* XVI, 128) et “poema sacro” le *Paradis* (XXV, 1), pour indiquer la différence majeure existant, d’un point de vue formel et thématique, entre les trois parties qui traitent de sujets éminemment différents. Sur la question du titre de l’œuvre de Dante, voir le bilan critique proposé par Roberto Mercuri, “Comedia di Dante Alighieri”, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1982-2000), t. I, 231-235.

⁵⁰ Lemerrier, *La Panhypocrisiade*, vii. Sur le rapport du poème de Lemerrier à celui de Dante, voir aussi Michael P. Twood, *Dante and the French Romantics* (Genève: Droz, 1985), 69-71. Sainte-Beuve situe Lemerrier parmi les timides pionniers qui auraient en partie contribué à la découverte de Dante en France (*Causeries du lundi*, Paris: Garnier frères, 1856, vol. XI, 203-204).

⁵¹ Chaffiol-Debillemont pose le poème dans une continuité thématique qui va des *Tragiques* à la *Chute d’un ange* de Lamartine ou à l’*Abasvèrus* d’Edgar Quinet: Fernand Chaffiol-Debillemont, “Lemerrier”, *Revue des Deux-Mondes* (janvier-février 1968): 53-64. Si le critique pose cette continuité en termes d’affinités électives, la parodie mélodramatique de *Cain* montrerait un autre point de contact avec d’Aubigné: *Vengeances*, la troisième partie des *Tragiques*, contient justement l’épisode du premier meurtre.

⁵² Dominique Lanni, “Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemerrier: ruptures et innovations dans les marges des Lumières”, dans *Figures de l’histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, éd. par Paul Mironneau et Gérard Lahouati (Oxford: Voltaire Foundation, 2007), 291.

⁵³ *La Panhypocrisiade*, chant XIII.

de peur dans une bière pendant qu'une troupe de démons met en scène son enterrement⁵⁴. Une fois le rideau tombé, le théâtre est envahi par une foule de diables qui, divisés en deux groupes, déplorent ou applaudissent le drame auquel ils viennent d'assister. Leur désaccord se transforme bientôt en une tumultueuse rixe qui ne peut qu'entraîner la destruction des tréteaux:

Des décorations la rougeâtre lumière
Allume tout-à-coup sa torche incendiaire.
Sous vingt trombes de feu, piliers, voûtes, lambris,
Croulent sur les démons embrasés et meurtris;
Et, tel qu'un puits sans fond, le gouffre à ces ruines
Ouvre, en les entraînant, ses routes intestines.
Leur immense théâtre en cendres se réduit,
Et ne laisse après soi que le vide et la nuit. [...]
Dieu! qu'au néant, enfin, rentre l'Hypocrisie,
Qui change en un enfer le trajet de la vie;
Et je rendrai sans peine, au sein de l'univers,
Cette âme qui te cherche, et qui dicta mes vers.⁵⁵

En revivifiant dans *La Panhypocrisiade* le topos du *theatrum mundi*, Lemerrier se sert du mythe de la naissance de la France moderne, qu'il relit à travers la lentille déformante de la satire et du grotesque. Son "siècle [...] inspira [à Dante] l'image des tourments de l'Enfer"; *La Panhypocrisiade* brosse en revanche "la peinture de ses joyeux divertissements", car "la haute et mordante raillerie qui l'anime n'est point celle de la méchanceté, mais d'une vive indignation de la vertu contre le vice"⁵⁶.

2.2. Intertextualité et polémique littéraire

Les auteurs romantiques s'intéressent bientôt à cet ouvrage bizarre autant qu'inclassable. Le plus grand estimateur du poème fut Stendhal: pour l'auteur de *Racine et Shakespeare*, "s'il était moins mal écrit", *La Panhypocrisiade*, qui contiendrait dans son corps difforme et démesuré "quarante vers plus frappants et plus beaux que ceux de Boileau", serait le poème de son époque⁵⁷. Charles Nodier, qui consacre un article très critique à ce poème "philoso-

⁵⁴ *Ivi*, chant XVI.

⁵⁵ *Ivi*, chant XVI, 401-403.

⁵⁶ *Ivi*, viii. *La Panhypocrisiade* eut également une *Suite* (Paris: Doyen, 1832). Dans cette deuxième partie, moins hardie et moins connue que la première, Lemerrier abandonne la métaphore satyrique et se sert du travestissement onomastique pour dénoncer les forfaits de la Terreur et de l'Empire. Ainsi, aux noms des vieux souverains de la France se substituent ceux de "Trigispierre" et de "Fusillardon", "le robespierrisme niveleur" et le "napoléonisme impérial" étant envisagés comme les plus grands fléaux de l'histoire moderne de la France.

⁵⁷ Stendhal, "Racine et Shakespeare", dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. par Michel Crouzet (Paris: Champion, 2006), 302.

phique, politique, épique, dramatique et un peu cynique”, n’hésita pourtant pas à le définir comme une “épopée romantique”⁵⁸. De plus, dans son *Cinq mars*, Vigny met en exergue du dixième chapitre un quatrain tiré de *La Panhypocrisiade*⁵⁹. Un ouvrage si bizarre et si ouvertement “romantique” ne pouvait que rencontrer la faveur de l’auteur de la *Légende des siècles*: dans son *Discours de réception* à l’Académie, en comparant Lemer cier à Milton, Hugo souligne enfin le caractère dramatique de cette épopée et voit dans les “pandémoniums” de *La Panhypocrisiade* un avatar moderne du *Paradis perdu* où “l’on sent déjà Cromwell”⁶⁰.

User de sa *Panhypocrisiade*, ouvrage apprécié des auteurs de la nouvelle école, dans une féerie antiromantique telle que *Caïn*, revenait donc à les mettre à distance. La démarche offensive la plus évidente repose pourtant sur le recours à un dispositif intertextuel complexe de sources que Lemer cier exhibe ou feint ironiquement de cacher. “Les larcins sont en vogue”⁶¹; un défilé de démons portant des armatures de tous les pays et de toutes les époques est accompagné par le chœur du *Misanthrope* et par la musique de la fête conclusive du *Malade imaginaire*. Pendant que l’action avance, Anamalek évoque une foule désordonnée de modèles – de Legouvé à Milton, de Dante à Ducis, de Molière à Rabelais, de Ronsard à Gessner – et c’est justement de ce dernier, germanophone, que le démon tire le sujet de sa pièce. Le choix de la source ne relève pas du hasard: *La mort d’Abel* de Gessner figure parmi les premiers ouvrages en langue allemande traduits en français⁶²; on en compte déjà une traduction en 1760 due aux soins du traducteur et philologue allemand Michel Huber, succès éditorial dès sa première parution⁶³. Quand Lemer cier fait imprimer sa “parodie-mélodrame”, une pantomime dialoguée

⁵⁸ Charles Nodier, *Mélanges de littératures et de critique*, mis en ordre par Alexandre Barginet (Paris: Raymond, 1820), t. I, 258-261.

⁵⁹ “Ah! comme du butin ces guerriers trop jaloux / Courent bride-abattue au devant de mes coups. / Agitez tous leurs sens d’une rage insensée. / Tambours, fifre, trompette; ôtez-leur la pensée”. Voir Alfred de Vigny, *Cinq mars, ou Une conjuration sous Louis XIII* [1826] (Paris: Michel Lévy frères, 1869), 149; Lemer cier, *La Panhypocrisiade*, chant III, 59. Verdun-Louis Saulnier signale l’œuvre de Lemer cier comme l’une des sources du “pessimisme politique” de Vigny et notamment de sa “théorie de l’imposture”; voir sa “Notice des ‘Oracles’”, dans Alfred de Vigny, *Les Destinées*, éd. par Verdun-Louis Saulnier (Genève: Droz, 1967), 63-64.

⁶⁰ Victor Hugo, *Discours de réception à l’Académie française*, dans Id., *Œuvres* (Bruxelles: Société typographique belge, 1842), t. I, *passim*.

⁶¹ *Caïn*, acte I, scène 4.

⁶² Comme le souligne Baldensperger, l’œuvre de Gessner sert de remède à la crise du genre pastoral caractérisant la première moitié du XVIII^e siècle qui avait restreint l’idylle et l’églogue à de simples compositions aux thèmes galants et à des bergeries amoureuses. Chez Gessner, on trouvait la formule d’une poésie pastorale dont “l’amour ne faisait pas tous les frais” et qui mettait la vertu au centre de la réflexion. Sur la réception de Gessner en France au XVIII^e et au XIX^e siècles, voir Fernand Baldensperger, “Gessner en France”, *Revue d’Histoire littéraire de la France* 10 (1903): 437-456.

⁶³ *La mort d’Abel*, poème, en cinq chants, traduit de l’allemand de M. Salomon Gessner par Michael Huber (Paris: chez Hardy, 1760).

se voulant une imitation de Gessner – et non de Legouvé – au titre très proche de la version de Lemerrier avait déjà été représentée au Cirque Olympique le 26 juin 1817⁶⁴ et la traduction d’Huber venait d’être republiée⁶⁵.

Si le sujet et la structure de la pièce dans la pièce se rapprochent des sources allochtones du romantisme théâtral, la caractérisation des deux frères ennemis semble en revanche faire allusion à la théorie liant chez Madame de Staël tempéraments, littératures et climats: Abel, associé au Nord, ne cache pas sa veine mélancolique et son caractère pleurnichard, alors que le tempérament méridional de Caïn est fier et violent. Tirer un ouvrage antiromantique d’un poème de Gessner, et tracer le profil des personnages d’après la théorie de Madame de Staël, ne signifiait pas s’attaquer au poète helvétique, mais plutôt déprécier ses imitateurs contemporains, par l’éradication de la mode germanique que l’auteur voyait à l’origine du romantisme. L’évocation miltonienne du lieu imaginaire de la représentation contribuait enfin à déprécier la reprise contemporaine des autres modèles étrangers.

Dans le prologue de *Caïn* – que Charles Lenient a précocement défini comme un “Sabbat infernal”⁶⁶ – Lemerrier donne des notes pour une impossible mise en scène et décrit les actions de la troupe diabolique se préparant à la représentation: “Le théâtre représente un petit foyer de comédiens infernaux; plusieurs démons et diabesses arrangent leurs costumes scéniques et s’exercent à exécuter des pas de danse” (p. 12). Lemerrier compose pourtant une pièce intentionnellement injouable, aux effets scéniques délibérément irréalisables, pour dénigrer ainsi la dramaturgie romantique⁶⁷. Le choix de l’Enfer, qui figure parmi les lieux théâtraux privilégiés de la féerie romantique, permet à Lemerrier de condamner ce qu’il considère comme une dérive spectaculaire dégradante propre à l’ensemble du romantisme théâtral. Ce qui surprend sans doute, si l’on pense à des ouvrages tels que *Pinto* ou *Christophe Colomb*, où Lemerrier montre une attitude que l’on a justement définie comme protoromantique. Le rapport conflictuel et problématique aux normes de la hiérarchie théâtrale, dont Lemerrier se montre parfaitement conscient, est enfin à l’origine d’un passage très ironique du premier chant de sa *Panhyprocisiade*:

Leurs [des diables] plaisirs les plus vifs sont les jeux du théâtre.
Sous d’énormes piliers est un amphithéâtre,
Qu’inondent les démons à flots tumultueux,

⁶⁴ *Caïn, ou Le premier crime*, pantomime en 3 actes, imitation du poème de Gessner, par Franconi jeune, musique composée par Marguerite Gautrot (Paris: Fages, 1817).

⁶⁵ S.l. [Trévoux]: L. Dampin, 1827.

⁶⁶ Charles Lenient, *La comédie en France au XIX^e siècle* (Paris: Hachette, 1898), t. I, 54.

⁶⁷ Contrairement aux paratextes des féeries romantiques, les didascalies et notes de mise en scène dont *Caïn* est parsemé possèdent un caractère beaucoup plus “littéraire” qu’“opératoire”, pour reprendre la distinction proposée par Sanda Golopentia, “Jeux didascaliques et espaces mentaux”, dans *Jouer les didascalies*, éd. par Monique Martinez-Thomas (Toulouse: PUM, 1999), 15-41.

Accourant applaudir des drames monstrueux.
Leur art, qui de la scène élargit la carrière,
Y fait d'un personnage entrer la vie entière;
Peu jaloux qu'un seul lieu, dans son étroit contour,
Resserre une action terminée en un jour,
De leurs yeux immortels la vue est peu bornée:
Devant eux, comme un point passe une destinée;
Et leur regard saisit avec rapidité,
L'enfance d'un héros, et sa caducité. [...]
Leur dialogue en vers est plaisant et tragique,
Descend à la satire, et s'élève à l'épique;
Et chacun des acteurs, en leurs mœurs ou leurs rangs,
A son propre langage et ses tons différents.
Les démons, au-dessus des plus savants artistes,
Dédaignent les ressorts de nos vains machinistes;
Leurs décorations, en tous leurs changements,
Sont un effet divin de prompts enchantements.
On y voit des hameaux, illusions vivantes,
Des bois, des eaux, des cieux, les images mouvantes
De magiques châteaux, et de trompeuses fleurs,
Et des feux qui de l'aube imitent les pâleurs.⁶⁸

Ici, l'auteur propose une courte phénoménologie de drames que les diables font normalement représenter en Enfer, en nous offrant également une courte description de son Pandémonium. "Devant eux, comme un point passe une destinée": difficile de ne pas rêver au *Christophe Colomb* de 1809, où le tréteau de l'Odéon accueille l'une après l'autre l'Espagne et l'Amérique. Pendant toute sa carrière, Lemer cier hésite entre cette double tentation – classique et romantique – caractérisant l'ensemble de son œuvre. Conscient du besoin de renouveau de la scène française de son époque, il n'arrive pas à s'affranchir du classicisme qu'il tente pourtant de rénover. Ses aspirations pour une dramaturgie moderne et libérée des contraintes esthétiques propres à la tradition française sont systématiquement frustrées par son rigorisme de classique. À ce qu'il paraît, ce théâtre en liberté, rêvé par l'académicien Lemer cier, ne serait donc possible que sur les tréteaux imaginaires de son poème infernal.

⁶⁸ Lemer cier, *La Panhypocrisiade*, chant I, 5-6.

Bertrand Marchal

LA DESCENTE AUX ENFERS
DANS “LES CHIMÈRES” DE NERVAL

Avant d’entreprendre une petite exploration de ce qu’on peut appeler l’Enfer des *Chimères*, et d’étudier dans ce microcosme poétique les réécritures du scénario classique de la descente aux enfers, il importe de dire quelques mots de ce qui peut apparaître comme un lieu commun de toute l’œuvre de Nerval.

1. L’ENFER NERVALIEN

L’Enfer est omniprésent dans l’œuvre de Nerval, et son évocation, quelle qu’en soit la tonalité, grave ou légère, tragique ou comique, est inséparable de ce schème privilégié de la littérature que représente la descente aux enfers. C’est, naturellement, le cas dans la partie de l’œuvre qui évoque directement la folie, comme la lettre préface des *Filles du feu* à Alexandre Dumas, où Nerval se justifie devant celui qui venait de rendre publique sa folie:

Une fois persuadé que j’écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m’abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j’ai pleuré, j’ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j’ai saisi le fil d’Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. **Quelque jour j’écrirai l’histoire de cette “descente aux enfers”**, et vous verrez qu’elle n’a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison.¹

Cette lettre préface annonce déjà *Aurélia* dont on connaît les derniers mots:

¹ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Guillaume et Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1993), Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 458 (édition désormais abrégée en *NPI*).

Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait **l'idée d'une descente aux enfers**.²

Mais c'est aussi le cas des œuvres les plus diverses.

Dans *Les faux saulniers*, ce roman excentrique à la recherche d'un livre, *l'Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy*, le livre enfin trouvé est ainsi décrit par le narrateur bibliomane:

Le livre a tous les titres cités déjà, qui se trouvent énoncés dans Brunet, dans Quérard et dans la Biographie de Michaud. En regard du titre est une gravure représentant la Bastille, avec ce titre au-dessus: **L'Enfer des vivans**, et cette citation: **Facilis descensus Averni**.³

Dans l'"Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies" du *Voyage en Orient*, l'épisode du "Monde souterrain", évoquant la descente d'Adoniram dans les entrailles de la terre à la rencontre de son ancêtre Tubal-Caïn, appelle ce commentaire final:

Cette *séance* avait vivement impressionné l'auditoire, qui s'accrut le lendemain. On avait parlé des mystères de la montagne de *Kaf*, qui intéressent toujours les Orientaux. **Pour moi, cela m'avait paru aussi classique que la descente d'Énée aux enfers**.⁴

Dans *Les nuits d'octobre* enfin, Nerval, comme le Balzac de *La fille aux yeux d'or* et plus généralement de toute la *Comédie humaine* dont le titre n'est pas pour rien un détournement du titre dantesque, ne cesse de filer la métaphore infernale:

Et maintenant, **plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien**. Mon ami m'a promis de me faire passer la nuit à Pantin.⁵

L'Enfer nervalien, ce sont d'abord les enfers du paganisme, le monde des morts, le monde souterrain, la face cachée du monde, l'abîme opposé au ciel, le monde chthonien opposé au monde ouranien.

C'est surtout, conformément à ce qui était pour les idéologues Dupuis et Volney – à qui Nerval se réfère constamment, même si c'est pour en inverser la pense – la croyance la plus universelle de l'Antiquité, le lieu du feu central qui anime la Terre: ce feu, comme l'écrit Volney, c'est "*l'ame du monde, le principe moteur*, que, peu après, la Grèce adopta sous la même dénomination dans son *Youpiter, être générateur*, et sous celle d'*Êi, l'existence*; que les Thé-

² *Ivi*, 750.

³ *NPL*, II, 120.

⁴ *Ivi*, 731.

⁵ *NPL*, III, 321.

bains consacraient sous le nom de *Kneph*; que Saïs adoroit sous l'emblème d'Isis *voilée* [...], que Pythagore honoroit sous le nom de *Vesta*, et que la philosophie stoïcienne définissoit avec précision en l'appelant le principe du feu"⁶. Et cette âme du monde, en raison de l'homologie entre le cosmos et le microcosme humain, est de même nature que l'âme des êtres les plus divers: les âmes, dit Dupuis, "ne diffèrent entre elles qu'en apparence, et par la nature des corps auxquels s'unit le feu-principe qui compose leur substance"⁷.

Mais cette cosmologie du monde souterrain est en outre surdéterminée par l'Enfer chrétien et sa polarisation morale du Bien et du Mal, même si cette polarité, chez Nerval comme dans la théologie romantique, est le plus souvent inversée.

Les enfers, c'est donc aussi le monde des vaincus de l'histoire, à commencer par le paganisme vaincu par le christianisme. Cette opposition est rapportée, à l'origine de la Création, à l'opposition entre Caïn et Abel, ou à la race des fils du feu vaincus par les fils du limon. Le volcan, qui fait ressurgir le feu souterrain dans l'espace céleste, est donc naturellement une figure de renaissance d'un paganisme qu'on croit éteint mais qui n'est que dormant⁸.

En raison de ce double déterminisme des enfers nervaliens, la descente aux enfers a toujours chez l'auteur d'*Aurélia* une dimension double, celle d'une malédiction ou d'une damnation d'une part, celle d'une initiation d'autre part.

2. LES MODÈLES LITTÉRAIRES

La descente aux enfers nervalienne convoque, comme le montre le petit florilège de citations qui ouvre cette communication, toutes les grandes figures littéraires de la catabase infernale: Orphée, Énée, Dante, mais aussi Faust, celui de Goethe (que Nerval traduit) et celui de Klingler (*La vie, les exploits et la descente aux enfers de Faust*, dont il s'inspira pour *L'imagier de Harlem* écrit en collaboration avec Joseph Méry). On dira que, s'il y a bien une descente aux enfers dans le roman de Klingler, comme l'indique le titre, il n'y en a pas dans le drame de Goethe. Mais pour Nerval, un épisode du *Second Faust* en tient lieu, celui de Faust entreprenant de retrouver le monde ancien pour lui ravir Hélène, "le type le plus pur de l'antique beauté"⁹ dont il est amoureux:

Ce n'est plus une course furtive à travers l'espace et à travers les siècles. Il faut aller poser le pied solidement sur le monde ancien; prendre part à sa vie pour

⁶ *Les ruines* (Paris: Desenne, 1791), 283-284.

⁷ *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, nouvelle édition (Paris: Chasseriau, 1822), 327.

⁸ Le poème le plus emblématique de ce caïnisme nervalien qui s'identifie au paganisme vaincu par le Dieu biblique est évidemment "Antéros" dans *Les Chimères*.

⁹ *NPI*, I, 521.

quelque temps, et trouver les moyens de lui ravir l'ombre d'Hélène, pour la faire vivre matériellement dans notre atmosphère. **Ce sera là presque la descente d'Orphée**: car il faut remarquer que Goethe n'admet guère d'idées qui n'aient pas une base dans la poésie classique, si neuves que soient, d'ailleurs, sa forme et sa pensée de détail.¹⁰

On ne s'étonnera donc pas que, outre Goethe, Virgile et Dante soient pour Nerval deux modèles obligés, ni que Virgile ait un statut privilégié, non pas seulement l'auteur de l'*Énéide* et de la catabase du chant VI, mais aussi celui des *Géorgiques*, qui contribua à populariser le mythe d'Orphée, et surtout celui des *Bucoliques*, notamment de la quatrième qui lui valut d'être christianisé et de devenir ainsi le premier guide de Dante aux enfers.

Qu'en est-il alors des *Chimères*?

3. LA DESCENTE AUX ENFERS DANS "LES CHIMÈRES"

La descente aux enfers la plus évidente est celle d'"El Desdichado", où le sujet lyrique en deuil se pose explicitement en nouvel Orphée à la recherche de son Eurydice:

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron,
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.¹¹

Mais cette descente aux enfers n'est peut-être pas la seule. Encore faut-il, pour la découvrir, ouvrir une parenthèse sur *Les Chimères*, et particulièrement sur leur titre.

Ce titre, *Les Chimères*, peut se lire comme un titre thématique: le titre désigne le contenu, l'objet dont on parle. Cet objet, ce sont donc les chimères, qui peuvent s'entendre de deux façons: au sens figuré (ou psychologique), les chimères sont synonymes d'illusions, ou de folie. Au sens propre (ou mythologique), les chimères sont des monstres, c'est-à-dire des êtres qui procèdent d'un accouplement contre-nature: la chimère proprement dite est ainsi moitié lion, moitié chèvre, et par extension, est chimère tout être composite, sirène, sphinx, hippogriffe, griffon, cynocéphale, minotaure ou chèvre-pied. Dans *Les Chimères*, il y a deux chimères au sens propre, la sirène d'"El Desdichado", et le dragon de "Delfica" et d'"Antéros".

Mais le même titre peut se lire aussi, de façon métaphorique, comme un titre rhématique (au sens de Genette) ou générique: le titre ne désigne plus le contenu, mais le contenant, c'est-à-dire le poème lui-même, et a donc valeur

¹⁰ *Ivi*, 508.

¹¹ *NPI*, III, 644.

de programme poétique. Nerval invente ainsi avec *Les Chimères* un genre nouveau, celui de la folie poétique, ou de la monstruosité poétique. Or ce qui définit cette folie ou cette monstruosité poétique, c'est un principe de composition, ou de création, celui précisément du monstre, l'accouplement contre-nature, comme le montre la lettre capitale à Victor Loubens qui parle, à propos du premier état des futures *Chimères*, de "mixture semi-mythologique et semi-chrétienne"¹². Si cette monstruosité-là vaut pour toutes *Les Chimères*, on peut dire que chaque poème procède d'une *poiesis* monstrueuse, qui ne crée pas de rien, mais à partir d'éléments préexistants qui sont évidemment de nature textuelle: "Delfica" est ainsi l'accouplement de la quatrième bucolique de Virgile et de la "Chanson de Mignon" de Goethe, "Le Christ aux Oliviers" celui du récit évangélique de la Passion et du discours du Christ mort de Jean Paul.

Venons-en précisément à ce dernier poème, le plus long des *Chimères*, dont on fait le plus souvent le contre-évangile de la mort de Dieu. J'ai essayé de montrer ailleurs¹³ que ce n'est pas le cas. Car si le discours du Christ, calqué sur celui de Jean Paul, peut se lire à la rigueur comme un contre-évangile de la mort de Dieu, ce discours est enchâssé dans un récit qui est en fait un discours encore, celui du narrateur nervalien, qui donne le véritable sens du poème, tout en réservant la clef du mystère à "Celui qui donna l'âme aux enfants du limon", c'est-à-dire le Dieu de la *Genèse*.

Dans le discours du Christ lui-même, une question adressée à son père, ou plutôt à ce qu'il nomme la "puissance originelle", question qui n'a pas d'équivalent dans le discours du Christ mort de Jean Paul, éclaire la signification véritable de cette mort de Dieu:

Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant?¹⁴

Si mort de Dieu il y a, il ne s'agit pas de la mort de Dieu comme un événement unique dans un temps linéaire et irréversible, mais d'un processus cyclique de mort nécessaire à une renaissance. Ce qui est éternel, ce n'est pas tel ou tel dieu, mais le souffle (l'esprit) qui assure la continuité d'un cycle à l'autre. Cette logique autre de la mort de Dieu est confirmée par le narrateur reprenant la parole au début du sonnet IV:

Nul n'entendait gémir l'**éternelle** victime...

Le Christ n'est pas la victime *unique*, mais l'*éternelle* victime d'un drame qui se répète indéfiniment dans l'histoire du monde, non pas celui de la mort de Dieu, mais celui de la mort d'un dieu, d'un dieu ancien, pour que puisse advenir un nouveau dieu et un monde nouveau.

¹² *Ivi*, 1489.

¹³ Voir la notice de ce poème dans Gérard de Nerval, *Les Chimères*, éd. par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 2005), Poésie.

¹⁴ *NPI*, III, 649.

Le savoir du narrateur est donc celui du moderne comparatisme religieux qui lui permet de reconnaître, sous la figure réputée singulière du Christ, un archétype du divin, celui du jeune dieu, reconnaissable dans toutes les cultures:

C'était bien lui ce fou, cet insensé sublime...
Cet Icare oublié qui remontait les cieux,
Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,
Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime!¹⁵

C'est au nom de ce même comparatisme religieux, inspiré de Dupuis mais dans une perspective apologétique et non pas critique, que Nerval écrivait dans "Isis":

Pourquoi ces autres jours de pleurs et de chants lugubres où l'on cherche le corps d'un dieu meurtri et sanglant [...] ? Pourquoi celui qu'on cherche et qu'on pleure s'appelle-t-il ici Osiris, plus loin Adonis, plus loin Atys ? et pourquoi une autre clameur qui vient du fond de l'Asie cherche-t-elle aussi dans les grottes mystérieuses les restes d'un dieu immolé ? – Une femme divinisée, mère, épouse ou amante, baigne de ses larmes ce corps saignant et défiguré, victime d'un principe hostile qui triomphe par sa mort, mais qui sera vaincu un jour ! [...] Mais le troisième jour tout change: le corps a disparu, l'immortel s'est révélé; la joie succède aux pleurs, l'espérance renaît sur la terre; c'est la fête renouvelée de la jeunesse et du printemps.¹⁶

Le scénario de la mort et de la résurrection divine ne peut se comprendre que dans une temporalité autre que celle du moderne temps historique, le temps cyclique des saisons.

Revenons donc au discours du Christ mort: ce discours du Christ mort, de *Siebenkäs* de Jean Paul au poème de Nerval, est doublement déplacé, d'une église de campagne aux Jardin des Oliviers, et d'un récit de rêve au récit de la Passion. Or ce déplacement, loin d'être incongru, obéit à un principe de plus grande motivation du discours: s'il est vrai, comme le dit la théologie chrétienne, que le Christ, par son incarnation, est à la fois vrai Dieu et vrai homme, c'est au Jardin des Oliviers qu'il a touché le fond de son humanité, et qu'il a connu l'angoisse, le doute, le désespoir. C'est donc au Jardin des Oliviers que le discours du Christ mort trouve sa plus juste motivation: il est, au sens figuré ou psychologique de l'expression, une descente aux enfers. Or la descente aux enfers ne saurait se réduire, dans le cas du Christ, à une simple métaphore; elle est un article de foi pour le christianisme comme l'affirme le *Symbole* des Apôtres ("descendit ad inferos"), et le Christ est bien chez Nerval, à côté d'Orphée et d'Énée, un héros de la descente aux enfers, comme en témoigne une scène que l'on retrouve dans *Les faux saulniers* (reprise dans *La Bohème galante* et dans "Angélique"):

¹⁵ *Ivi*, 650.

¹⁶ *Ivi*, 622-623.

On jouait un mystère, – comme aux temps passés. – La vie du Christ avait été représentée dans tous ses détails, et la scène dont je me souviens était celle où l'on attendait **la descente du Christ dans les enfers**.¹⁷

Et dans *Sylvie*:

Ce que je vis jouer était comme un mystère des anciens temps. [...] La scène se passait entre des anges, sur les débris du monde détruit. [...] Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer **la gloire du Christ vainqueur des enfers**.¹⁸

On peut donc dire que le discours du Christ mort de Nerval est une descente aux enfers du Christ au prix d'un double déplacement qui va, là encore, dans le sens d'une plus grande motivation: déplacement dans le temps puisque la descente aux enfers *post mortem* devient ici une descente aux enfers *ante mortem*, et déplacement dans l'espace, de l'espace extérieur à l'espace intime, ou du cosmique au psychique. On objectera peut-être que cette descente aux enfers n'est pas tant, extérieurement au moins, une descente qu'une exploration du cosmos ("j'ai parcouru les mondes"), mais Nerval a par avance répondu dans son introduction au *Second Faust*, ce "vaste poème, le plus étonnant peut-être de notre époque, le seul qu'on puisse opposer à la fois au poème catholique de Dante et aux chefs-d'œuvre de l'inspiration païenne"¹⁹:

Faust s'élance volontairement hors du solide, hors du fini, on pourrait même dire hors du temps. Monte-t-il? descend-il? c'est la même chose, puisque notre terre est un globe [...].²⁰

Quel est donc le modèle de cette descente du Christ aux enfers?

4. ENTRE ORPHÉE ET ÉNÉE

Les deux modèles privilégiés de la descente aux enfers dans l'œuvre de Nerval sont le modèle orphique: deuil du héros et quête de l'être perdu (c'est le modèle d'"El Desdichado"), et le modèle d'Énée: le héros descend aux enfers pour recevoir de son père une double révélation, celle de sa destinée mais

¹⁷ *Ivi*, 490.

¹⁸ *Ivi*, 553.

¹⁹ *NPI*, I, 502. "Comme Faust lui-même descendant vers les *Mères*, la muse du poète ne sait où poser le pied, et ne peut même tendre son vol, dans une atmosphère où l'air manque, plus incertain que la vague et plus vide encore que l'éther. Au-delà des cercles infernaux du Dante, descendant à un abîme borné; au-delà des régions splendides de son paradis catholique, embrassant toutes les sphères célestes, il y a encore plus loin et plus loin le vide, dont l'œil de Dieu même ne peut apercevoir la fin. Il semble que la création aille toujours s'épanouissant dans cet espace inépuisable, et que l'immortalité de l'intelligence suprême s'emploie à conquérir toujours cet empire du néant et de la nuit" (*ivi*, 503).

²⁰ *Ivi*, 507.

aussi celle de la structure du monde (c'est le modèle du "Monde souterrain" du *Voyage en Orient*).

La descente du Christ aux enfers participe de ces deux modèles: le Christ aux Oliviers est comme Orphée un héros en deuil, à la différence que le veuf le cède à l'orphelin, et que la quête de l'être perdu n'est pas celle de la femme aimée mais du père mort; il est aussi, comme Énée ou Adoniram, celui qui reçoit du père mort la révélation de la réalité du monde et de sa mission, à la différence que cette révélation est ici négative: le monde est désert, et le sacrifice du Christ n'a pas de sens. On peut d'ailleurs trouver dans le poème l'inscription (en négatif) du modèle virgilien:

Partout le sol désert côtoyé par des ondes,
Des tourbillons confus d'océans agités ...
Un souffle vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'existe en ces immensités.²¹

Si le quatrième vers formule la révélation négative – l'absence d'esprit ordonnateur du monde –, le "Mais" initial de ce vers implique que, dans ce qui précède, quelque chose pouvait être l'indice de cet "esprit" réduit ici étymologiquement à un "souffle vague": ce mot, qui a toute chance de passer inaperçu à la lecture et qui n'est remotivé que par la logique du palimpseste, c'est l'adjectif "agités", auquel il convient de rendre son sens fort. En filigrane de ces vers où l'*agitation* devrait être mais n'est pas le signe de l'*esprit* reparait alors la formule, devenue proverbiale, qui représente, dans la catabase du chant VI de l'*Énéide*, la révélation de l'ordre du monde: "Mens agitat molem", "l'esprit meut la masse". Le v. 4 est ainsi la négation de la révélation virgilienne dont le v. 3 propose la réécriture sous le signe de la déception.

Il faut encore ajouter que le Christ ne s'identifie pas seulement à des figures mythologiques, mais aussi au(x) poète(s):

Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,²²

et même au poète fou:

C'était bien lui ce fou, cet insensé sublime

Le poète fou, ce nouvel Orphée, pour qui l'épreuve de la folie est la forme intériorisée de la descente aux enfers, s'identifie donc aussi au Christ aux Oliviers. Si "Le Christ aux Oliviers" est la chimère du récit évangélique et du discours du christ mort, le sujet lyrique des chimères est la chimère d'Orphée et du christ romantique.

Pour terminer ces trop rapides considérations, il importe de dire quelques mots sur ce qui constitue le titre même de ce colloque, les lieux de l'Enfer.

²¹ *Ivi*, 649.

²² *Ivi*, 648.

5. LES LIEUX DE L'ENFER Nervalien

L'Enfer nervalien transcende a priori toute localisation, puisque c'est d'abord un Enfer intériorisé. Il n'en a pourtant pas moins ses lieux privilégiés, et notamment le paysage napolitain, "le Pausilippe et la mer d'Italie" d'"El Desdichado" qu'on retrouve dans "Myrtho".

Ce privilège du paysage napolitain, dans la "Géographie magique de Nerval"²³ où le monde souterrain communique avec le monde aérien (et le monde païen avec le monde chrétien), tient à une conjonction toute symbolique: c'est près de Naples que se situe le Lac Averno, l'entrée des enfers dans l'*Énéide*; c'est à Herculaneum et Pompéi que l'Antiquité ensevelie par la lave du Vésuve a été rendue au jour; c'est le Vésuve qui manifeste que le feu souterrain est toujours vivant et peut faire voler en éclats la frontière entre la terre et le ciel; c'est le promontoire du Pausilippe, qui renferme la grotte napolitaine; c'est, sur le Pausilippe, le tombeau de Virgile, poète païen et prophète chrétien; c'est, plus largement, dans cette Italie du sud que le paganisme profond est le plus manifestement vivace sous un christianisme de surface.

Un mot cependant, au-delà de la seule mention des enfers comme lieu d'origine du caïnisme nervalien dans "Antéros"²⁴, est dans *Les Chimères* le nom générique ou archétypique du monde souterrain:

J'ai rêvé dans la grotte où nage la Syrène...²⁵

Et la grotte fatale aux hôtes imprudents
Où du dragon vaincu dort l'antique semence²⁶

Or ce lieu, comme le montrent les propositions relatives qui le déterminent dans les deux cas, est très exactement le lieu de la chimère, au sens propre ou mythologique du terme.

Mais dire que la grotte est le lieu de la chimère ne doit pas s'entendre d'un simple point de vue mythologique (la descente aux enfers rencontre des monstres) ni même psychologique (l'exploration de l'inconscient révèle les monstruosité).

Si, comme on l'a vu, un titre comme *Les Chimères* n'est pas seulement un titre thématique, mais aussi un titre générique, alors, la grotte comme lieu des chimères doit s'entendre aussi d'un point de vue poétique: conservatoire de la monstruosité²⁷, la grotte est aussi et surtout l'atelier des *Chimères*, comme

²³ Formule de Jean-Pierre Richard qui sert de titre, on le sait, à son étude de Nerval dans *Poésie et profondeur* (Paris: Seuil, 1955).

²⁴ "Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie, / Qui, du fond des enfers, criait: "Ô tyrannie!" / C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...".

²⁵ *Ivi*, 645.

²⁶ *Ivi*, 647.

²⁷ C'est dans les cavernes du Liban qu'Adoniram découvre les "figures colossales [...] des géants disparus de notre monde, des animaux symboliques", c'est dans sa descente aux

le montre ce discours d'Adoniram à son disciple Benoni, discours qui est un véritable manifeste poétique:

[...] tu copies la nature avec froideur [...]. Enfant, l'art n'est point là: il consiste à créer. Quand tu dessines un de ces ornements qui serpentent le long des frises, te bornes-tu à copier les fleurs et les feuillages qui rampent sur le sol? Non: tu inventes, tu laisses courir le stylet au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Eh bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même des formes inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des **accouplements terribles**, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi! Souviens-toi des vieux Égyptiens, des artistes hardis et naïfs de l'Assyrie. N'ont-ils pas arraché des flancs du granit ces sphinx, ces cynocéphales, ces divinités de basalte dont l'aspect révoltait le Jéhovah du vieux Daoud?²⁸

Cet art poétique proprement infernal, qui est à la fois une révolte religieuse contre le vieux dieu (Jéhovah) et une révolte poétique contre le poète du vieux dieu (Daoud est, comme Soliman pour Salomon, le nom arabe de David, le poète des *Psaumes*), est surtout un renversement de l'art poétique par excellence, celui d'Horace:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne;
Spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
Persimilem, cujus, velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
Reddatur formæ. Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas:
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim:
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus gementur, tigribus agni.²⁹

enfers qu'il revoit "les cynocéphales, les lions ailés, les griffons, les sphinx souriants et mystérieux, espèces condamnées, balayées par le déluge".

²⁸ *NPI*, II, 675.

²⁹ Horace, *Épître aux Pisons* 1-13: Si un peintre voulait prolonger une tête humaine d'un cou de cheval et qu'après avoir assemblé des membres de toute origine il les recouvrit de plumes bariolées, tant et si bien qu'une belle tête de femme se termine de façon difforme en vil poisson, devant un tel spectacle, pourriez-vous, mes amis, vous retenir de rire? Croyez bien, chers Pisons, qu'à ce tableau sera tout à fait semblable le livre qui représentera des images vaines comme les songes d'un malade, des images dont ni les pieds ni la tête ne correspondent à un type unique. Aux peintres et aux poètes, il fut toujours, à juste titre, permis de tout oser, nous le savons, et ce privilège, nous le revendiquons et l'accordons tour à tour, mais non au point que les bêtes féroces s'unissent aux animaux paisibles, que les serpents soient appariés aux oiseaux, ou les agneaux aux tigres.

S'il est vrai que l'art poétique horatien se définit ici par son repoussoir, qui est une sirène, c'est-à-dire une chimère, l'art poétique des *Chimères* n'est rien d'autre que la réhabilitation de la chimère condamnée par Horace précisément comme une marque de folie ("aegri somnia")³⁰.

Pour saisir alors toute l'importance de ce lieu de l'Enfer qui est aussi le lieu de la chimère poétique, il faut faire un détour par les *Essais* de Montaigne:

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?

Desinit in piscem mulier formosa superne.

Je vay bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l'autre et meilleure partie [...].³¹

Avant Nerval, Montaigne revendique pour ses *Essais*, même s'il le fait bien moins dans un esprit polémique que par affectation de modestie, le retournement du modèle horatien. Ce faisant, il définit très exactement cet art nouveau qui érige en modèle le rapiéçage et la monstruosité: l'art crottesque, c'est-à-dire grotesque, au sens propre du mot, que rappelle justement Théophile Gautier dans l'introduction de ses *Grotesques*:

L'étymologie de grotesque est *grutta*, nom qu'on donnait aux chambres antiques mises à jour par les fouilles, et dont les murailles étaient couvertes d'animaux terminés par des feuillages, de chimères ailées, de génies sortant de la coupe des fleurs, de palais d'architecture bizarre, et de mille autres caprices et fantaisies.³²

On conçoit l'actualité de cette question du grotesque au XIX^e siècle, après la préface de *Cromwell* de Victor Hugo et *Les grotesques* de Théophile Gautier.

L'art poétique des *Chimères* est un art grotesque parce qu'il procède du monde souterrain. Mais il n'y a pas, dans ce grotesque-là, que le tragique d'une descente aux enfers de la folie. Le grotesque, c'est aussi, pour le Hugo de la préface de *Cromwell*, le comique et le bouffon, et le dernier auteur qui termine la galerie des *Grotesques* de Gautier, c'est le Scarron du *Roman comique*.

³⁰ Si l'on veut une preuve de la portée contre-horatienne de la chimère nervalienne, il suffit de rappeler que dès 1831, dans un poème évoquant le désenchantement des lendemains de la révolution de Juillet ("En avant marche!"), la deuxième partie, qui a pour épigraphe "Ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne", se terminait par ces vers: "Liberté de juillet! femme au buste divin, / Et dont le corps finit en queue!"

³¹ Montaigne, *Essais*, I. I, chap. XXVIII. Cet art poétique des *Essais* précède immédiatement le chap. XXIX, chapitre central du livre (le milieu de la paroi) qui aurait dû contenir le véritable chef-d'œuvre, le *Discours sur la servitude volontaire* de La Boétie.

³² Théophile Gautier, *Les grotesques* [1844] (Bassac: Plein chant, 1993), 339.

Or on sait que la lettre à Alexandre Dumas qui sert de préface aux *Filles du feu* et par là même aux *Chimères* est pour l'essentiel une reprise du *Roman tragique*, par lequel Nerval entendait donner une suite au *Roman comique*. On sait aussi qu'une première version d'"El Desdichado" s'appelait "Le Destin", et ressuscitait ainsi le couple du Destin et de l'Étoile du *Roman comique*.

"El Desdichado" peut ainsi se lire comme la descente d'Orphée aux enfers, mais aussi comme les tribulations d'un comédien ambulant qui prend ses rôles trop au sérieux. Si, comme on l'a vu, "Le Christ aux Oliviers" est la chimère, c'est-à-dire l'accouplement monstrueux, du récit évangélique et du discours du Christ mort de Jean Paul, "El Desdichado" est la chimère du mythe d'Orphée et du *Roman comique*.

Il en résulte, d'une part, que le sujet lyrique des *Chimères* n'est pas seulement la chimère d'Orphée et du Christ romantique, mais aussi la chimère seconde de cet Orphée christique ou de ce Christ orphique et du Destin du *Roman comique*. Cette chimère-là, qu'on pourrait dire mi-tragique, mi-comique, caractérise une écriture pour laquelle se pose l'alternative *tragique ou comique?* (*enthousiasme ou ironie? folie ou jeu?*), mais dont le dispositif énonciatif rend indécidable une telle alternative. Telle est l'ironie seconde de Nerval. Témoin *Le roman tragique* qui sert à l'auteur des *Filles du feu* de justification de sa folie (littéraire), celle qui consiste pour un auteur à s'identifier aux personnages de son imagination, ou pour un comédien à s'identifier à ses rôles: ce comédien est-il fou ou joue-t-il la folie? Témoin surtout celui qui, contre Horace, est le vrai modèle littéraire de Nerval, Apulée,

l'initié du culte d'Isis, l'illuminé païen, à moitié sceptique, à moitié crédule, cherchant sous les débris des mythologies qui s'écroulent les traces de superstitions antérieures ou persistantes, expliquant la fable par le symbole, et le prodige par une vague définition des forces occultes de la nature, puis, un instant après, se raillant lui-même de sa crédulité, ou jetant çà et là quelque trait ironique qui déconcerte le lecteur prêt à le prendre au sérieux, c'est bien le chef de cette famille d'écrivains qui parmi nous peut encore compter glorieusement l'auteur de *Smarra*, ce rêve de l'Antiquité, cette poétique réalisation des phénomènes les plus frappants du cauchemar.³³

Il en résulte, d'autre part, que l'Enfer nervalien n'est pas seulement le lieu de la folie poétique de Nerval, mais aussi, indissociablement, l'atelier d'une très lucide poétique de la folie qui fait des *Chimères* un manifeste en acte du grotesque, ou de la modernité poétique.

³³ *NPL*, II, 1082-1083.

Patrick Labarthe

LES LIEUX DE L'ENFER CHEZ BAUDELAIRE

1. UNE TOPOGRAPHIE INTIME

À qui s'interroge sur les lieux de l'Enfer chez Baudelaire, s'impose d'emblée l'évidence monstrueuse de l'Enfer citadin: "Rentrer dans Paris, pour moi" écrit-il à sa mère le 26 août 1864, "c'est rentrer dans l'Enfer, mais j'irai". Un Enfer dont le deuxième projet d'épilogue en vers destiné à l'édition de 1861 célèbre "le charme infernal", un attrait d'infâmie inconnu du vulgaire, une physionomie faite de monuments aussi "hautains" que profonds sont ses "égouts pleins de sang, / S'engouffrant dans l'Enfer comme des Orénoques" (v. 27 s.). Que l'alchimie poétique n'opère ses transmutations qu'au plus noir du "Styx bourbeux et plomb" de la capitale ("L'irréremédiable", v. 3), en témoigne le titre même d'un recueil qui se propose d'"extraire la beauté du Mal", et dont Laforgue décrit l'auteur en "damné quotidien de la capitale"¹.

Cet aspect bien connu de l'Enfer parisien prend d'autant plus de sens et d'intensité, si on le compare aux *descriptiones civitatis* de la tradition médiévale. Dans *La mesure du monde*, Paul Zumthor a montré ce que la construction d'un imaginaire occidental de la ville devait à quatre modèles prévalents: celui de la Jérusalem céleste, terme de toute béatitude pour le chrétien; celui de Babylone, la maudite des chapitres 17 et 18 de l'*Apocalypse*; celui de Rome, source de l'autorité et de la connaissance; celui de Byzance enfin, merveille lointaine et réservoir de sacralité². Retraçant le parcours intérieur

¹ Nos références sont empruntées aux éditions de Claude Pichois en Pléiade: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard), t. I, 1975; t. II, 1976, désormais abrégées en OC, I et II; *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler (Paris: Gallimard, 1973), désormais abrégée en CPl, suivi du numéro du volume. Respectivement CPl, II, 400; OC, I, 192, 79, 181; Jules Laforgue, *Œuvres complètes* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000), t. III, 161.

² Paul Zumthor, *La mesure du monde* (Paris: Seuil, 1993), 111-141.

qui, de l'image idéale de la ville, permet de passer à la figuration d'une ville particulière, Zumthor en vient à fixer les traits qui, selon lui, déterminent l'imagination et la parole confrontées à la réalité urbaine jusqu'à l'aube de la Renaissance: la clôture, la solidité, la verticalité, trois aspects sécurisants d'une unité vigoureusement resserrée sur l'idée de la ville comme un lieu matriciel où circulerait, en vue de la paix des hommes, la grâce des analogies entre terre et ciel, lieu urbain et lieu du salut. "La ville se pose, seule, solide et sûre" conclut-il. Son intégrité a beau être atteinte par les bouleversements qui font souffrir et mourir les hommes, la ville "reste source de vie, promesse d'avenir, pourvoyeuse de valeurs". Il n'est pas dans mon propos de retracer ici, fût-ce à grands pas, les métamorphoses qui affectent cet imaginaire de la ville de la Renaissance au XIX^e siècle – Karlheinz Stierle lui a consacré, dans *Der Mythos von Paris*, une somme fondamentale³ – mais de souligner trois aspects du Paris baudelairien qui en font l'Enfer dont il parle à sa mère, comme si c'était là le creuset douloureux et nécessaire de son art.

Premier trait: non la clôture, mais l'ouverture sur le mode d'un foisonnement tant physique qu'onirique, ainsi dans le chiasme initial des "Sept vieillards" ("Fourmillante cité, cité pleine de rêves"), Paris se faisant le théâtre d'une déréalisation des frontières entre le jour et la nuit, la mort et la vie, le bain d'irréalité devenant la condition même d'une saisie de la ville dans son infernale brutalité. Si bien que d'un même mouvement, l'Enfer de la ville devient le lieu des rêves condamnés à le refléter, comme l'atteste le projet de regrouper en une rubrique – "Onéirocritie" – des proses qui font descendre "l'escalier mystérieux" par lequel Paris ouvre sur la "demeure souterraine" du rêve, par lequel "l'Enfer donne assaut à la faiblesse de l'homme qui dort". Exemple de cette "onéirocritie" serait "Le rêve d'un curieux", évocation d'un entre-deux d'attente douloureuse, quand le rideau de l'outre-monde ne se lève enfin que sur cette bordure grise que sont les "Limbes" – titre projeté du recueil vers 1850-1851 et lieu aussi bien du génie de Delacroix, "limbes insondées de la tristesse" selon le *Salon de 1846*⁴.

Deuxième trait: non la solidité, mais la blessure qui apparie décor urbain et scène intérieure. Ruinées dans leur corps à l'égal du lieu qui les disloque, les "petites vieilles" sont des "mères au cœur saignant" (v. 63), tandis que le vieux

³ Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín sous le titre *La Capitale des signes. Paris et son discours* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001).

⁴ Respectivement OC, I, 87, 367 (ainsi peut-être "Symptômes de ruine", "Paysages sans arbres", "La mort", "La souricière", "Les escaliers"), 325 ("Le joueur généreux"), 307 ("Les tentations"), 128; OC, II, 440. Sur l'acception esthétique-politique des "Limbes", voir Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852* (Paris: Aubier, 1993), 187-209. La version *grotesque* de ce lieu serait dans le rêve rapporté à Asselineau dans la lettre du 13 mars 1856, "Clergeon aux enfers", où le sujet venu dans une maison de passe en est réduit à converser avec son double monstrueux, sorte de fœtus vivotant dans les limbes parmi une collection d'objets inertes (CPL, I, 338-341).

soldat de “La cloche fêlé” expire “au bord d’un lac de sang” bien proche de la *riviera del sangue* du chant XII de l’*Inferno*.

Troisième trait: moins la verticalité que l’horizontalité. Sans doute peut-on dire de la rue qu’elle devient dans “les tableaux parisiens”, “Les sept vieillards” notamment, le site des mauvais rêves, mais il est une horizontalité paradoxale qui est celle du “gouffre” baudelairien: départ vers un Infini rêvé, à la fin du “Voyage”, comme le lieu de fusion des rayons et du noir – fût-ce sur le mode gnostique d’une lumière ténébreuse –, du poison et du réconfort, du feu et de la fraîcheur, de l’avenir et de l’origine. Aussi bien le site de la tentation évangélique – la montagne – entre-t-il en rapport dialectique, comme dans “La destruction” avec ces “plaines de l’Ennui profondes et désertes” où le démon, tout à la fois extérieur et incorporé, jette dans les yeux du poète “l’appareil sanglant” d’une ruine dont l’autre nom est “la Volupté”. Paysage d’autant plus désespérant qu’il a les mornes teintes d’un espace où verticalité et horizontalité s’échangent, comme le souligne l’apposition du v. 5 du “Gouffre” (paru en janvier 1862): “En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève”⁵.

Dans cette géographie mythique dont on peut dire qu’elle hystéricise les éléments virgiliens et dantesques de la catabase, l’impénitent byronien de “Don Juan aux enfers” incarne sur fond de “flot noir” (le *lacu nigro* virgilien) un stoïcisme perverti, lequel ironise la “calme grandeur” winckelmanienne, et cela dans un syncrétisme où coexistent parfois, comme dans “De profundis clamavi”, le “vieux Chaos” hésiodique et le gouffre biblique d’où monte la voix d’un nouveau Job supplicié. C’est que les paysages infernaux que Baudelaire emprunte aux grandes épopées sont intériorisés, hantés par des allégories dont le cumul leste d’un poids égal de chair et de sens ces “ténèbres vides” qui pourraient rester, comme chez Gautier, à l’état d’abstraction. Du coup, la Vengeance et la Haine deviennent, dans “Le tonneau de la haine” (LXXIII), les prolétaires forcenés de l’abîme, à l’égal de l’écorché du poème XCIV asservi au labeur d’une “terre revêche”; la statuette de “Danse macabre” (XCVII) peut être apostrophée dans sa soif de “rafraîchir l’enfer allumé dans [s]on cœur” (v. 28). Le poète des “Foules”, avide d’une distension de l’âme dans le nombre, est “comme ces âmes errantes qui cherchent un corps”, les *tenuis sine corpore vitas* de Virgile⁶.

Trait complémentaire: cet Enfer subjectif est le lieu abyssal de la réflexivité. D’une part il oscille entre une rétraction glacée, dont l’emblème pourrait être le “pôle” où se trouve pris le navire de “L’irréparable”, et une distension voluptueuse dont la rançon n’est autre que l’invasion du démon, ce maître

⁵ OC, I, 91, 72 (poème LXXIV, v. 13); *Inf.* XII, 46-48: “Ma ficca li occhi a valle, ché s’approccia / la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia”: *La Comédie. Enfer*, trad. Jean-Charles Vegliante (Paris: Imprimerie nationale, 1995), 144; OC, I, 110 (poème CIX, vv. 11-14), 142 (“Le Gouffre”, v. 5).

⁶ *Ivi*, 20 (“Don Juan aux enfers”, v. 18), 32 s. (“De profundis clamavi”), 71 (“Le tonneau de la haine”), 93 (“Le squelette laboureur”), 96 ss. (“Danse macabre”), 291 (“Les foules”); *Énéide* VI 292.

en *vaporisation*: “le démon vous a envahi”, constate le moraliste des *Paradis artificiels*. D’autre part, il s’aggrave de la découverte d’une altérité intérieure, d’un écart depuis lequel le sujet clivé mesure l’impossible unification de soi. En témoigne exemplairement “L’irréremédiable”, où la succession des lieux de la chute⁷ – Styx bourbeux où végètent les *accidios*, puits venu d’Edgar Poe, navire à la Friedrich d’un sujet déshumanisé –, culmine dans la scansion de trois syntagmes nominaux:

Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,
Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques. (vv. 35-38)

En ces objets symboliques, écrit Jean Starobinski, “s’exalte le pouvoir luciférien du pur constat”, lequel trouve à se formuler en une série d’oxymores fondant ce que Jean-Louis Cabanès appelle un “fantastique intérieur” tout différent de celui qu’invente Gautier, lui pour qui toute vie appartient à une mémoire interhumaine ramenant les époques les plus anciennes⁸.

Il y a plus: cette intériorisation de l’Enfer fonde un art poétique nouveau, comme en témoigne superbement “Horreur sympathique”⁹. Construit sur la correspondance entre l’horreur d’un paysage spectral et celui d’une âme vide, ce sonnet met en scène deux voix, l’une accusatrice dans le premier quatrain, l’autre assumant avec défi, dans le second quatrain augmentée du sizain, l’imputation d’une faute indéfinie. Tout le mouvement du poème, scandé par les rimes en *vide* des quatrains, est celui d’une chute qui mène du ciel extérieur à un Enfer intérieur devenu le contenant d’un cœur repu de son propre tourment:

De ce ciel bizarre et livide,
Tourmenté comme ton destin,
Quels pensers dans ton âme vide
Descendent? réponds, libertin.
– Insatiablement avide
De l’obscur et de l’incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.
Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

⁷ OC, I, 79 s. La première partie du poème réécrit la descente en spirale (“Io scendere e l’ girar”) du chant XVII de l’*Inferno* (v. 125).

⁸ Voir Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* (Paris: Julliard, 1989), 39-45; Jean-Louis Cabanès, *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle* (Paris: Classiques Garnier, 2011), 77-93.

⁹ OC, I, 77 s. (poème LXXXII). Voir Jean Starobinski, *L’encre de la mélancolie* (Paris: Seuil, 2012), 455-469.

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît. (vv. 5-14)

Deux brèves remarques. Amorcé dès le rejet du v. 4, le mouvement de chute se poursuit jusqu'au tréfonds d'un lieu moral revendiqué ("mon cœur"), lequel projette ou capte les reflets de son orgueil en ces cieux du v. 9, "déchirés comme des grèves" avec leur cortège de "nuages en deuil". En lecteur de Milton traduit par Chateaubriand, Baudelaire fait du moi, en son énergie la plus opiniâtrement rebelle, le lieu fondamental de l'Enfer. On assiste à une dramatique intimité de la géhenne, où résonnent comme jamais les voix contradictoires de soi.

Or cette inflexion revendicatrice s'accompagne d'un paradoxe esthétique: le narcissisme dont se targue le libertin, tout à son défi d'habiter l'Enfer, trouve à se dire dans le laconisme d'un mètre court, l'octosyllabe, comme si la pulsion masochiste – voie d'une souveraineté négative – refusait l'effusion lyrique de l'alexandrin. De sorte qu'on peut lire la référence à Ovide des vv. 7 et 8 comme un art poétique à part entière. Geindre, mais pas comme Ovide, ce serait chanter sur les bords de la Seine de nouveaux *Pontiques* sans consentir à la complaisance élégiaque de l'exil. L'Enfer en lequel se claquemure le rebelle, tout à sa curiosité "de l'obscur et de l'incertain", ne s'énonce que sur le mode de la "vorace Ironie". "Chassé du paradis latin", périphrase pour Rome entendue comme le lieu de fondation des mythologies chrétienne et latine, le sujet lyrique n'aura d'autre recès qu'un gouffre intime, en d'autres termes, l'espace et le temps étant dans cette œuvre "deux idées toujours connexes", le lieu immense et perpétuel de la mélancolie.

Ce qui est frappant par rapport à la tradition théologique de l'Enfer, c'est que ce dernier n'est plus ici un lieu déterminé, une géhenne de feu – lac, abîme, prison – enclavée au centre la terre, mais dans le sillage des pages du *Génie du christianisme* consacrées aux grands poètes chrétiens¹⁰, Baudelaire remotive les traits de l'Enfer miltonien (autodéfinition du sujet en Enfer, réversibilité de l'extérieur et de l'intime, polarité du froid et du clair-obscur), comme autant d'inflexions du malheur subjectif et de la chair humiliée¹¹.

Resterait à se demander ce qu'il en est de Bruxelles. Les *Lettres belges* dont l'exilé parle à Michel Lévy le 1^{er} juin 1864 – précisant à Ancelle le 13 novembre que c'est "un essayage de ses griffes" pour mieux jeter à la face de la France sa sinistre vérité – sont-elles des Lettres écrites de l'Enfer? Il n'est

¹⁰ Avant même qu'il ne traduise Milton, Chateaubriand avait, dans les chapitres IX-XIV de la quatrième partie du *Génie*, commenté l'identification orgueilleuse, dans *Paradise lost*, du prince des ténèbres et de l'Enfer: "L'enfer est partout où je suis, moi-même je suis l'enfer", et de voir dans la douleur de Satan l'*avantage poétique* majeur de l'Enfer miltonien – une sorte de noir sublime – au regard de celui des anciens, voire de "la poésie des tortures" propre à l'*Inferno*.

¹¹ Voir l'étude de Jean-Louis Haquette dans le présent volume.

que de songer aux aperçus de paysages qui défilent dans *Pauvre Belgique!* À Bruxelles, coule un “Styx contrefaçon”, cette Senne qui ne pourrait pas, “tant ses eaux sont opaques [...] réfléchir un seul rayon du soleil le plus ardent”. Le poète prévoit-il une section sur le paysage aux environs de Bruxelles, c’est pour l’ouvrir par ce réquisitoire saccadé:

Gras, plantureux, humide, comme la femme flamande, – sombre comme l’homme flamand. – Verdures très noires. – Climat humide, froid, chaud et humide, quatre saisons en un jour. – La vie animale peu abondante. Pas d’insectes, pas d’oiseaux. L’animal lui-même fuit ces contrées maudites.

Paysage insalubre et nauséux à l’égal des âmes belges à l’état d’abandon! L’humeur noire a comme imprégné la verdure, et ce n’est certes pas le “savon noir” de Belgique qui pourrait laver ce paysage ni le regard de l’errant excédé, du mal qui les assombrit. Bruxelles en est-il pour autant un Enfer? – Tout au plus un Enfer-contrefaçon qui ne méritait certes pas le voyage, une descente au pays de “la Bêtise au front de taureau”, un Enfer incapable d’accéder au statut de “ciel en creux”, en d’autres mots, n’étaient les églises jésuites et les “grands Rubens du fond”, le site morne et définitif de l’inanité moderne¹².

2. ENFER DE L’ÉROS ET GOUFFRE DE L’ÉTYMOLOGIE

Mieux vaut donc l’Enfer parisien, théâtre d’un investissement des forces diaboliques appelant au retrait réflexif – “Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment” –, avec le texte des passions qui s’écrivent à même sa chair. Telle est, en définitive, la leçon de Paris, d’être une réalité dont la maîtrise ne semble possible que dans la distance *pensive* d’une création qui se fonde sur la perte même de toute maîtrise, sur l’affrontement obstiné des tourments et fureurs de l’éros. De ce lieu central de l’Enfer, je ne prendrai qu’un exemple, celui de “Femmes damnées. / Delphine et Hippolyte”¹³, composée dès 1845-1847 à l’exception des cinq derniers quatrains écrits, selon Poulet-Malassis, “avant l’intervention du Parquet”, lesquels commencent par l’exhortation que voici:

– Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l’enfer éternel!
Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,
Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d’orage (vv. 85-89)

¹² *CPI*, II, 373 (lettre du 1^{er} juin 1864 à Michel Lévy), 421 (lettre du 13 novembre 1864 à Ancelle); *OC*, II, 869, 945; I, 144 (“L’examen de minuit”, v. 20).

¹³ *Ivi*, I, 152-155.

Le mouvement de chute, scandé par l'anaphore de l'impératif, aboutit, par-delà la clôture strophique, à l'image du bouillon infernal de tous les crimes. Cet Enfer passionnel, je voudrais montrer que son lieu originel, son lieu fatal, pour ainsi dire, n'est autre que l'étymologie. La critique n'a pas résolu la question du sous-titre: pourquoi *Delphine et Hippolyte*? Mon hypothèse est que ces deux prénoms fonctionnent comme les indices d'une strate mythico-littéraire à revivifier. Reine des amazones, Hippolyte donne naissance à ce fils de Thésée dont Phèdre s'éprend. Celui qui, étymologiquement, est un "déliateur de chevaux" a pour destin de délier ce désir auquel, en serviteur de Diane, il se refuse. Or l'image citadine du "lourd attelage / De chevaux [...] aux sabots sans pitié" (v. 33 s.) par laquelle Delphine tente de conjurer en son amie le regret d'une étreinte virile, n'est pas sans rappeler les coursiers dans les rênes desquels s'entrave l'Hippolyte racinien, tout à son leurre d'une pastorale hors des atteintes du désir. Que l'Hippolyte baudelairienne soit, comme son double racinien, un être de "trouble" et d'"effroi", enfermée dans une Trézène réduite à la chambre de ses amours parisiennes, l'atteste son sentiment d'un "horizon sanglant" fermé "de toutes parts" (v. 48), d'une géhenne sans issue. Significative est au demeurant la tonalité racinienne du poème, non seulement dans les vv. 11-12 ("Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes, / Tout servait, tout paraît sa fragile beauté") que Proust rapprochait du portrait de Junie en larmes à l'acte II de *Britannicus*, mais surtout d'une alliance très racinienne du lamento et de l'argumentation¹⁴.

Quant à Delphine, au lieu de chercher, comme le fait encore Claude Pichois¹⁵, une référence littérale (est-ce Mme de Staël ou Mme de Girardin?), pourquoi ne pas lire en Delphine le répondant moderne de *delphinê*, ce dragon qui gardait l'oracle de Delphes? N'est-il pas dit qu'elle couve son amante "Comme un animal fort qui surveille une proie, / Après l'avoir d'abord marquée avec les dents" (v. 15 s.) Lionne ou dragon, peu importe, l'essentiel étant l'alliance en elle du prédateur "à la crinière tragique" (v. 57) et de la magicienne, Médée ou Circé saphique: "Et je t'endormirai dans un rêve sans fin!" (v. 40). La référence delphique est confirmée par l'image du "trépied de fer" sur lequel "trépign[e]" cette sibylle parisienne, et plus encore, par le caractère oraculaire de sa parole, notamment dans la réplique des vv. 60-73 où – entre le *furor*

¹⁴ Marcel Proust, *Essais et articles. Contre Sainte-Beuve*, éd. par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre (Paris: Gallimard, 1971), Bibliothèque de la Pléiade, 627. La question du saphisme s'inscrit sur un fond littéraire qui mène de *La religieuse* à *La fille aux yeux d'or*. Ces couples féminins allégorisent une soif d'infini aussi frénétique qu'inassouvie, un éros réduit à son essence pure, d'être la coïncidence de l'absolu amoureux et d'un anti-naturalisme rétif aux "hideurs de la fécondité". Voir Jacques Dupont, "Sur un vers de 'Lesbos'", *Histoires littéraires* 24 (2005): 19-22; Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852* (Paris: Aubier, 1993), 169-186; *Strangers. Homosexual Love in the 19th Century* (London: Picador, 2003), 197-232; Pierre Laforgue, *CÉdipe à Lesbos* (Paris: Eurédit, 2002), 177-201; John E. Jackson, *Baudelaire sans fin* (Paris: José Corti, 2005), 131-141.

¹⁵ OC, I, 1128.

d'un défi ("Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer?") et la parodie d'une maxime évangélique ("On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître") – trois quatrains dévident successivement une malédiction contre les moralisateurs de l'amour; une sentence sur ce "rouge soleil que l'on nomme l'amour" (v. 68); une prédiction sur la violence du rapport hétérosexuel ("Tu me rapporteras tes seins stigmatisés", v. 72). En tant que médiatrice du dieu de Delphes, Delphine est ainsi le répondant du poète: dans sa jouissance pure, exempte des fins procréatrices, elle n'est pas seulement l'emblème d'une marginalité rebelle capable d'inverser en défi les aléas du désir, elle est aussi l'incarnation théologico-poétique des apories de l'éros, d'être un mélange d'innocence et de savoir *infernal*, une soif sans apaisement possible, telle celle de Tantale. Aussi le poète se sent-il proche de ces "chercheuses d'infini", lui qui se peint, dans "Lesbos" en veilleur "au sommet de Leucate" (v. 46), telle la sentinelle mythique au seuil de l'*Agamemnon* d'Eschyle, "touched with pensiveness"¹⁶.

De surcroît, ce Janus érotique ne peut-il s'interpréter comme l'accord d'une Beauté *forte* et d'une Beauté *frêle*, aux bras vaincus. Domination et douleur sont bien sûr l'avert et le revers d'une même médaille, l'alliance d'un rêve d'omnipotence et de sa retombée mélancolique. Or si Delphine incarne une sorte d'*extremitas* passionnelle et esthétique, n'est-il pas significatif que le dialogue s'ouvre et se ferme sur Hippolyte vaincue, sur une Beauté dont les stigmates sont ceux-là mêmes d'un *Malheur* dont le modèle reste, selon *Fusées* (X), le Satan de Milton¹⁷. Ne pourrait-on formuler l'hypothèse qu'elles allégorisent une *magnanimité* perdue, une *magnanimité* en son double visage: impétueux et résigné, comme le sont dans *La Pharsale* tant prisée par Baudelaire César et Caton, le héros épique et le stoïcien mélancolique¹⁸? Victimes scindées et complices, ces "femmes damnées" ne seraient pas simplement des caractères au sens psychologique du terme, mais des figures allégoriques de l'épique et de l'élégiaque plongées en un Enfer que seule sait ressaisir la voix *lyrique* de l'épilogue, toute d'âpreté et de tendresse mêlées. Résonne ici la voix d'un moraliste lyrique, renvoyant ces "ombres folles" vers un Enfer *intime*, à la fois prison, gouffre et caverne, lieu d'une errance affolée. Ainsi le poète réécrit-il la catabase antique, les enfers se faisant, selon une réversibilité toute

¹⁶ L'expression de Thomas de Quincey, qui se trouve dans "La double vie" par Asselineau, est glosée dans *Les Paradis artificiels*: "[...] un cerveau marqué par la rêverie fatale, touched with pensiveness" (OC, I, 444).

¹⁷ *Ivi*, 658.

¹⁸ Aussi bien César incarne-t-il le dandy raffiné: quelle splendeur de soleil couché le nom de cet homme jette dans l'imagination!", lit-on dans le *Salon de 1859* (OC, II, 641). Sur Baudelaire lecteur de Lucain, voir notre étude: "Baudelaire, Lucain, Machiavel", *Histoires littéraires* 24 (2005): 45-57. Pour le vis-à-vis de César et de Caton dans la philosophie politique occidentale, voir Pierre Manent, *Les métamorphoses de la cité. Essai sur la dynamique de l'Occident* (Paris: Flammarion, 2010), 178-184; sur l'histoire de la magnanimité, voir René-Antoine Gauthier, *Magnanimité. L'idéal de grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne* (Paris: Vrin, 1951), ainsi que Marc Fumaroli, *Héros et orateurs* (Genève: Droz, 1990), 323-348.

baudelaïrienne, à la fois contenant et contenu, abîme et acédie, grâce à la fertilité d'une mémoire hautement littéraire où voisinent les maîtres d'un savoir tragique: Eschyle et Racine, Lucain et Milton.

3. LE COMMERCE OU L'ENFER DE LA LAÏCITÉ

Pour peu que l'on songe à l'acception rhétorique du *lieu* – ce “rendez-vous public de l'éloquence” dont parle l'étude sur *Madame Bovary* – ne peut-on dire de l'Enfer qu'il est – ce sera mon troisième point – le site paradoxal de ce “dieu de l'Utile” que la pièce V des *Fleurs du mal* présente comme une sorte de Moloch “emmaillota[nt] dans ses langes d'airain” les enfants de l'âge moderne¹⁹? Tel est l'un des avatars laïques de Satan, métaphorique d'une Nécessité sociale étouffante et dévoratrice dans sa réduction du religieux au système des rapports marchands. Tout se passe comme si “le Lucifer latent [...] installé dans le cœur humain”, dont parle l'étude sur Banville, prenait les teintes souffrées de l'Espérance commerciale et philanthropique, Espérance dont Milton faisait la fille de Satan et de Mort. Comme si l'appétit d'infini se fourvoyait dans un système des besoins étendant son empire, et que la société se mût sous l'effet d'une “main invisible” dans l'expansion faussement bienveillante des intérêts et des initiatives²⁰. Baudelaire a perçu avec une lucidité pleine d'effroi ce mouvement sans cause ni centre, cette dénégation de la dimension verticale dans une logique en laquelle il fut porté à lire la griffe du diable. Ainsi dans cette page prophétique de *Fusées*, où il évoque le système des besoins matériels comme ne fonctionnant à pleins rendements que pour tuer plus sûrement les cœurs:

La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la part spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. [...]

Mais ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterait la ruine universelle, ou le progrès universel; car peu importe le nom. Ce sera par l'avilissement des cœurs. Ai-je besoin de dire que le peu qui restera de politique se débattrait péniblement dans les étreintes de l'animalité générale, et que les gouvernants seront forcés, pour se maintenir et pour créer un fantôme d'ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie?²¹

¹⁹ OC, I, 12.

²⁰ OC, II, 168. Sur cette “main invisible” (l'expression vient d'Adam Smith), voir Christian Laval, *L'Homme économique. Essai sur les racines du néo-libéralisme* (Paris: Gallimard, 2007), notamment les chap. 3-4 où il étudie le passage de l'augustinisme à l'utilitarisme; Michel Crouzet, *Stendhal et le désenchantement du monde. Stendhal et l'Amérique II* (Paris: Classiques Garnier, 2011), 117-274.

²¹ *Ivi*, I, 665 s.

Au phénomène impersonnel de la croissance technique, Baudelaire oppose le drame d'une ruine morale que métaphorise cette animalité en laquelle la lettre à Toussenel du 21 janvier 1856 voit l'une des "corporification[s]" du Satan intérieur à l'homme. Cette page nous reconduit à une autre de *Mon cœur mis à nu*, où l'échange commercial est l'objet d'un réquisitoire sans appel:

Le commerce est, par son essence, *satanique*.

Le commerce, c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu: *Rends-moi plus que je ne te donne*.

– L'esprit de tout commerçant est complètement vicié.

– Le commerce est *Naturel*, donc il est *infâme*.

– Le moins infâme de tous les commerçants, c'est celui qui dit: Soyons vertueux pour gagner beaucoup plus d'argent que les sots qui sont vicieux.

– Pour le commerçant, l'honnêteté elle-même est une spéculation de lucre.

Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse et la plus vile.²²

Cette série d'axiomes relève, à l'évidence, d'un point de vue de théologien et de moraliste. Le grief capital est dans le mot *satanisme*, lequel sous-entend l'orgueilleux trafic des égoïsmes. En qualifiant de *satanique* la plus-value qu'autorise l'échange – "Rends-moi plus que je ne te donne", ne croirait-on entendre le second Satan du poème en prose "Les tentations"? –, Baudelaire rompt avec les Lumières, pour lesquelles le commerce est vecteur de sociabilité, tenté qu'il est d'assimiler cette pratique à l'usure, que l'Église a toujours frappée d'infamie précisément parce qu'entre le prêté et le rendu vient se loger un surplus fructifiant à vide, sans qu'aucun labeur préalable en légitime le profit²³.

Cependant il est un autre grief contre le commerce, accusé d'être *naturel*, c'est-à-dire de procéder d'un ordre de besoins que Baudelaire, en prédicateur port-royaliste qu'il sait être et en adversaire du *Contrat social*, rapporte à une avidité prédatrice dont le nom anthropologique est *cannibalisme*, et le label théologique, "l'idée de péché originel". Bertrand Marchal a montré toutes les implications de ce catholicisme intransigeant: refus du naturisme à la Jean-Jacques, "auteur sentimental et infâme", et des utopies en "style coulant" de "la femme Sand"; dénonciation de "la grande hérésie moderne" qui sous couvert de l'évangile du progrès occulte Satan, ses lieux et ses œuvres; polarité de la femme ("l'éternelle Vénus") et du dandy, dont la dénaturation stoïque doit

²² *CPL.*, I, 337; *OC I*, 703 s.

²³ *Ivi*, 309. Sur l'inflexion infernale de l'usure, l'œuvre exemplaire est *Gobseck*, dont le premier titre en 1830 était *L'usurier*, métaphore du relativisme de la valeur à l'âge moderne. Dans ce foyer qu'est son œil de cloporte avide de contempler la parade infernale des intérêts sociaux, Gobseck acquiert la vision panoramique, benthamienne, d'où la vie se voit en déshabillé: "Mon regard est comme celui de Dieu", confie-t-il à Derville, bien plutôt est-ce le regard d'un diable, maître de la vénalité universelle. Voir Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur* (Paris: Blusson, s.d.), 87-104.

se comprendre, écrit Bertrand Marchal, comme “une entreprise de maquillage spirituel de la nature humaine”²⁴. A la tartufferie du commerçant (“soyons heureux pour gagner plus d’argent que les sots qui sont vicieux”), le poète oppose cette espèce de sainteté moderne qu’est le savoir de la Faute, et cette réformation rigoureuse de soi qui en fait “un soleil couchant” de l’âge démocratique. Quel que soit le nerf qu’il suppose, le commerce apparaît comme le dissolvant de l’héroïsme, le lieu où sévit la loi amoral, vile, *satanique*, du marché.

S’étonnera-t-on du coup que Poe devienne à ses yeux la victime exemplaire de ce mariage impossible du Beau et de l’industrie? Rappelant le mot de De Maistre réfutant Locke dans le vie entretien des *Soirées de saint-Pétersbourg* (“quelle odeur de magasin”), le poète décrit en ces termes le paradoxe des Etats-Unis, d’être le pays où la liberté induit la tyrannie du vulgaire, où la philanthropie engendre l’exclusion du *singulier*, où s’accomplit l’éradication des influences individuelles au profit d’un *on* majoritaire, bref, l’homogénéisation des consciences sous la bannière du chiffre:

Fier de son développement matériel, anormal et presque monstrueux, ce nouveau venu dans l’histoire a une foi naïve dans la toute-puissance de l’industrie; il est convaincu, comme quelques malheureux parmi nous, qu’elle finira par manger le Diable. Le temps et l’argent ont là-bas une valeur si grande! L’activité matérielle, exagérée jusqu’aux proportions d’une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre. Poe, [...] qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches [...] – Poe était là-bas un cerveau singulièrement solitaire. Il ne croyait qu’à l’immuable, à l’éternel, au *self-same*, et il jouissait – cruel privilège dans une société amoureuse d’elle-même, – de ce grand bon sens à la Machiavel qui marche devant le sage, comme une colonne lumineuse, à travers le désert de l’histoire.²⁵

Tout se passe comme si la présomption qu’a l’industrie de “manger le diable” aboutissait à sa dilution dans “le désert de l’histoire”, à une indétermination des lieux de l’Enfer, preuve s’il en est de la profondeur du mot du Père de Ravignan cité par “Le joueur généreux”: “la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu’il n’existe pas”²⁶. Sans doute faudrait-il évoquer, pour bien comprendre les jugements de Baudelaire, la longue histoire de la récupération de l’*amor sui* par une science de la prospérité. Baudelaire n’aurait

²⁴ OC, II, 54; I, 686, 693. Voir Bertrand Marchal, “Baudelaire, la nature et le péché”, *Études baudelairiennes* 12 (1987): 7-22. “Un Dandy ne fait rien”, note Baudelaire: s’exemptant de toute “fonction quelconque”, il se fait lui-même indéterminé, mimant ironiquement le caractère insaisissable de l’idée d’humanité universelle d’où procède la notion des droits de l’homme.

²⁵ OC, II, 299. L’expression de Joseph de Maistre se retrouve au début de *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, en réponse à “l’odieux proverbe paternel: *make money, my son, honestly, if you ca, but make money*” (*ivi*, 251).

²⁶ OC, I, 327.

guère souscrit, on s'en doute, à l'hypothèse défendue par Nicole d'un "amour-propre éclairé" capable de suppléer à la charité. Aussi bien eût-il raillé la perspective, dessinée par Bayle, d'une société d'athées capables, à partir des jeux de l'intérêt, de déployer les vertus sociales les plus accomplies. L'histoire de l'annexion par l'utilitarisme naissant du pessimisme chrétien est bien connue; elle est celle d'une réduction de l'héroïsme chrétien, de l'esthétique du sensible promue par la dévotion catholique à ce juste-milieu socio-moral qu'est l'utilitarisme philanthropique. Comment Baudelaire pourrait-il parler d'une "science du bonheur public" fondée sur une conversion de l'amour-propre en levier de la bienfaisance publique, lui qui ne cesse d'opposer à la triade: utilité, bienfaisance, progrès, celle, tragique, de l'inutilité, de la *charité*, du "Malentendu universel"²⁷. Ce qui implique un tout autre rapport à la temporalité: si l'horloge est pour l'utilitariste le temps des affaires, le paramètre de l'argent et de la bourse, pour le poète de "L'horloge", elle se fait le "dieu impassible" d'une imminence tragique, d'où la gravité d'un "rappel à l'ordre" que dénie cette ontologie normative de l'être humain qu'est la science de l'intérêt, avec sa philosophie sans reste ni remords, et son mauvais ange, maître définitif d'un intégrisme du regard comptable.

4. L'ENFER DE LA PAROLE: BAUDELAIRE ET RACINE

Il est temps de conclure sur un ultime lieu de l'Enfer: le langage en l'ambivalence de ses pouvoirs. L'on peut partir de la question suivante: pourquoi Baudelaire inscrit-il dans la texture de ses vers cet état oublié de la langue que sont les archaïsmes? Pourquoi est-il à la fois le plus moderne et le plus *latin* des poètes? Sans doute l'usage du latin renvoie-t-il à cette "grâce sauvage et baroque de l'enfance" évoquée dans la note de 1857 ajoutée à *Franciscae meae laudes*; sans doute relève-t-il de l'apologie de la décadence latine vue comme le creuset d'une Imagination en laquelle Nisard lit au même moment les prodromes d'une corruption stylistique propre au romantisme hugolien²⁸. Il y a

²⁷ *Ivi*, 704: "[...] c'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde". De Pierre Nicole voir le traité "De la charité et de l'amour-propre", dans *Essais de morale*, choix d'essais introduits et annotés par Laurent Thirouin (Paris: PUF, 1999), 381-415. Sur l'éthique saint-simoniennes de la philanthropie, on se reportera au livre d'Henri Gouhier, *La jeunesse d'Auguste Comte et la formation du positivisme* (Paris: Vrin, 1964), t. II, 166-177. Sur la distinction entre bienfaisance qui est "un ingénieux aménagement de l'amour de soi" et la charité qui "ne comporte ni identification à l'autre souffrant, ni sentiment satisfait et plaisant de ne pas souffrir soi-même", étant amour de l'autre non comme semblable, mais comme prochain, c'est-à-dire image de Dieu, voir Pierre Manent, *Le regard politique* (Paris: Flammarion, 2010), 221-222.

²⁸ Respectivement *CPI*, I, 546 s. (lettre du 11 février 1859 à Calonne); *OC*, I, 940 (note de 1857 pour *Franciscae meae laudes*); Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (Paris: Hachette, 1834, 1849²).

plus toutefois. Jamais, chez Baudelaire, cette strate enfouie qu'est l'étymologie – ne pensons qu'au “superbe Pyrrhus” du “Cygne” ou à telle petite vieille “par sa patrie au malheur exercée” – n'est privilégiée à la façon de Nodier ou de Mérimée soucieux de remonter, eux, à un état linguistique antérieur à l'absolutisme centralisé. Nul besoin chez le poète des *Fleurs du mal* de remuer la langue à de grandes profondeurs, d'en laver la corruption par la réinvention d'une tradition nationale opposant au progressisme post-révolutionnaire la “barbarie” d'une langue-mère, telle celle des Bohémiens pour Mérimée²⁹.

Il s'agit pour Baudelaire de marquer le mot, et partant le vers, au coin d'une blessure historique et critique – car l'autre lieu de l'Enfer, c'est l'Histoire, et partant le langage qui en est le témoin –, il s'agit de désigner une couche enfouie de la langue qui, à l'inverse de Hugo dont le retient dans *Les travailleurs de la mer* le “Français baroque et archaïque”³⁰, ne serve pas la haranganitaire. L'archaïsme est en effet compris par Hugo selon le schème organique d'un débris, d'un “cadavre” qui viendrait nourrir “l'être vivant” de la langue, en d'autres termes comme l'étape d'une régénération linguistique inséparable d'une régénération de la misère sociale, qu'elle prenne le visage dans *Les contemplations* d'un Moi universel portant les misères du monde ou, dans *Les Misérables*, d'une épopée lyrique de la pitié. Or comment répondre aux options esthétiques de Hugo, sinon par Racine? La référence racinienne, si sensible dans “Le cygne” dédié à Hugo – le cygne de Guernesey – est précisément ce que refusait Nerval dans son *Choix de poésies du XVI^e siècle* (1830), et cela au profit d'une “versification énergique et brillante” accordée à une inspiration nationale, celle de Hugo et, en amont, de Ronsard, donné par Sainte-Beuve, dans son *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* (1826), pour le plus grand “Inventeur de rythmes” avant le poète des *Orientales*³¹.

De renouer avec Racine ne revient donc pas, pour Baudelaire, à ranimer magiquement une sorte de classicisme perdu, mais à inscrire dans la langue le sceau d'une historicité et d'une ambivalence vécues comme l'un des lieux de l'Enfer. Cette strate racinienne trouve son corrélat dans les notes aigres de la modernité. Ainsi dans “Le cygne” trouve-t-on, sous le prosaïsme de la *voirie* qui par hypallage “pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux” (v. 16), le lieu racinien et virgilien de la langue, sous la forme du redoublement synonymique (“A fécondé soudain ma mémoire fertile”, v. 5). Lira-t-on cette tension entre prosaïsme urbain et archaïsme racinien comme l'emblème de la “double nature du Beau” tel que le définit *Le peintre de la vie moderne*: “éternel” et “circonstanciel”³²? Ce serait là simplifier, parce que la langue et la prosodie raciniennes constituent comme une mémoire interne au vers, non seulement

²⁹ OC, I, 86 (“Le cygne”, v. 38), 90 (“Les petites vieilles”, v. 45).

³⁰ *Ivi*, II, 244.

³¹ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois et Jean Guillaume (Paris: Gallimard, 1989), Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 281-301; Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* (Paris: Alphonse Lemerre, 1876).

³² OC, II, 685.

le signe d'une vieillesse propre au lyrisme moderne, mais l'attestation que la poésie baudelairienne est, à l'instar de la poésie racinienne, une poésie de la Mémoire, et d'une Mémoire blessée.

Gilles Declercq a montré combien le travail poétique de Racine est un travail de la Douleur. La plainte y est inséparable de l'argumentation, en un "accord intime de la pensée et du sentiment" (Claudel). Chez les deux poètes, un oublié gît sous le vers, moins à lire qu'à écouter, celui d'un remords lié à la Parole: désigner la parole poétique, dans "La Béatrice" (CXV) en termes de "rôle" ou de "vieilles rubriques" endossées par un "histrion" sans grandeur, n'est-ce pas retrouver, sous la maîtrise du vers, les signes même d'un soupçon: celui d'une philosophie pessimiste du langage, comme s'il n'était pas de parole heureuse, parce que parler revient à donner au Moi son tribut d'enchantements frauduleux, de "plaisirs clandestins" qu'une Ironie criarde devra bientôt liquider³³. Il est un dévoiement de la parole dont le poète des "Petites vieilles", en cela racinien, ne cesse de mettre à nu les ruses coupables, au carrefour de l'esthétique et de l'éthique.

Ce qui s'écoute aux enfers chez Baudelaire, c'est donc le bruit d'une discordance morale liée à la capacité d'enchantement propre aux mots. Ce n'est pas pour rien que le "joueur généreux" est doué d'une faconde aussi insinuante qu'enivrante, que la Diabliesse des "Tentations" distille de sa voix de contralto les séductions du prestige littéraire. Ce qui préside à ces dialogues aux enfers d'un nouveau genre, c'est, dans la mémoire d'une tradition au travers de laquelle le sujet construit son identité problématique, l'expérience douloureuse et sans dénouement, de l'impossibilité et du mensonge à l'âge moderne d'un pouvoir *alchimique* de la poésie.

³³ Gilles Declercq, "Alchimie de la douleur": l'élégiaque dans 'Bérénice', ou la tragédie éthique", *Littératures classiques* 26 (1996): 139-165; Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éd. par Jacques Petit et Charles Galpérine (Paris: Gallimard, 1965), Bibliothèque de la Pléiade, 459-460; OC, I, 116 ("La Béatrice", vv. 18, 21, 17), 91 ("Les petites vieilles", v. 76).

Marco Modenesi

L'ENFER ET LES "SATANÉS PAYS"
CHEZ ARTHUR RIMBAUD

La lecture des œuvres de Rimbaud¹ permet de glaner quelques rares images relevant indiscutablement d'un domaine infernal: "Les maigres paladins du diable"², "Messire Belzébuth [qui] tire par la cravate / Ses petits pantins noirs grimaçants sur le ciel"³ ou qui "enragé racle ses violons"⁴, ainsi que "mille diables bleus [qui] dansent dans l'air", au fond d'un verger⁵.

Si, d'ailleurs, "Mystique", dans les *Illuminations*, semblerait camper d'infernaux "près de flammes" qui "bondissent jusqu'au sommet d'[un] mamelon" et qui encadrent "tous les homicides et toutes les batailles"⁶, la véritable évocation de l'Enfer se retrouve principalement dans l'ouvrage qui l'évoque explicitement dans son titre: *Une saison en enfer*.

Certes, l'évocation et l'idée même d'Enfer s'avèrent sensiblement plus fortes dans certaines sections que dans d'autres. Il est cependant possible d'identifier, avant tout, un certain nombre de traits qui composent ce qu'on pourrait appeler la topographie de l'Enfer tel qu'il est conçu dans le texte rimbaldien.

Rimbaud, suivant la tradition chrétienne et l'étymologie du mot, place l'Enfer en bas: "La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* – et le ciel est en haut"⁷. De même, le poète transmet, parfois, la sensation que ce lieu ne se trouve pas dans l'univers de la contingence humaine: "Ah çà! l'horloge

¹ Toutes les citations des textes rimbaldiens renvoient à Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni (Paris: Gallimard, 2009), Bibliothèque de la Pléiade (dorénavant *OC*).

² "Bal des pendus", vv. 3, 44.

³ *Ivi*, vv. 5-6.

⁴ *Ivi*, v. 16.

⁵ "Plates-bandes d'amarante...", v. 16.

⁶ "Mystique", 305.

⁷ "Nuit de l'enfer", 256.

de la vie s'est arrêté tout à l'heure. Je ne suis plus au monde"; "Décidément, nous sommes hors du monde"⁸.

Si déjà "Bal des pendus" évoquait la couleur des flammes lorsque le texte décrivait un "ciel [...] d'un rouge d'enfer"⁹, certains passages de la *Saison* renvoient, à leur tour, à "un nid de flammes"¹⁰ où "le feu se relève"¹¹ et constitue l'un des moyens de torture pour ceux qui ont été relégués dans ces lieux.

Rimbaud, sur le ton un peu ironique qui, par ici et par là, perce dans le texte, concrétise cet aspect lorsque, dans "Nuit de l'enfer", s'écrie "Je brûle comme il faut"¹² – ce qui lui permet, par la suite, de reconnaître "Je sens le roussi, c'est certain"¹³ – ou bien lorsqu'il s'adresse à "Satan, farceur" pour revendiquer son châtement: "Je réclame. Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu"¹⁴.

Le texte, pourtant, prend une allure moins souriante lorsqu'il met l'accent sur la durée du supplice: "C'est l'enfer, l'éternelle peine!"¹⁵; "Si la damnation est éternelle!"¹⁶.

D'autres images peuvent bien être lues comme l'évocation des souffrances physiques, des supplices que le poète connaît dans ces lieux – "La peau de ma tête se dessèche. Pitié ! Seigneur, j'ai peur. J'ai soif, si soif!"¹⁷ –, même si, selon l'allure "sans cesse contradictoire"¹⁸ de la *Saison*, Rimbaud n'hésite non plus à relever "les délices de la damnation"¹⁹.

Par ailleurs, "De longs cris / De rage, sanglots de tout enfer renversant / Tout ordre"²⁰ témoignaient, au début de "Qu'est-ce pour nous, mon cœur..." (le texte daterait de 1872), encore une fois, d'un Enfer comme lieu de sanctions pour ceux qui s'avèrent coupables.

Tout cela suggère que Rimbaud semble bien rejoindre ceux pour qui "l'enfer correspond à l'existence la plus fondamentale de justice"²¹, selon une réflexion commune que l'on pouvait déjà lire, par exemple, dans le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy:

⁸ *Ibidem*.

⁹ "Bal des pendus", v. 28.

¹⁰ "Nuit de l'enfer", 256.

¹¹ *Ivi*, 255.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, 256.

¹⁴ *Ivi*, 257.

¹⁵ *Ivi*, 255.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, 256.

¹⁸ Sergio Cigada, "Rimbaud, 'Une saison en enfer', 'Adieu' ou de l'essentialité", dans *Études sur le Symbolisme*, éd. par Giuseppe Bernardelli et Marisa Verna (Milano: EduCatt, 2011), 103-110, 109.

¹⁹ "Nuit de l'enfer", 255.

²⁰ "Qu'est-ce pour nous, mon cœur...", vv. 2-4.

²¹ Georges Minois, *Histoire des enfers* (Paris: Fayard, 1991), 336.

Nier qu'il y ait des peines et des récompenses après le trépas, c'est nier l'existence de Dieu; puisque, s'il existe, il doit être nécessairement juste.²²

Cependant, au-delà de l'iconographie héritée de la peinture ou des illustrations des livres ainsi que des nombreux palimpsestes littéraires²³ que l'on a pu supposer plutôt que certifier dans la création d'*Une saison en enfer*, Rimbaud reçoit, d'après le texte, cette imagerie et sa conception de l'Enfer avant tout de son catéchisme:

Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est l'exécution du catéchisme. Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent ! – L'enfer ne peut attaquer les païens.²⁴

L'allure inférentielle, à écho presque cartésienne (*je pense, donc je suis*), qui ouvre ce passage et campe l'Enfer en effaçant la pertinence d'une possible opposition entre un Enfer imaginé et un Enfer concret, se place aussi en apposition à la focalisation des méfaits de la doctrine chrétienne. Seuls ceux qui n'ont jamais reçu ce type d'enseignement ("ma sale éducation d'enfance")²⁵ – les païens, les non-chrétiens – peuvent ainsi se soustraire à l'idée et à la réalité de l'Enfer comme lieu de sanctions et d'expiation.

Une saison en enfer, d'ailleurs, ne laisse pas de doute à ce propos: si le poète est en Enfer, c'est parce qu'il est damné.

Dans ce qu'on appelle d'habitude le prologue d'*Une saison en enfer*, la voix poétique communique qu'elle va proposer au lecteur d'affreux feuillets (ce qui semble, par ailleurs, reconnaître la nature fragmentaire de l'ensemble des huit sections de l'œuvre), tirés de son carnet, un carnet de *damné*: "Je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné"²⁶.

L'image qui ferme "Nuit de l'enfer" repropose, à la fois, les traits spécifiques du lieu et du poète qui le hante: "C'est le feu qui se relève avec son damné"²⁷.

"L'impossible", à ce propos, semble laisser entendre que le poète n'est pas seul dans ce lieu infernal:

Hier encore, je soupirais: "Ciel! sommes-nous assez de damnés ici-bas! Moi, j'ai tant de temps déjà dans leur troupe! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours; nous nous dégoûtons".²⁸

²² Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal* (Paris: Editions 10/18, 1999), 164, s.v. *Enfers*.

²³ Cf., par exemple, Margherita Frankel, *Le code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud* (Paris: Nizet, 1975); Jean-Luc Steinmetz, "Rimbaud et le 'Faust' de Goethe", dans *Dix études sur "Une saison en enfer"*, éd. par André Guyaux (Boudry - Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1994), 105-116.

²⁴ "Nuit de l'enfer", 255.

²⁵ "L'éclair", 275.

²⁶ ★★★★★, 246.

²⁷ "Nuit de l'enfer", 257.

²⁸ "L'impossible", 271.

D'autres passages dessinent la présence – certes un peu inattendue, vu le cadre spatial – d'imprécises "âmes honnêtes", qui s'avèrent immédiatement "des fantômes"²⁹. Et pourtant, au-delà de ces fragments, on a plutôt la sensation que celui d'*Une saison en enfer* "c'est un enfer personnel, fabriqué sur mesure"³⁰ et que "l'enfer du poète est strictement privé"³¹.

Le poète y demeure, cependant, à bon droit. On peut, en effet, deviner les causes de sa damnation à travers une lecture attentive des différentes sections du texte.

Grâce fort probablement à un souvenir faustien, Rimbaud avoue: "Je danse le sabbat dans une rouge clairière"³², se rangeant ainsi du côté des sorciers et des sorcières.

De même, il semble insister sur son éloignement du Christ: "Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ"³³, pour en arriver à déclarer aussi: "Je n'ai jamais été chrétien"³⁴. Et l'on sait que "celui qui ne croira pas, sera condamné", selon l'*Évangile* de Saint Marc (16, 16).

Mais c'est surtout lorsqu'il revendique sa filiation avec ses "ancêtres gaulois"³⁵ qu'il déclare – sur le ton un peu provocateur que ce garçon de dix-neuf ans fait affleurer de temps à autre dans la *Saison* – non seulement d'être idolâtre et sacrilège, mais surtout de se livrer, et avec plaisir, à une large partie des vices ou péchés capitaux:

D'eux [les Gaulois], j'ai: l'idolâtrie et l'amour du sacrilège; – oh! tous les vices, colère, luxure, – magnifique, la luxure; – surtout mensonge et paresse.³⁶

De même, déjà le prologue de la *Saison* offrait l'image d'un démon s'adressant de cette manière au poète: "Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux"³⁷.

Ces traits – qui bien évidemment contribuent à composer la figure du damné aussi bien que celle, assez proche, du maudit ("je suis maudit")³⁸ que Rimbaud a presque systématiquement cultivée au début de sa précoce carrière – sont repris et multipliés, de manière plus ou moins explicite, dans d'autres passages d'*Une saison en enfer*:

Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, – et l'enfer de la caresse; un concert d'enfers.³⁹

²⁹ "Nuit de l'enfer", 256.

³⁰ Minois, *Histoire des enfers*, 368.

³¹ *Ivi*, 369.

³² "Mauvais sang", 248.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, 250.

³⁵ *Ivi*, 247.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ★★★★★, 245.

³⁸ "Mauvais sang", 249.

³⁹ "Nuit de l'enfer", 257.

– Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice: j'ai un jugement sain et arrêté, je suis prêt pour la perfection ... Orgueil –.⁴⁰

Sans me servir pour vivre même de mon corps, et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout.⁴¹

Luxure (à laquelle on pourrait aussi ramener, un peu librement, "l'enfer des femmes"⁴² d'"Adieu", ainsi que quelques allusions de la section "Délires I - Vierge folle"), Orgueil, Paresse, Colère: autant de péchés que d'enfers réclamés, "un concert d'enfers" qui suggère que le bagage de culpabilité dont cette âme fait étalage est sensiblement lourd, si on le mesure selon les paramètres de la doctrine catholique.

Les attributs concrets, ainsi que le concept de l'Enfer comme lieu de châtimeut sembleraient témoigner d'un poète qui songe à une représentation canonique de ce lieu, nourrie d'art, de doctrine catholique populaire, mais aussi de connaissances bibliques⁴³, ce qui donnerait encore plus de sens au passage de "Matin", où le poète, la saison en Enfer terminée, s'exclame: "C'était bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes"⁴⁴.

J'ai bien dit la saison en Enfer *terminée*, car, malgré ce que le texte même souligne dans "Nuit de l'enfer" ("l'éternelle peine", "la damnation est éternelle") et que les brouillons de l'œuvre confirment ("[L' *corrigé en C*] est l'enfer l'éternité de la peine")⁴⁵, l'aventure infernale de Rimbaud connaît une fin et efface ainsi l'un des traits spécifiques du séjour infernal des damnés, d'après l'enseignement chrétien.

La présence de l'Enfer, on l'a déjà dit, ainsi que sa représentation sont assurément moins fortes au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture des sections d'*Une saison en enfer*. "Délires I - Vierge folle", par exemple, est introduit comme "la confession d'un compagnon d'enfer"⁴⁶ et on y rencontre, à côté de la Vierge folle, une antithèse satanique du Divin Époux, c'est-à-dire l'Époux infernal, et pourtant l'Enfer en tant que tel semble s'y dissoudre jusqu'à se réduire tout simplement à l'ambiance asphyxiante dans laquelle se déroule l'épisode.

"Matin", pour sa part, offre la dernière page, le dernier des feuillets que le poète avait détachés du carnet dans lequel il aurait, selon une certaine vraisemblance, transcrit son aventure infernale, celle qui semblerait se deviner

⁴⁰ *Ivi*, 255.

⁴¹ "Mauvais sang", 247.

⁴² "Adieu", 280.

⁴³ Cf. Suzanne Briet, "La Bible dans l'œuvre de Rimbaud", *Études rimbaldiennes* 1 (1968): 87-129; Sergio Cigada, "À propos de 'Le loup criait sous les feuilles' d'Arthur Rimbaud", dans Bernardelli et Verna, eds., *Études sur le Symbolisme*, 111-128.

⁴⁴ "Matin", 277.

⁴⁵ *OC*, 282.

⁴⁶ "Délires I - Vierge folle", 259.

sous l'allusion à "sa chute et son sommeil"⁴⁷: "Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer"⁴⁸.

"Matin", comme son titre le suggère, introduit l'idée de renouveau et de changement et se projette vers un futur, qui n'aurait aucun sens pour celui qui serait éternellement damné: "Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur terre!"⁴⁹.

L'éloignement définitif de l'Enfer semble enfin acquis dans "Adieu". D'un côté, le poète a l'air d'accueillir avec étonnement ("L'automne déjà!")⁵⁰ l'arrivée de l'automne, donc d'une nouvelle *saison*. De l'autre, un passage témoigne, sans véritable possibilité de méprise, du fait que l'Enfer, tel que nous l'avons recomposé jusqu'ici, est définitivement lointain, au moment où Rimbaud annonce "l'heure nouvelle"⁵¹:

Car je puis dire que la victoire m'est acquise: le grincement de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent.⁵²

Les bruits de l'Enfer se modèrent, s'estompent, dirait-on, à cause de son éloignement. Ces bruits, pourtant, attestent, encore une fois, l'iconographie infernale de Rimbaud: si "les sifflements de feu" reprennent l'image des flammes infernales, le reste du passage porte plutôt sur les damnés. La synesthésie des "soupirs empestés" suggère l'air méphitique de l'Enfer, tout en renvoyant à l'affliction des damnés dont les supplices et les souffrances atroces sont relancées par l'intertexte évangélique du "grincement des dents" (cf. *Mt* 8, 12 et 13, 42).

Ces aspects sont désormais lointains ainsi que la relation de sa saison en Enfer est terminée: l'épisode infernal s'est achevé.

Tel qu'on a pu le définir à partir de son œuvre, l'Enfer de Rimbaud s'avère la résultante d'une interaction entre croyances et enseignement catholiques, influences artistiques diverses et connaissances bibliques de l'auteur. Le concours de ces éléments engendre un Enfer à première vue assez canonique, si l'on adopte les canons du catholicisme pour l'apprécier.

Un Enfer dont participent les flammes et les supplices qui peuvent être source des souffrances du poète, mais parfois aussi de ses délices, selon une conception qui identifie l'Enfer comme lieu de jugement et d'expiation.

Un Enfer, à une lecture plus attentive, qui s'éloigne un peu de la tradition: l'Enfer de Rimbaud ne connaît pas l'éternité, mais il coïncide plutôt avec

⁴⁷ "Matin", 277.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ "Adieu", 279. Cf. à ce propos, Cigada, "Rimbaud".

⁵¹ *Ivi*, 280.

⁵² *Ibidem*.

une *saison*, une période limitée dans le temps. *Une saison en enfer* relate, donc, aussi un épisode, chronologiquement délimité dans la vie du poète: l'époque à laquelle il a justement traversé l'Enfer, son Enfer.

Un Enfer, on l'a dit, où le poète se trouve pour son statut de damné, de maudit, ce qui semblerait inévitable, vu que ce poète est "pécheur", et qu'il n'en pourrait être autrement. En effet, dans la lettre à Georges Izambard du [13] mai 1871, Rimbaud précisait, déjà, au début de son projet de voyance: "Maintenant je m'encrapule le plus possible"⁵³; et, dans celle du 15 mai 1871, il insistait avec Paul Demeny sur le parcours à suivre pour se faire voyant, selon lequel le poète "devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant!"⁵⁴. Ce poète ne pourrait être que le grand damné aussi.

Dans ce sens, il ne faudrait pas attribuer, malgré tout; une valeur exclusivement négative au mot "Enfer": cet Enfer aussi participerait ou aurait participé du projet de la voyance.

S'évader de cet Enfer, "avant tout [...] phénomène intérieur"⁵⁵, en fermant cette aventure par un texte comme "Adieu" a bien naturellement intrigué la critique rimbaldienne. Mais "Adieu", comme l'a bien montré Olivier Bivort, clôture "un parcours temporel cyclique qui pousse Rimbaud à revenir en arrière en allant de l'avant et qui détruit la fonction de conclusion d'*Une saison en enfer* de "Adieu", laissant la fin du poème ouverte à de nouvelles écritures"⁵⁶.

Si l'Enfer est aussi le lieu qui mieux synthétise l'expérience poétique et peut-être humaine de Rimbaud (jusqu'à 1873), ce n'est pas pour la renier, pour s'en affranchir totalement en ne lui attribuant qu'une valeur exécrationnelle.

Cet Enfer est plutôt un lieu atroce, presque à la limite des facultés humaines, mais incontournable, impossible à éviter, comme les "côtes maudites, désolées"⁵⁷ dont Rimbaud se plaindra à Aden, l'un de "ces satanés pays"⁵⁸, "des enfers"⁵⁹ qu'il connaîtra après sa *saison* artistique, mais que, malgré tout, il ne voudra pas abandonner.

Cet Enfer – qui pourrait bien correspondre, après tout, à l'une des "souffrances [...] énormes"⁶⁰ que Rimbaud envisageait dès 1871 – ne peut, d'ailleurs, qu'être traversé, ne peut être que saisonnier (et non éternel) car la

⁵³ OC, 339.

⁵⁴ *Ivi*, 344.

⁵⁵ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud* (Paris: Champion, 2004), 432.

⁵⁶ Olivier Bivort, "L'analyse des catégories verbales et le projet de voyance dans 'Adieu' d'*Une saison en enfer*", in *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, Atti del Colloquio internazionale di Grosseto (11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci (Pisa: Pacini, 1987), 199-208, 207.

⁵⁷ *Lettre à sa famille (Aden, 25 janvier 1888)*, OC, 635.

⁵⁸ *Lettre à sa famille (Harar, le 21 avril 1890)*, *ivi*, 735.

⁵⁹ *Lettre à sa famille (Aden, le 28 septembre 1885)*, *ivi*, 563.

⁶⁰ *Lettre à Georges Izambard ([13] mai 1871)*, *ivi*, 340.

quête rimbaldienne de l'inconnu ne peut s'arrêter, expression d'une inquiétude qui, même en perdant sa coloration métaphysique originelle, ne l'abandonnera jamais: "D'ailleurs, il y a une chose qui m'est impossible: c'est la vie sédentaire"⁶¹.

Cet Enfer est un livre composé "d'histoires atroces"⁶², certes, mais duquel – selon les mots de Rimbaud – dépend son propre sort⁶³.

⁶¹ *Lettre à sa mère* (*Harar*, le 10 novembre 1890), *ivi*, 751.

⁶² *Lettre à Ernest Delahaye* (*mai 1873*), *ivi*, 371.

⁶³ Cf. *ibidem*.

Maria Benedetta Collini

LES ENFERS D'ADOLPHE RETTÉ

Insolite personnage qu'Adolphe Retté! Poète, journaliste, polémiste, il se rallia à des courants, des écoles, des partis différents avec une ferveur à chaque fois renouvelée, à chaque fois reniant – et de façon spectaculaire – ses idées précédentes. Ainsi, il passe de l'idéalisme au panthéisme pour parvenir au fondamentalisme catholique; parallèlement son désintérêt pour la politique se transforme en anarchisme, pour aboutir au monarchisme.

Né en 1863, à la fin de ses études il s'engage volontaire dans l'armée, puis s'installe à Paris et fréquente les milieux littéraires du Symbolisme: il est un assidu des mardis mallarméens, il participe aux jeunes revues d'avant-garde comme *La Vogue* ou *L'Ermitage*. Son premier recueil de vers, *Cloches en la nuit* (de 1889) est un réservoir de clichés symbolistes: lys, fontaines, chimères, glas, gouffres... Un seul exemple:

Un instant j'ai connu ta gloire orientale
ô vierge Idée en ton berceau de fleurs maudites,
mais quelle l'hyène fausse et veule qui détale
par les grands sables roux où l'Inconnu se gîte?
toi c'est toi déroband les lambeaux d'un Passé
c'est toi crainte de mages et profane aux mystères
de pure symphonie en les âmes sanctuaires.¹

Deux ans plus tard, en 1891, il publie son œuvre la plus célèbre – et à juste titre: *Thulé des brumes*, une "légende moderne en prose"² qui relate le voyage imaginaire et onirique du Poète (avec un "P" majuscule) vers Thulé, la patrie du Rêve et de la Poésie. Évanghélia Stead décrit ainsi *Thulé des brumes*:

¹ Adolphe Retté, "Le rituel II", dans Adolphe Retté, *Cloches en la nuit* (Paris: Léon Vanier, 1889), 71.

² C'est le sous-titre donné à *Thulé des brumes* dans les notices des livres "du même auteur" dans les publications ultérieures.

Le livre de Retté, en six parties faites de proses puissamment lyriques, sans intrigue, sans lien, reflétant l'existence anormale et grandiose de l'âme réfugiée dans le rêve, est exemplaire d'une écriture poétique sensible à la vision.³

La succession éblouissante d'images chimériques, de divinités syncrétisées, d'espaces irréels qui informe ces pages de Retté se situe sans doute aucun dans le sillage du Symbolisme et de son avant-garde la plus expérimentale; l'auteur exprime un idéalisme subjectif qui veut abolir l'abîme séparant le rêve et la réalité⁴. "Tu ne m'auras plus, Vie monstrueuse, cauchemar affamé"⁵, affirme ce disciple de Mallarmé, pour qui le Réel coïncide avec l'Ennui et "le bonheur se fait avec des rêves"⁶. Néanmoins, une fois parvenu au pays de tous les enchantements, le héros s'égare, agonise, "hurl[e s]a détresse"⁷: à la fin du volume, il parvient à réaliser que "la vie existe, et [qu'il a] faim de son étreinte"⁸.

Ce livre – que Maurras définit "un des plus étranges protozoaires qu'ait produits [la] Décadence"⁹ – s'achève là où commence le parcours de conversion de Retté, dont, comme le dit Jean Pierrot, "[l']œuvre poétique s'orientera désormais vers une célébration panthéiste de la nature et une adhésion enthousiaste à la vie"¹⁰. Certes, en 1892 il publiera un recueil de poèmes encore tout empreint de Symbolisme, *Une belle dame passa*¹¹; mais le *Paradoxe sur l'amour*¹², un dialogue publié la même année, esquisse déjà un sensualisme très concret qui trouvera son apogée trois ans plus tard, dans les *Trois dialogues nocturnes*¹³. Entre 1893 et 1894 Retté renie officiellement le Symbolisme et attaque avec énergie le maître reconnu du mouvement, Mallarmé (dont il dit qu'il fut "l'erreur du Symbolisme"¹⁴!); il se retire à la campagne pour pro-

³ Évanghélia Stead, "Gélatine, poumon marin et poème amorphe: sens et valeur d'une obsession fin-de-siècle", *Poétique* 159 (2009): 338-357, 351.

⁴ Cf. Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent, 1880-1900* (Paris: PUF, 1978), en particulier 92-101 et 233-235.

⁵ Adolphe Retté, *Thulé des brumes* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1891), 14.

⁶ *Ivi*, 28.

⁷ *Ivi*, 187.

⁸ *Ivi*, 184.

⁹ Charles Maurras, "Le repentir de Pythéas. Lettre à l'auteur de 'Thulé des brumes'", *L'Ermitage* 4 (janvier 1892): 1-7, 4.

¹⁰ Pierrot, *L'imaginaire décadent*, 296.

¹¹ Adolphe Retté, *Une belle dame passa*, dans Id., *Œuvres complètes II - Poésie* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1898).

¹² Adolphe Retté, *Paradoxe sur l'amour*, dans Id., *Œuvres complètes I - Prose* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1898).

¹³ Adolphe Retté, *Trois dialogues nocturnes* (Paris: Léon Vanier, 1895).

¹⁴ Adolphe Retté, *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs* (Paris: A. Messein, 1903), 245. La critique contre Mallarmé se déploie en particulier dans les chapitres "Le décadent" et "Esthétiques divergentes" dans *Aspects* (Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1897), 56-71 et 159-168, ainsi que dans le chapitre "Les mardis de Mallarmé" et la première appendice de *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, 83-95, 245-249; on trouve pourtant des reproches plus

duire des œuvres censées être le fruit de l'intimité avec la nature et avec ses propres émotions:

Jadis, je prônais le Mallarmisme, le rêve, l'artifice, le dédain du Réel et de l'action. Depuis, j'ai changé, je me suis mis à préconiser la nature, la vie agissante et la simplicité.¹⁵

Néanmoins, le premier recueil poétique de cette nouvelle phase de la vie de Retté, *L'archipel en fleur*, est encore largement débiteur du Symbolisme: cygnes agonisants "fous d'extase impossible et d'ivresse idéale"¹⁶, fleurs qui grandissent "aux moires du profond"¹⁷, "reposer[s] / aux rêves nocturnes"¹⁸, lys blancs "penchant leurs urnes"¹⁹, astres "auréolant [le poète] d'azur et d'ardeurs souverains"²⁰... À vrai dire, Retté a recours à un style et un lexique symbolistes pour exprimer des idées qui se veulent naturistes²¹.

Sa veine trouvée, entre 1896 et 1905 Retté publie plusieurs textes d'inspiration très variée et multiforme, car, selon lui, "l'art doit exprimer *tout* ce qui préoccupe l'humanité"²²: recueils panthéistes, textes sensualistes, pamphlets anarchiques... Il se consacre aussi à rassembler ses articles dans plusieurs volumes et publie ses *Œuvres complètes*. C'est à cette même époque que voient le jour les *XIII Idylles diaboliques*, texte que j'étudierai tout-à-l'heure. Enfin, en 1906 a lieu la seconde conversion de Retté, dont il fera le compte-rendu dans *Du diable à Dieu*²³: à partir de ce moment, il ne publiera que des livres profondément imprégnés de catholicisme, qu'il s'agisse de mémoires, de romans ou de récits de voyage.

ou moins voilées à Mallarmé dans toute la production de Retté: il est véritablement une figure "paternelle" que Retté conjurera toute sa vie, d'autant plus que sa prise de position lui vaut l'éloignement des milieux littéraires parisiens.

¹⁵ Adolphe Retté, *Arabesques* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1899), 10. Et encore: "Pour moi, j'espère avoir aujourd'hui rompu le cercle de l'Idéal maudit; j'ai dispersé le fantôme. Lorsque j'aime, mes joies et mes douleurs je les accueille sans les défigurer. [...] je ris ou bien je pleure, mais je suis *quand même* heureux, d'abord de me sentir vivre et ensuite d'ouïr bientôt éclater en moi l'ouragan floral des rythmes" (Retté, *Trois dialogues*, VIII-IX; c'est l'auteur qui souligne).

¹⁶ Adolphe Retté, "Dédicaces pour le Paradoxe sur l'amour – III", vv. 5-6, dans Id., *L'archipel en fleurs* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1895), 51.

¹⁷ Adolphe Retté, "Des yeux", vv. 10-11, *ivi*, 57.

¹⁸ Adolphe Retté, "Chanson pour Hécate", vv. 40-41, *ivi*, 60.

¹⁹ V. 42, *ibidem*.

²⁰ Adolphe Retté, "Épilogue", vv. 32-33, *ivi*, 120.

²¹ Par exemple, il nous offre une description purement fin-de-siècle pour un paysage campagnard au soir: "Le soir vêtu d'or frêle effeuille ses rayons, / On dirait sur les flots un vol de papillons, / Les saules inclinés semblent des visions / Et les prés sont charmants où tintent des grillons" (Adolphe Retté, "Sérénade sur la rivière", vv. 25-28, *ivi*, 62).

²² Retté, *Arabesques*, 15 (c'est l'auteur qui souligne).

²³ Adolphe Retté, *Du diable à Dieu. Histoire d'une conversion* (Paris: A. Messein, 1907).

Mais venons aux *XIII Idylles diaboliques*²⁴, œuvre qui mélange et retravaille tant la *Comédie* de Dante que le *Faust* de Goethe²⁵; le texte est constitué de treize sections dialoguées, intercalées parfois par des notations théâtrales de “mise en scène”²⁶. Deux figures principales constituent le fil rouge de tous les épisodes: Maître Phantasm écrit avec un “ph” et le démon Grymalkin²⁷, esprit familier du premier, mais douée d’une vaste autonomie²⁸; en effet les deux semblent liés par le même rapport qui unit Faust et Méphistophélès. Les différents tableaux alternent des discussions philosophiques à des voyages. Ainsi, le démon accompagne son maître chez les autres hommes qu’il a servi: le poète panthéiste René, qui prône “un idéal de bien-être et de beauté”²⁹; Jacques le Révolutionnaire, qui expose les “ingrédients au moyens desquels nos maîtres se créent des sujets obéissants”³⁰, éléments rangés en bon ordre sur des étagères comme s’il s’agissait de terrines ou de confitures³¹. Dans la septième idylle est introduit le personnage de Tranquille, un autre poète-phi-

²⁴ Adolphe Retté, *XIII Idylles diaboliques* (Paris: Bibliothèque artistique & littéraire, 1898). Le titre du texte est évidemment conçu pour surprendre le lecteur, et joue sur la double signification du mot “idylle” ainsi que sur sa longue tradition littéraire: d’une part il désigne un “petit poème du genre bucolique ou pastoral, proche de l’églogue, qui a pour sujet les amours des bergers” (TLF, s.v. *idylle*), ce qui semble oxymorique par rapport à l’adjectif “diabolique” et en contraste avec le contenu du volume; d’autre part il évoque un “amour naïf et tendre vécu affectivement par deux êtres dans la fraîcheur d’un sentiment idéalisé”, une “relation rêvée dans un climat idéal de bonne foi et de bonne entente”, ce qui en revanche s’applique assez précisément au rapport entre Maître Phantasm et Grymalkin, comme on le verra.

²⁵ Retté ne cache pas, dans d’autres ouvrages, sa dette envers ces deux auteurs: si le passage de la p. 281 d’*Au pays des lys noirs. Souvenirs de jeunesse et d’âge mûr* (Paris: Pierre Téqui, 1913), est ouvertement inspiré de Dante, le poète exprime son admiration pour les deux auteurs en particulier dans *Du diable à Dieu. Histoire d’une conversion*, 35, 56-58, où il affirme même avoir relu la *Comédie* “pour la dixième fois peut-être”. Pour une étude sur l’importance de Faust pour la littérature et le théâtre de l’époque, je renvoie à Sophie Lucet, “Faust, héros fin-de-siècle? Aspects de Faust dans le théâtre symboliste à la fin du XIX^e siècle en France”, *Revue Littérature et Nation*, “Mythes, musique, poésie. Don Juan-Faust” (janvier 1993): 99-118.

²⁶ À ma connaissance, aucune mise en scène théâtrale de ce texte n’a jamais vu le jour; le texte d’ailleurs, malgré sa structure formelle, n’est pas pensé pour les planches.

²⁷ Grymalkin est à l’origine une figure du folklore écossais; son nom est composé de “gray” et “malkin” ou “Maud”, nom souvent attribué aux chattes maléfiques. La source de Retté est probablement le *Macbeth* de Shakespeare: une des sorcières a un familier qui s’appelle ainsi.

²⁸ Ces deux personnages apparaissent pour la première fois dans les chapitres d’*Aspects*, “Le diable s’explique” (5-13) et “Veillée de Noël” (201-215), quoique avec des légères différences.

²⁹ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 47.

³⁰ *Ivi*, 71.

³¹ Ces “idéaux sous conserve” ne sont pas sans rappeler un passage de *Thulé des brumes*: “Voyez je numérote avec soin ces vases d’argile, selon l’ordre que conçut mon immuable rêve. Dès que ce sera fait, j’écrirai sur chacun d’entre eux: ‘confiture pour la Postérité” (Retté, *Thulé des brumes*, 71).

losophe qui vit en symbiose avec la nature, et plus tard on fera la connaissance de Protée, “selon l'apparence, un niais préoccupé de bottines vernies, de vestons bien coupés et de cosmétiques odorants. – En réalité, un de ceux que [Grymalkin] distingua [...] jadis”³²: Protée joue dans la société mondaine et se joue d'elle, dans le but de la renverser.

Les deux héros reçoivent la visite de Norbert de Gloussat, disciple du poète symboliste Alfane Malbardé et représentant de la “caste des Intellectuels”³³: il s'agit d'une caricature de Robert de Montesquiou en dévot mallarmiste³⁴, comme on peut le déduire de sa description³⁵.

Une autre scène se déroule dans un Éden où tout est terni, atteint par la rouille, la pourriture, le temps: l'Archange Michel par exemple “baille à se décrocher le condyle”³⁶; il constate que “[s]es plumes tombent toutes [et que] si cela continue [...] [il aura] l'air d'une poule qui mue”; il affirme même que “Satan a bien fait de se révolter! On dit qu'il s'amuse beaucoup là-bas...”³⁷. Les deux héros rencontrent par la suite le Démiourge (*sic*) lui-même, vieux, désabusé et “très mécontent des hommes”³⁸; Dieu propose à Grymalkin une alliance avec Satan pour refaire la création, mais le démon lui rétorque que Satan n'a aucun besoin de cette union, car il est déjà le plus fort. À la visite au paradis fait suite une brève étape sur Sirius, le pays de Grymalkin, sur laquelle je reviendrai.

Le volume se clôt sur un banquet chez le démon, dans lequel s'affrontent d'une part Grymalkin et ses acolytes Maître Phantasm, Jacques, Tranquille et Protée, et d'autre part des “fantoques sinistres ou simplement grotesques”³⁹ représentant d'une société considérée comme corrompue et mourante: le banquier juif baron Ghetto (avatar du baron de Rothschild)⁴⁰, le négociant en produits pharmaceutiques et sénateur décoré de la Légion d'honneur

³² Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 171.

³³ *Ivi*, 119.

³⁴ En réalité Montesquiou, tout en étant un admirateur de Mallarmé, n'a jamais fait part de son cercle restreint.

³⁵ “[Un] maigre garçon au teint blême, aux membres pareils à des pattes de sauterelle [qui] s'avance en voûtant ses épaules pointues, en balançant, au bout d'un col interminable, sa tête aussi grosse qu'une citrouille et en s'efforçant de maintenir dans l'orbite de son œil glauque un monocle réfractaire” (*ivi*, 117-118). Pour cette identification de Gloussat avec Montesquiou, je renvoie en particulier à Jean de Palacio, *La Décadence: le mot et la chose* (Paris: Les Belles Lettres, 2011), 209. Retté traite ailleurs Montesquiou de snob et de “nullité à cravates multicolores et à hortensias [sans] aucune espèce de valeur littéraire [...]”. Son œuvre [...] mérite, tout juste, la vente au poids du papier” (Retté, *Aspects*, 127; c'est l'auteur qui souligne).

³⁶ Retté, *XIII Idylles diabolique*, 134.

³⁷ *Ivi*, 135.

³⁸ *Ivi*, 146.

³⁹ *Ivi*, 203.

⁴⁰ La figure du baron Ghetto et quelques autres commentaires témoignent de l'antisémitisme de Retté bien avant sa conversion au catholicisme, malgré les remontrances qu'il affiche dans le chapitre “L'antisémitisme” d'*Arabesques* (33-47).

M. Homais, le directeur de journal Franck Gaillard, un Ermite déjà rencontré dans d'autres idylles, emblème de l'église, ainsi que trois artistes, J.K. Huysmans, Alfane Malbardé et Norbert de Gloussat. Ce banquet, qui, tout en étant satirique, ne manque pas d'être franchement amusant – notamment pour les nombreuses références littéraires – se termine avec la disparition du démon et de son château; mais si les autres invités restent désespérés et congelés dans la campagne hivernale, les amis de Grymalkin, appelés “les Forts”, sont revivifiés par la brise et s'éloignent pour se mettre à leur travail, celui de “créer un nouveau monde”⁴¹.

On voit bien la richesse de thèmes qu'Adolphe Retté touche dans ses *XIII Idylles diaboliques*: de l'art à la politique, de la religion à la philosophie, ce texte est censé mettre en dialogue et en images la nouvelle vision du monde que l'auteur s'est forgée après son éloignement de la Capitale et des milieux symbolistes, non sans épargner maintes critiques à ses anciens compagnons littéraires. Mais ce sont les rôles de l'homme en général et du poète en particulier qui intéressent tout spécialement Retté, et qui occupent la plupart des discussions entre Grymalkin et Maître Phantasm. L'idée de fond – malgré de nombreuses contradictions et quelques approximations – est que la beauté se trouve à la jonction entre la lutte et l'amour, dans l'union des contraires, et que le rôle de l'homme est de “développer [...] l'amour conscient de la vie, la volonté de vivre”⁴² pour créer enfin la beauté.

Or, malgré la centralité de l'homme dans les discussions des *XIII Idylles diaboliques*, la figure principale du texte, ainsi que le porte-parole de son auteur, est une créature non-humaine, le diable Grymalkin. Il s'agit d'un personnage dont la nature même est insaisissable et changeante: “démon”⁴³ à l'instar de Mephistophélès, il est aussi “esprit familier”⁴⁴ et “Prince des Fluides”⁴⁵. Ses rapports avec la tradition chrétienne ne sont pas mis en doute: il est appelé par l'Archange Michel “fils de Nahash”⁴⁶ (nahash étant le mot hébreu pour “serpent”) et le Demiourge le considère le petit-fils de Satan⁴⁷. Néanmoins, il est principalement une créature des éléments: il est la “force errante de la terre, [...] le fils du souffle, du fluide et du feu”⁴⁸; un rapport spécial le lie en particulier aux éléments terrestre et igné (il est “salamandre”⁴⁹ et il “crach[e] du feu”⁵⁰). Mais en définitive, ce qui intéresse Retté n'est pas une définition précise du statut de Grymalkin, car le poète n'a jamais eu

⁴¹ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 242.

⁴² *Ivi*, 11.

⁴³ *Ivi*, 2 et *passim*.

⁴⁴ *Ivi*, 14.

⁴⁵ *Ivi*, 86; il est “roi” des fluides à la p. 92.

⁴⁶ *Ivi*, 136.

⁴⁷ *Ivi*, 145. Grymalkin lui-même fait référence à “[s]on cousin Belphégor” (*ivi*, 87).

⁴⁸ *Ivi*, 56.

⁴⁹ *Ivi*, *passim*.

⁵⁰ *Ivi*, 91.

aucun intérêt véritable pour l'occultisme et ses adeptes⁵¹. Ce qu'il souhaite est plutôt d'introduire un personnage qui, "en [s]a qualité de démon, [...] raisonne tout autrement que [les hommes]"⁵². Cet être, tout en étant autre chose que les hommes, n'en est pas tout à fait indépendant, il en incarne même l'intériorité ou, pour le moins, une partie de celle-ci. Il affirme: "je t'exprime une part de ta propre conscience, jusqu'à ce moment inconnue de toi [...]. Je suis la face d'ombre de la vie. Je nie"⁵³, "[je suis] l'autre part de ton âme"⁵⁴. En effet, d'après Retté, "selon un rythme éternel, deux forces déterminent l'Être. L'une attire, l'autre repousse, et c'est de leur opposition que résulte l'évolution totale"⁵⁵, "et tous deux règlent l'harmonie de [I]a conscience [de l'homme] avec les mondes"⁵⁶; le rôle de Grymalkin "n'est pas de modifier les individus à qui [il] s'adonne[...]. [II] leur procure [...] seulement le moyen de se développer dans le sens de leur propre nature"⁵⁷. Grymalkin se révèle enfin plus un "Daïmôn"⁵⁸ au sens socratique du terme, un esprit-guide qui aide à la découverte du véritable "moi", une instance de négation et de rébellion, plutôt qu'un démon du type chrétien ou goethien, dont il garde pourtant certains caractères.

Mais si le diable apparaît également dans d'autres textes de Retté⁵⁹, une des particularités des *XIII Idylles diaboliques* est de nous conduire en Enfer, ou mieux, de nous conduire dans plusieurs enfers. La section six "Parmi les foudres" nous introduit dans un espace fusionnant Enfer et purgatoire. Lisons ensemble la description d'ouverture:

⁵¹ Cette aversion est souvent évoquée dans ses proses, en particulier dans le premier et le troisième chapitre d'*Au pays des lys noirs* (1-38, 59-82), dans lesquels il relate en particulier ses brefs rapports avec respectivement Stanislas de Guaita et un groupe de spiritistes.

⁵² Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 7. Les seuls éléments descriptifs relatifs à Grymalkin apparaissent au dernier chapitre, lorsqu'il se déguise d'abord, ironiquement, sous "l'aspect d'un docteur Faust" (197) pour tromper ses invités, et à la fin il "se transfigure. [...] Gigantesque, splendide comme l'aurore, il apparaît vêtu d'une tunique d'or flamboyant. Sa face rayonne d'une lumière personnelle. Et deux grandes ailes de flamme frémissent à ses épaules" (238).

⁵³ *Ivi*, 14.

⁵⁴ *Ivi*, 27 (c'est l'auteur qui souligne).

⁵⁵ *Ivi*, 160.

⁵⁶ *Ivi*, 17. On retrouvera cette coprésence de forces au sein de l'intériorité de l'homme dans les dialogues qui se déroulent entre le Moi, le Démon et l'Ange dans *Du diable à Dieu*, 150-156, 162-166. Ces dialogues, bien plus fades – voire niais – que ceux des *XIII Idylles diaboliques*, se terminent par une description de l'âme même du poète comme un Enfer, un Enfer bien plus conventionnel et négatif que ceux qu'on verra par la suite: "Dans une sorte de clarté fuligineuse, toute mon existence passée m'apparut. C'était comme un cloaque aux murs noirs d'où suintait une humidité puante et que couvraient des végétations visqueuses. Sur le sol fangeux grouillait, rampait, se tordait un peuple immonde de crapauds, de vipères et de salamandres" (165).

⁵⁷ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 59.

⁵⁸ *Ivi*, 238.

⁵⁹ On peut trouver des passages décrivant des paysages presque infernaux dans Retté, *Thulé des brumes* (103-105) et dans Id., *Au pays des lys noirs* (281).

Un ravin entre deux parois de roches *convulsées*. Des blocs *granitiques*, contre lesquels *écume* un ruisseau *rageur*, l'encombrent. Ça et là se dressent des sapins *rigides*. Nul souffle: l'atmosphère *torride*, où volètent *péniblement* des *chauves-souris*, *pèse*. Des nuages *noirs* encombrent le ciel *nocturne*. Au *fond* du ravin, vers l'orient, une route *tortueuse*, éclairée d'une lueur *rougeâtre*, escalade une montagne dont le sommet se perd dans l'*ombre*.⁶⁰

Les tons dominants sont le rouge et le noir, et tout contribue à créer une atmosphère lugubre de souffrance et douleur. Néanmoins, le ravin ne conduit pas dans les profondeurs de la terre, comme pour l'Enfer dantesque, mais il guide les deux compagnons vers une montagne qu'ils entreprennent de gravir. Grymalkin assume, quant à lui, le statut d'un véritable Virgile: d'une part, il déclare à un Maître Phantasm en proie à la terreur "tu n'as rien à craindre pourvu que tu restes à côté de moi"⁶¹, et il le protège des "flammes bleues"⁶² qui les entourent avec un cercle magique. D'autre part, c'est lui qui explique à son disciple ce qui se passe au fur et à mesure⁶³. En avançant, l'homme et le démon rencontrent les personnifications des sept péchés capitaux: d'abord, "de[s] jeunes femmes nues [qui] dansent en rond" au milieu desquelles s'agite "un singe érigeant un phallus énorme"⁶⁴, puis des jeunes hommes orgueilleux qui se croient "le maître des Verbes [...], Jésus-Christ [...], l'Univers"⁶⁵, enfin "des gloutons, grognant comme des porcs, [...] des avarés [qui] enfouissent fébrilement [...] des monnaies et des pierres précieuses [...], des hommes maigres, au teint jaune, [qui] marmottent des malédictions [...], des frénétiques, l'écume à la bouche [...] [et] des vieillards pansus [qui] ronflent dans la poussière"⁶⁶. Pourtant, ces damnés ne sont plus de véritables âmes humaines en proie à la souffrance éternelle: ils sont plutôt des pantins qui viennent enrichir un décor en fin de comptes captivant car sublime. Ainsi, si la montagne infernale de Retté semblerait une sorte d'Enfer dantesque concentré dans ses punitions et renversé dans sa forme⁶⁷, il ne représente plus une menace véritable pour les hommes, mais il est simplement une étape du voyage spirituel de l'Homme par excellence, Maître Phantasm.

Une fois atteint le sommet, les deux héros se trouvent dans une "prairie étoilée de violettes, de coquelicots et de marguerites. Au centre s'élève une

⁶⁰ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 83 (c'est moi qui souligne).

⁶¹ *Ivi*, 84.

⁶² *Ivi*, 85.

⁶³ Par exemple, il explique que ces mêmes flammes bleues sont "des mânes errants qui cherchent à se réincarner" (*ivi*, 85-86), ou que l'agréable musique qui joue tour à tour le *Dies iræ* ou le *Tantum ergo* (on notera l'ironie dans le choix des musiques) est "l'orchestre des salamandres" (*ivi*, 86).

⁶⁴ *Ivi*, 86-87.

⁶⁵ *Ivi*, 88.

⁶⁶ *Ivi*, 89.

⁶⁷ D'innombrables renvois textuels ponctuels à des passages célèbres de la *Comédie* resserrent le lien.

croix [...] au pied de laquelle l'Ermitte est en prière"⁶⁸: l'interférence avec le paradis terrestre qui se trouve à l'apogée du purgatoire dantesque est évidente, mais ce n'est que pour mieux être renversée, car Grymalkin arrache la croix à son piédestal et la jette dans le gouffre. La visite à cet Enfer/purgatoire se termine certes, comme chez Dante, par l'apparition d'un "ciel étoilé"⁶⁹, mais ce n'est que pour mieux nier la religion chrétienne par le triomphe de l'homme et du démon.

Le deuxième Enfer qui apparaît dans le texte est situé juste après le voyage dans l'Éden, dans la dixième idylle: Grymalkin et son disciple se trouvent dans un espace nocturne sans bornes et se rapprochent d'un "formidable soleil"⁷⁰, Sirius, la planète des salamandres⁷¹. Voici la description de cette étoile et de ses habitants:

Des rivières de *feu* multicolores serpentent à travers une campagne aux fleurs *incandescentes*. Des arbres de *rubis*, de *topaze* et d'*améthyste* portent, en guise de fruits, des *escarboucles* qui *fulgurent*. Des *volcans* crachent de l'*or en fusion*. Et, partout, vont et viennent des êtres dont la face *rayonne* comme un *braisier d'étoiles*. Ils chantent, – et leur chant, l'on dirait le bruit d'un *incendie* mêlé à des murmures de harpes éoliennes.⁷²

Sirius est un lieu infernal tant pour sa population de salamandres/démons que pour son climat incandescent et sa couleur dominante, le rouge; néanmoins, il est beau et splendide comme un paradis, et l'harmonie y règne. Comme Maître Phantasm le découvre à ses dépenses, ses fruits sont défendus comme ceux de l'Arbre de la science, quoique à cause de la chaleur qu'ils émanent et non pas par un interdit divin; contrairement à dieu, le démon pourtant guérit son pupille sans le punir davantage.

Le dernier Enfer est la demeure de Grymalkin dans laquelle se déroule le banquet final, "splendide palais où les arts et l'hospitalité se donnent la main pour [...] recevoir"⁷³. Bien qu'elle soit sur terre, sa description est en fait une réplique de Sirius pour la présence des mêmes éléments infernaux:

Une salle aux larges fenêtres garnies de rideaux de soie *pourpres* retenus par des embrasses d'*or*. Des tapisseries où la couleur *rouge* domine couvrent les murs. Des cyclopes dans leur *forge*, des nymphes au *soleil*, des *salamandres* voguant parmi des *laves en éruption*, des arbres pareils à des *flammes*, portant des fruits qui *scintillent* comme des *étoiles* y sont représentés. Du plafond,

⁶⁸ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 90.

⁶⁹ *Ivi*, 93.

⁷⁰ *Ivi*, 167.

⁷¹ L'étoile Sirius est la plus lumineuse du ciel: son nom grec signifie "la splendide" mais aussi "l'ardente". Faut-il rappeler que Lucifer est lui aussi lié à une étoile, l'étoile du soir et du matin?

⁷² Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 167-168 (c'est moi qui souligne).

⁷³ *Ivi*, 207.

peint d'une fresque *éclatante* qui figure le triomphe de *Pluton*, descendent trois lustres *allumés* dont les *bougies* répandent une odeur suave.⁷⁴

La demeure de Grymalkin est donc un véritable palais de féerie: il n'est pas surprenant que dans la conclusion il "s'évapore et s'efface dans la brume du matin"⁷⁵ comme le ferait un château enchanté. En même temps, c'est l'endroit où se confrontent les représentants humains des forces en jeu dans le monde: la définition que donne Grymalkin de la montagne infernale de la sixième idylle comme "la région où les essences se font la guerre"⁷⁶ serait bien plus appropriée pour la scène finale du texte; synthèse des deux enfers précédents donc, le château de Grymalkin est un lieu paradisiaque où les "Forts" peuvent vivre et prospérer. L'un des invités, J.K. Huysmans, reproche même à son hôte l'excès de "bonne santé répugnante"⁷⁷ des décorations du plafond et des tapisseries, et lui propose de les échanger avec une planche de Jan Luyken, graveur hollandais célèbre pour ses illustrations de martyres, qu'il décrit ainsi:

[...] sous les *langues de flamme* qui tombent d'un firmament *fou*, se *tordent des moribonds* sans forme humaine, des têtes *mangées* par des bouches de *plaies*, des bras en *manchons*, des membres *éléphantins* et *spongieux*, des jambes mamelonnées d'*ampoules*, *boursouflées de cloches*... Voilà qui est admirable.⁷⁸

Dans un même mouvement, Retté parvient à pasticher le style de Huysmans, qu'il abhorre⁷⁹, et à opposer deux enfers: d'une part, l'image de Luyken, qui illustre la méchanceté des hommes et les persécutions religieuses sur terre; d'autre part, l'aimable banquet aux réminiscences platoniciennes du démon Grymalkin et de ses Forts, libres et volontaires.

Si l'Enfer devient ainsi un lieu d'agrément et de délectations, le paradis en revanche est, on l'a vu, dans un état bien plus misérable. Voici comment il se présente:

Une porte en bois *vermoulu* dont toute couleur a *disparu* sous la pluie et la *poussière*, dont les gonds et la serrure sont *rongés de rouille*. Des haies d'*épinés* qu'on *oublia* de tailler depuis des *siècles* y aboutissent de chaque côté. Vers les lointains, elles se perdent parmi des nuages *immobiles, ternes*, et qui semblent se rechigner parce que *nul vent* ne veut prendre la peine de *modifier leurs formes*. Par-dessus, on aperçoit une profusion d'arbres *archi-millénaires* [...].⁸⁰

⁷⁴ *Ivi*, 196 (c'est moi qui souligne). Les invités sont servis par "des laquais, vêtus de livrées couleur feu" (*ivi*, 210).

⁷⁵ *Ivi*, 239.

⁷⁶ *Ivi*, 84.

⁷⁷ *Ivi*, 223.

⁷⁸ *Ivi*, 224 (c'est moi qui souligne).

⁷⁹ Retté a consacré un article fort polémique contre Huysmans, recueilli sous le titre "Un converti", dans *Arabesques*, 65-76.

⁸⁰ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 133 (c'est moi qui souligne).

Dans la clairière [où se trouve Démiourge s'érige] l'Arbre de la science du bien et du mal [...]. Il ne porte plus aucun fruit⁸¹ [...]. Autour, divers angelots joufflus, les mains *inertes* sur des instruments de musique d'une forme *surannée*⁸², restent *immobiles* dans des poses *accablées*.⁸³

Lorsque la conversation entre Dieu et le diable se termine, "la lumière dorée s'éteint. Et tout devient sombre"⁸⁴. Le paradis est en effet atteint par l'immobilité et la dégénérescence: poussière, épines, rouille, stérilité, accablement, obscurité sont les maîtres-mots de ce paradis spleenétique.

À la suite de sa première "conversion", Adolphe Retté semble avoir complètement renié le Symbolisme et avoir "évolu[é]" vers "la sagesse panthéiste"⁸⁵ et vers une exaltation de la nature, de la vie et de l'homme, en opposition au rêve et à l'idéalisme; il se réclame proche du naturisme, dont il exalte tant les valeurs que les jeunes représentants⁸⁶.

Néanmoins, une lecture plus attentive des *XIII Idylles diaboliques*, œuvre écrite à une époque où les nouvelles idées sont acquises et méditées, met en lumière une persistance du discours baudelairien et symboliste. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, le mot 'idéal' revient sans cesse, et l'homme ne peut pas atteindre cet idéal, mais peut seulement le poursuivre sans y parvenir, comme l'affirme Grymalkin:

[...] l'homme parti de l'animalité pure se perfectionne, se complète par le désir de l'idéal jamais atteint et prépare ainsi un être supérieur, celui qui vous dominera en vertu d'illusions encore plus hautes que les vôtres.⁸⁷

Le reproche que Retté adresse aux Symbolistes est celui d'une disjonction entre le rêve et la volonté, il affirme qu'"ils rêvent une chose et en veulent une autre"⁸⁸, car d'après lui la volonté s'unit à l'idéal pour inciter l'homme à l'action:

⁸¹ Il s'oppose ainsi davantage aux arbres, très féconds, de Sirius.

⁸² Ces angelots s'opposent aux salamandres, bonnes musiciennes tant dans l'Enfer-purgatoire que sur Sirius.

⁸³ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 142-143 (c'est moi qui souligne).

⁸⁴ *Ivi*, 149 et 154.

⁸⁵ Retté, *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, 1-2.

⁸⁶ Cf. en particulier les deux premiers chapitres d'*Arabesques*, "Apologie" (1-16) et "La jeune littérature" (17-32).

⁸⁷ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 12.

⁸⁸ *Ivi*, 46 (c'est l'auteur qui souligne). Dans le même passage il renchérit: "Mais leur mystère [celui des Symbolistes], ce n'est pas le point d'interrogation formidable, le sphinx que la vie nous oppose à tous les tournants de notre route vers la beauté, pour que nous combations et nous soyons vainqueurs, c'est l'empire des brouillards créé en eux seuls par une volonté atrophiée. Cette volonté, loin de s'irradier *en dehors*, se tasse sur elle-même, pourrit et dégage, à force de mornes analyses, les ferments qui les rendent hostiles à la simple expansion de notre être": on remarquera le recours à la figure mythologique – tout symboliste – du sphinx pour illustrer le mystère de la réalité.

[...] [la] réalisation totale [de la volonté] est obtenu[e] lorsque la volonté a établi en soi, par la lutte, l'équilibre des contraires dont se constituent ses rapports avec l'unité, – équilibre grâce auquel, déjà munie d'un *idéal*, la volonté arrive à se réaliser *pratiquement* par l'action.⁸⁹

On ne peut pas manquer de remarquer une consonance de ces mots avec les idées que Rimbaud exprime quelques années plus tôt dans sa "Lettre du voyant" lorsqu'il affirme "vers et lyres rythment l'Action"⁹⁰. En effet, Retté n'est pas si éloigné du Symbolisme comme il le voudrait: il a plutôt rejeté un certain type de Symbolisme abstrait et onirique, celui auquel il s'était adonné dans sa jeunesse.

Il est vrai que l'idéal exprimé dans les *XIII Idylles* veut trouver une conciliation avec la réalité: mais ce passage se fait au prix d'une idéalisation de la nature, considérée comme voile de Mâyâ qui dissimule l'unité fondamentale du tout⁹¹. La Réalité est la "farce illusoire de l'univers"⁹², car "Tout est dans Tout: chaque parcelle de l'univers le répète exactement"⁹³. La théorie baudelairienne des correspondances est évoquée ouvertement pour définir le travail du poète:

[C'est le poète Tranquille qui parle] J'admire longuement [les fleurs], puis je ferme les yeux. Alors leurs nuances se fondent en moi et descendent disposer tout au fond de mon âme un frais tapis où viennent se marier les *correspondances* qu'elles éveillent... Et voilà une nouvelle strophe prête à fleurir.⁹⁴

Et si le poète en particulier est celui qui "a [...] l'instinct de la beauté, c'est-à-dire de l'accord entre [s]on Âme et l'infini"⁹⁵, les Forts en général, qu'ils soient artistes, révolutionnaires ou philosophes, sont les "vainqueurs de la Bête, dominateurs des apparences, [et ils] préparent l'espèce future où s'épanouira une conscience plus haute de la vie et, par conséquent, de la beauté"⁹⁶:

⁸⁹ *Ivi*, 58 (c'est l'auteur qui souligne).

⁹⁰ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux, avec la collaboration de Aurélia Cervoni (Paris: Gallimard, 2009), Bibliothèque de la Pléiade, 343. Pour une étude de la vision du monde sous-jacente à cette lettre, je renvoie à Sergio Cigada, "Rimbaud de la 'Lettre du voyant au Bateau ivre'", dans Id., *Études sur le Symbolisme*, éd. par Giuseppe Bernardelli et Marisa Verna (Milano: EduCatt, 2011), 63-101.

⁹¹ Nous trouvons ainsi dans Retté, *Arabesques*, 32, une description de l'Arbre de la vie qui se veut, paradoxalement, très naturaliste.

⁹² Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 3.

⁹³ *Ivi*, 159-160.

⁹⁴ *Ivi*, 107 (c'est moi qui souligne).

⁹⁵ *Ivi*, 166.

⁹⁶ *Ivi*, 57. L'influence de Nietzsche est très évidente, et Retté s'en réclame explicitement dans d'autres textes, en particulier dans le chapitre "Sur Nietzsche" dans *Arabesques* (144-167), où il affirme l'avoir "beaucoup lu, l'aimant et le haïssant au même degré" (145). Pour ce qui concerne l'influence de Nietzsche sur la culture française de l'époque, je renvoie à la belle synthèse de Christopher E. Forth, "Nietzsche, Decadence, and Regeneration in France, 1891-1895", *Journal of the History of Ideas* 54, 1 (January 1993): 97-117.

avant son apothéose, Grymalkin les invite explicitement à “prépare[r] le règne de l’Idée sur la terre”⁹⁷.

Cet idéal “de bien-être et de beauté [...] tenté par cent voies, toujours changeant, jamais atteint”⁹⁸ coïncide, dans ce panthéisme symboliste de Retté, avec le mouvement, “l’accord de la lutte et de l’amour”⁹⁹, la *coincidentia oppositorum*. Il est en somme “ce mystère où se confondent le temps et l’espace”¹⁰⁰, un Tout qui dépasse les limites de la réalité: il ressemble beaucoup à l’Idéal de Baudelaire¹⁰¹. Grymalkin, esprit des fluides, capable de dépasser les limites de l’espace et du temps, est le seul qui puisse séduire l’homme et sa “raison curieuse de l’inconnu”¹⁰², “affolée d’Absolu”¹⁰³. Nulle surprise donc que les enfers dont il est le seigneur, et en particulier l’astre Sirius et sa propre demeure, soient des lieux extra-terrestres et féeriques, dans le sens qu’ils se situent en dehors de la contingence. C’est le paradis en revanche qui devient, paradoxalement, un lieu spleenétique et immobile: Grymalkin affirme que “Démouurge [est le] souverain Seigneur du Temps et de l’Espace”¹⁰⁴.

Ainsi, dans son effort de se distancier d’un Symbolisme chimérique et brumeux dont il était l’un des partisans les plus extrêmes et dont il voit désormais en Mallarmé le représentant emblématique, Adolphe Retté revient à la vision du monde baudelairienne, vision qui est paradoxalement le fondement de ce même Symbolisme. Mais encore une fois il fait preuve d’une compréhension biaisée, si ce n’est carrément mince, de la *Weltanschauung* de Baudelaire; les lieux imaginaires qui devraient exprimer la “double postulation” à travers laquelle parvenir à l’intuition de l’Idéal, Ciel et Enfer, deviennent le paradis ennuyant et les enfers édéniques décrits dans les *XIII Idylles diaboliques*, reflétant plutôt la dichotomie entre Idéal et Spleen.

⁹⁷ Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 239.

⁹⁸ *Ivi*, 47.

⁹⁹ *Ivi*, 65.

¹⁰⁰ *Ivi*, 161.

¹⁰¹ Pour la vision du monde de Baudelaire je renvoie à Cigada dans Id., *Études sur le Symbolisme*, et en particulier au premier essai du recueil, “Charles Baudelaire, anthropologie et poétique”, 1-42.

¹⁰² Retté, *XIII Idylles diaboliques*, 153.

¹⁰³ *Ivi*, 188.

¹⁰⁴ *Ivi*, 136.

Guy Ducrey

ENTENDRE OU VOIR
L'Enfer sur scène autour de 1900

Rarement consacré par la critique universitaire – jusqu'à une date récente du moins –, le grand spectacle populaire occupe dans la vie du XIX^e siècle et dans son imaginaire une place majeure. Féeries, opéras, ballets ou pièces à figurants composent une gigantesque machine à produire des images, qui se nourrit de toute la culture passée: légendes et mythes antiques lui servent d'argument, comme les récits bibliques, les anecdotes historiques ou la vie de grands hommes... Tout ou presque est bon à faire spectacle, au point qu'il puisse sembler, plus le siècle s'approche de son terme, que la scène prenne en charge tout ce qui tenait jusque-là au livre. L'Enfer dantesque compris.

Deux tentatives furent en effet menées autour de 1900 pour mettre l'œuvre et la vie du poète italien en scène: l'une, qui connut un échec retentissant, est un opéra du compositeur Benjamin Godard sur un livret d'Édouard Blau, et monté à l'Opéra-Comique en 1890, sous le titre *Dante*¹. L'autre, qui porte le même titre, est une pièce beaucoup plus complexe de Victorien Sardou, et fut montée à Londres en 1903 dans des décors admirables, et avec les plus fameux acteurs britanniques, dont Henry Irving².

Comme on s'en doute, ces deux œuvres font reposer tous leurs espoirs de succès sur la représentation de l'Enfer – une sorte de point limite au théâtre et qui doit susciter la curiosité d'un public large, fût-il peu familier de la *Divine Comédie*. Malgré les treize ans qui les séparent, malgré le genre différent auquel elles appartiennent, elles semblent former un diptyque. Dans un cas en effet, la tentative de montrer l'Enfer sur scène échoue lamentablement –

¹ *Dante*. Opéra en quatre actes. Paroles de Édouard Blau, musique de Benjamin Godard, représenté pour la première fois au Théâtre de l'Opéra-Comique le 7 mai 1890 (Paris: Calmann Lévy, 1890), 31-35.

² Victorien Sardou et Émile Moreau, *Dante*, représenté pour la première fois au Théâtre royal de Drury Lane le 30 avril 1903, dans *Théâtre complet* (Paris: Albin Michel, 1935), t. IV, 385-568.

nous verrons pourquoi – et Godard doit s’en remettre à la seule musique pour l’évoquer. Dans l’autre cas, c’est à l’image que l’on fait appel, à défaut d’une parole poétique à laquelle il semble impossible à Sardou d’aspirer. Ces deux *Dante*, avec leurs deux enfers, résolvent donc de façons opposées les exigences de la représentation scénique. Surtout, ils interrogent l’histoire du théâtre au XIX^e siècle: comment comprendre ce désir, à Paris comme à Londres, de montrer au théâtre la vie de Dante vers 1900? Et quelle place – assurément centrale – assigner à l’Enfer dans ce désir? Que pourra devenir cet Enfer à affronter la réalité scénique, aux risques du grotesque, du comique peut-être, et bien sûr de la trahison du poète italien? Ces œuvres sont à inscrire dans une double tradition, que rappelle Patrick Besnier dans sa préface au *Dante* de Sardou³: d’une part l’héritage d’un Dante romantique que l’on trouve dans la littérature, mais plus encore dans la peinture en France et en Angleterre⁴; d’autre part la transposition au théâtre de la vie de grandes figures du passé (Jeanne d’Arc, Charles-Quint, Robespierre) – au mépris de toute vérité historique. Car ce qui importe alors, c’est la logique du drame, et parfois la seule logique du spectaculaire, celle du tableau saisissant. *Dante* n’échappe pas à ce processus de réduction, et l’opéra de Godard fut immédiatement vilipendé pour le traitement qu’il infligeait au poète italien et à son œuvre: “Il n’y a absolument rien de Dante dans le semblant d’opéra de M. Godard”, s’exclame ainsi le critique du *Moniteur universel*⁵. Et celui de *La Revue des Deux-Mondes* ajoute qu’il “devrait être défendu de toucher aux chefs-d’œuvre dans l’immense musée de la poésie. [...] Vous qui entrez à l’Opéra-Comique, laissez toute espérance, toute espérance de voir autre chose que des personnages de pacotille: un Dante de pendule et une Béatrice en sucre”⁶.

De fait, un principe de réduction a présidé à toute la composition de l’ouvrage. Le premier acte se passe à Florence où l’on voit, sur la Piazza della Signoria, Dante âgé de vingt ans apaiser les querelles entre Guelfes et Gibelins. Son ami Simeone Bardi lui annonce qu’il va épouser Béatrice. Celle-ci croyait Dante, son amour d’enfance, disparu à jamais. Elle rejette donc son mariage. Dante accepte entre-temps la charge de gonfalonnier de Florence. Mais Simeon jaloux va prendre le pouvoir et, au deuxième acte, appuyé par le roi de France, exiler le poète. Pour sauver celui-ci de la mort, Béatrice est contrainte de jurer qu’elle prendra le voile.

³ À paraître, éditions Garnier, sous la direction d’Isabelle Moindrot.

⁴ Voir ici même l’article de Dario Cecchetti.

⁵ Adolphe Jullien, *Le moniteur universel* (19 mai 1890).

⁶ Camille Bellaigue, “Revue musicale. Théâtre de l’Opéra-Comique, Dante”, *La Revue des Deux-Mondes* 99 (mai-juin 1890), 699.

1. RIEN POUR LES YEUX

C'est le troisième acte, celui de l'Enfer, qui doit ici nous retenir. Dante est exilé à Naples et, tandis qu'il s'endort près du tombeau de Virgile (Fig. 3), voit apparaître le poète latin qui l'emmène en rêve dans les lieux de son œuvre future, à commencer par l'Enfer. Voilà la scène que l'on peut lire dans le livret, et qui mérite d'être reproduite tout entière:

Une ombre opaque, funèbre, envahit la scène. Dans l'épaisseur, on entend, lointaines encore, des voix gémissantes.

Dante, d'une voix entrecoupée, regardant le vide avec une expression d'effroi sur le visage.

La nuit! ... l'horrible nuit! ... ce long cri de souffrance
Et ces mots que je vois tracés:
Vous qui venez ici, laissez
Toute espérance!

*Le rideau de vapeurs se dissipe lentement. On aperçoit L'ENFER
Cavernes sombres dont les voûtes ont, par instants, un reflet sanglant. Derrière
des blocs de rochers noirs grouillent et se tordent des ombres confuses. Une
sourde et douloureuse plainte monte de tous côtés.*

Chœur des damnés

Toujours! toujours! toujours!
O douleurs sans trêve!
Châtiment sans recours!
Un cri s'élève
Des enfers sourds!
Maudits toujours! toujours! toujours!

Dante

L'Enfer! ...

Il se cache le visage dans ses mains comme pour échapper au terrible spectacle.

Non! ... non! ...

Virgile, calme, étendant la main sur lui.

Mon fils, poursuis ton rêve!

Dante, regardant.

Parmi ces malheureux
Il en est un, plus sombre et plus farouche!

Avec un cri

Oh! c'est affreux!

Du sang ... à ses mains ... à sa bouche!

Virgile

Un supplice sans fin
Châtié un crime sans exemple:
Celui que ton effroi contemple
Est l'homme qui mourut dans la Tour de la faim!

Dante, *sourdement*.

Ugolin!... [...]

Virgile

Deux êtres vont là-bas se tenant embrassés,
Si pâles et si beaux qu'on dirait le passage
De colombes volant vers les nids délaissés! ...
Et si tu veux savoir de quel nom sur la terre
On les nommait naguère,
Et quel crime en eux est puni,
Va demander à Rimini!

Dante

Paolo? Francesca! Colère
Et justice de Dieu!

Une clameur plus déchirante d'angoisse et de douleur s'élève. Les cavernes sont incendiées par une immense lueur rouge. Un ange s'est dressé, tenant une torche flamboyante qu'il secoue sur les maudits.

Voix des damnés

Grâce! ... pitié! ... Le feu! l'ange au glaive de feu!

*Tout est fini, l'enfer est replongé dans l'ombre.*⁷

Trois pages de livret ... Voilà qui est peu pour évoquer l'Enfer de Dante, réduit ici à trois suppliciés, un chœur de damnés et à quelques ombres qui passent devant une scène. "Un abrégé de la *Divine Comédie* sous forme de rêve"⁸, se plaint encore le critique de *La Revue des Deux-Mondes*. Sans doute. Mais cette scène existe, elle en appelle au regard des spectateurs, et fait ainsi place à l'Enfer chrétien comme on ne semblait guère l'avoir fait au cours du XIX^e siècle. Il ne s'agit plus ici en effet de l'Enfer d'Orphée – celui de Gluck si souvent représenté – et encore moins celui d'Offenbach⁹. Cet Enfer-là ne pouvait naître à la scène que grâce à une forme de libération – par rapport aux lois de l'Église – dans la France républicaine de 1890. Si maladroite, si réduite qu'elle fût, la scène qu'on vient de lire représentait une forme de conquête du visible, et appelait un savoir technique de mise en scène et d'"effets spéciaux" pour que ce lieu se mette à vivre d'une vie théâtrale. Ainsi du moins semblaient l'avoir voulu le librettiste et le compositeur.

Mais la réalité scénique en décida tout autrement et ce que nous venons de lire au livret fut entièrement supprimé de la représentation au moment de la répétition générale, arrachant à l'œuvre une large part de son attrait. En lieu des visions promises qui devaient être exécutées sur des transparents, un

⁷ *Dante*. Opéra en quatre actes, 31-35.

⁸ Bellaigue, "Revue musicale", 699.

⁹ Camille Bellaigue note ainsi: "Gluck lui-même, avec tout son génie, n'a traité que l'Enfer et le Paradis païens, beaucoup moins complexes, et, si l'on peut dire, beaucoup moins intellectuels, ou spirituels, et moraux, que ceux de Dante" (*ivi*, 702).

épais rideau noir tombait, et la seule musique prenait le relais pour convoier l'impression de l'Enfer. Une substitution de l'audible au visible qui coûta à ce *Dante* son succès, puisque, venus à l'opéra pour *voir* l'Enfer, les spectateurs ne purent que l'entendre. "Les merveilles de la fantasmagorie que nous promettait le livret se sont réduites à peu de choses"¹⁰, se plaint le compositeur Ernest Reyer, bien loin de s'en réjouir pour la musique. Et le chroniqueur du *Gil-Blas*:

Un rideau représentant des nuages bien sombres a masqué la scène.
Et alors? Et alors?
Et alors j'ai eu un vif désappointement. On m'avait promis l'enfer avec des cavernes sombres, des voûtes avec des reflets sanglants. Et Paolo! Et Francesca! Et des ombres vengeresses! ...
La vérité, c'est que j'ai eu beau m'écarquiller les yeux, je n'ai rien vu du tout [...].¹¹

Il revient alors au journaliste du *Gaulois* de conclure, assez lapidaire:

Bref, on ne voit pas ce qu'on raconte, ce qui établit une grande différence avec la répétition générale où on racontait ce qu'on ne voyait pas.¹²

Il semble donc qu'à la fin d'un siècle où pourtant les visions de Dante avaient conquis, grâce notamment aux admirables planches de Gustave Doré, une réalité plastique nouvelle, la scène ne parvienne pas à relever le défi. Et c'est donc à la seule musique qu'échoit le rôle d'exprimer l'Enfer. "Tout pour les oreilles, rien pour les yeux"¹³, se plaint le chroniqueur du *Figaro* qui désigne ainsi, très exactement, la défaillance de l'œuvre dans le contexte d'un spectaculaire 1900 qui repose au contraire sur le principe du *tout pour les yeux*: celui d'une optique dont on explore, grâce aux moyens techniques modernes, le potentiel nouveau¹⁴.

Bravement donc, l'orchestre et les chœurs s'efforcent de relever le défi de l'Enfer dans un morceau symphonique *fortissimo* de dissonances expressives. Faut-il s'imaginer l'Enfer affreusement silencieux ou épouvantablement bruyant? La critique trancha sans hésiter pour la seconde hypothèse:

¹⁰ Ernest Reyer, "Théâtre de l'Opéra-Comique. Dante. Drame lyrique en 4 actes", *Journal des débats* (20 mai 1890).

¹¹ Richard O'Monroy, "La soirée parisienne. Dante", *Gil-Blas* (15 mai 1890).

¹² [Frimousse], "La Soirée parisienne 'Dante'", *Le Gaulois* (14 mai 1890).

¹³ "Un Monsieur de l'orchestre. La soirée théâtrale. Dante", *Le Figaro* (14 mai 1890).

¹⁴ Voir entre autres exemples, cette même année 1890, le compte rendu de la *Cléopâtre* de Victorien Sardou par Edmond Stoullig (*Le National*, 25 octobre 1890): "[...] c'est bien la fête des yeux, et je vous défie de ne pas être ébloui et charmé à l'entrée de Cléopâtre au son des harpes, des flûtes et des violons. [...] Rien de plus artistique [...] que cette résurrection de l'Égypte au temps de César – tout pour les yeux, je l'ai dit". Sur la question aussi Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900* (Paris: PUPS, 2010), 317.

Dans un délire de sonorités rauques, stridentes et menaçantes, sont produites des harmonies farouches et savamment discordantes. Elles débordent de partout en torrents chromatiques qui se croisent et se heurtent avec ces bruits inconnus et véritablement infernaux.¹⁵

En l'absence de visions scéniques, le lieu de l'Enfer serait celui d'une musique tonitruante. Mais justement: est-ce bien encore de la musique? Peut-être est-ce la damnation même de la musique, devenue pur tumulte – et qui, déclare le critique du *Monde illustré*, “n'est pas pour faire prendre en goût Satan, ses pompes et ses œuvres, et qui exprime trop énergiquement, à notre avis, le ‘*Voi che entrate, lasciate ogni speranza*’ ... d'entendre quoi que ce soit qui ressemble à de la musique”¹⁶. Lorsqu'il s'agit d'Enfer au théâtre, le point d'aboutissement de la musique ne serait donc autre que ... le bruit assourdissant.

Pas de musique – et pas de spectacle: on comprend pourquoi le *Dante* de Benjamin Godard n'est pas parvenu à franchir le siècle (contrairement à son *Jocelyn*) – et alors même que cet opéra de 1890 offrait une tentative, prométhéenne peut-être, d'arracher l'Enfer au monde invisible pour le présenter au grand jour des hommes.

2. REVANCHE DU VISIBLE

Or c'est exactement le processus inverse que parviendra à mener, treize ans plus tard, Victorien Sardou – avec les moyens, il est vrai considérables, de la scène londonienne, et une expérience de près d'un demi-siècle de grands spectacles à trame souvent historique. Traduit en anglais avant même que d'avoir été joué ni publié en français, le *Dante* du dramaturge avait été conçu pour le Théâtre royal de Drury Lane, et pour le fameux acteur et metteur en scène Henry Irving. Il y tint l'affiche trois mois (30 avril - 18 juillet 1903, pour 82 représentations) avant de partir pour une gigantesque tournée aux États-Unis, qu'il s'agissait de divertir par un grand spectacle à décors médiévaux, mais aussi, accessoirement (car les deux vont toujours de pair chez Sardou), d'initier à des grands épisodes et personnages de l'histoire. Les moyens britanniques et américains conjugués firent de ce *Dante* une œuvre beaucoup plus ambitieuse que celle de Godard.

Mais elle fit scandale en Italie, où elle faillit brouiller durablement avec la critique un dramaturge qui avait été jusque-là passionnément aimé et joué dans la péninsule. Comment pardonner à cet auteur de drames bourgeois, au maître de la “pièce bien faite” à la française, de s'être emparé de la haute figure de Dante, de l'avoir rapetissée, et envoyée à Londres avant que de la

¹⁵ Oscar Comettant, “Dante”, *Le Siècle* (14 mai 1890).

¹⁶ Auguste Boissard, “Chronique musicale”, *Le Monde illustré* (24 mai 1890), 339.

montrer en Italie? De ne pas s'être entouré de spécialistes italiens pour ce travail? Car les libertés prises par le dramaturge avec la tradition dantesque sont telles qu'elles frappent les moins familiers du poète italien. La première est qu'on voit ici Dante pris d'une passion tout à fait apocryphe pour Pia dei Tolomei, figure admirable du *Purgatoire* (V, 130-135) où elle apparaît parmi les victimes de mort violente: elle a en effet été assassinée sur la foi d'injustes soupçons, par son mari Nello di Inghiramo. Sardou imagine même qu'elle a avec Dante un enfant, une jeune Gemma, qui joue un rôle majeur dans le drame. La critique ne pardonna guère à l'auteur cette invention sacrilège:

Pia dei Tolomei! C'est pour l'Italie une de ces créatures d'élite dont se parfume l'âme de tout un peuple, et y toucher est presque commettre un sacrilège! Elle fut si noble et si douloureuse dans sa vie rapide! [...] La race italienne se transmet de génération en génération la touchante histoire de Pia dei Tolomei; et l'affabulation de M. Sardou étonnerait autant nos voisins de la Péninsule que si on nous représentait en France Sainte Geneviève, patronne de Paris, aimée par le patrice Aélius, ou Jeanne d'Arc flirtant avec le roi Charles!¹⁷

Transgression de l'histoire dans le détail... Mais plus gravement encore dans l'ensemble de l'intrigue qui refuse à Dante un rôle spirituel ou politique majeur pour le confiner dans une sphère privée d'amant, de père et de vengeur des injustices. "Un Dante intime"¹⁸, s'exclame encore, consterné, le critique de *La Revue hebdomadaire*, sans voir que Sardou ne fait ici qu'infliger au poète le traitement qu'il avait réservé par le passé à *Théodora*, impératrice de Byzance en 1884, à *Cléopâtre*, reine Égypte en 1890, à *Gismonda*, duchesse d'Athènes en 1894... La vérité historique importe peu ici, et cède devant une autre logique, bien plus puissante, et qui l'emporte sur son passage: la logique du drame, et celle du spectaculaire. Quoi que l'on pense en effet des libertés prises par le dramaturge avec son objet, on doit saluer le génie de la situation dramatique qui l'a fait acclamer souvent, et le hausse sans peine parmi les hommes de théâtre les mieux payés de France¹⁹.

Une idée très simple, mais géniale, préside au drame qui nous retient: montrer à l'acte I dans toute leur ignominie des personnages que le spectateur aura la joie de retrouver, à l'acte III, en train de rôti ou de frissonner dans les plus terribles des cercles de l'Enfer dantesque. Avec un goût pour la cruauté en scène qui l'a rendu célèbre dans *Tosca*, il les montre occupés à des actes hideux, non sans puiser à tous les grands artifices du mélodrame du XIX^e siècle. C'est ainsi qu'à l'acte I, le spectateur assiste à la mort d'Ugolin et de ses fils

¹⁷ Jean Carrère, "Dante et M. Sardou", *La Revue hebdomadaire* (27 février 1903), 298.

¹⁸ *Ivi*, 300.

¹⁹ Voir sur cette question l'article de Jean-Claude Yon, "Sardou, le théâtre, l'argent et l'industrie", dans *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*, éd. par Isabelle Moindrot (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011), 283-292. L'auteur montre que les recettes du dramaturge sont proprement "exceptionnelles".

dans la Tour de la Faim à Pise, tandis que la mère des enfants affamés se jette aux pieds du cardinal Roger pour demander leur grâce. Mais celui-ci jette la clé de la prison dans l'Arno, et promet la mort à qui l'ira chercher. Happé par ce début pathétique, le spectateur n'aura de cesse que de retrouver ce noir cardinal en Enfer, – ce que Sardou ne manque par de lui promettre par la bouche de Dante lui-même, qui s'exclame:

Prends garde toi-même, archevêque, à Celui qui nous jugera tous! Ouvre cette porte, si tu ne veux pas que s'ouvre pour toi la porte de l'Enfer!²⁰

Merveilleuse réplique, et comme allégorique du théâtre même, où les portes les plus matérielles d'un décor visible peuvent à tout instant s'exhausser à la métaphysique ... L'horrible cruauté de ce début, avec ses moyens de mélodrame, installe magistralement une tension qui ne se lèvera plus jusqu'à ce que l'Enfer devienne visible et permette aux spectateurs d'y retrouver les coupables. De la même façon, nous retrouvons Paolo et Francesca, personnages majeurs de la pièce, punis en Enfer pour leur passion fatale, et suscitant la pitié du spectateur. Notre dramaturge use ainsi, d'une part, de cet élémentaire ressort de la vengeance, dont on sait, des tragiques grecs à Shakespeare puis au drame moderne, qu'il est l'un des plus efficaces au théâtre; et d'autre part, du ressort de la passion fatale et punie – elle aussi immédiatement poignante. Rien qui puisse faire plus frémir de pitié que l'amour persécuté; rien non plus qui puisse plus faire jubiler que de retrouver en Enfer ceux que l'on avait vus ignoblement agir tout à l'heure ...

Aussi importera-t-il ici, pour l'efficacité dramatique, de *faire voir*, coûte que coûte, cet Enfer et ses victimes. C'est à quoi s'emploie le troisième acte qui, dans une série de tableaux rapides²¹, montrera certains des lieux les plus saisissants de la géographie dantesque: "Septième tableau: la Porte de l'Enfer"; "Huitième tableau: la barque de Caron"; "Neuvième tableau: les fosses fumantes", où Dante et Virgile rencontrent le Pape Boniface; "Dixième tableau: le cercle de glace", enfin "Onzième tableau: le pont de rochers". Chacun de ses tableaux donne lieu dans le texte à une didascalie de plusieurs lignes, qui semble directement inspirée de la série de planches données par Gustave Doré pour l'édition de 1861 de la *Divine Comédie*. Deux exemples permettront ici de s'en assurer par le regard. Le premier n'est autre que le tableau de la Porte de l'Enfer, "énorme arcade de rochers où luisent, en lettres de feu, ces mots: 'Vous qui entrez laissez toute espérance'"²². Voyez par contraste le traitement de Gustave Doré en 1861 et celui des décorateurs

²⁰ Victorien Sardou, *Dante*, 1903, acte I, scène 8, cité dans l'édition *Théâtre complet*, 419.

²¹ Tatiana Victoroff a montré combien ce dispositif emprunte au théâtre médiéval: "Le Moyen Âge mis en scène", dans *Victorien Sardou, un siècle plus tard* (Strasbourg: PUS, 2007), 373-375.

²² Sardou et Moreau, *Dante*, 521, acte III, septième tableau.

de Sardou quarante ans plus tard: la dramaturgie du paysage est de manifeste ressemblance (Fig. 4 et 5).

Les cinq tableaux se succéderont alors selon un crescendo dramatique qui s'achève, comme chez Dante, par le paysage le plus saisissant – celui du cercle de glace où l'on rencontre, en bonne logique théâtrale du dévoilement, les personnages majeurs de la pièce (Fig. 6 et 7). Les décorateurs semblent s'être inspirés de la planche représentant Dité, empereur des enfers, dont ils ont repris la dramaturgie, mais sans oser montrer la figure de Lucifer, qui pouvait présenter, sur scène, le risque du grotesque. Manifestement démarqué de Doré²³, ce paysage infernal ouvre dans la dramaturgie souvent réaliste de Sardou un espace que l'on osera appeler *symboliste* – au mépris de toutes les dichotomies génériques de la fin de siècle. Durant quelques tableaux en effet, on s'arrache ici à l'intrigue pour céder à une logique contemplative, méditative, et faire de la scène le lieu d'un voyage de l'âme (il n'est pas indifférent que Maeterlinck cite parfois Sardou dans ses carnets²⁴, et l'ait appelé pour le conseiller sur certains effets de mise en scène)²⁵.

Toujours est-il que Sardou, aidé de ses décorateurs, aura su faire de l'Enfer dantesque un spectacle, au moment où s'affaiblissaient les interdits de la représentation à sujet religieux. La remarque si profonde de Max Milner, tout à la fin de son grand livre sur le diable dans les lettres françaises, peut être ici rappelée avec profit: "Pour que le diable devînt un thème littéraire, il fallait que son existence et ses pouvoirs fussent mis en doute"²⁶. Il en va peut-être de même pour l'Enfer au théâtre.

3. LE THÉÂTRE, LANTERNE MAGIQUE

À l'objection que ce spectacle, comme celui de Godard, n'a rien de commun avec l'Enfer dantesque, on ne peut qu'acquiescer joyeusement: "[M. Sardou] ne comprend rien, absolument rien, ni à Dante, ni à l'Italie, ni à toute l'histoire du moyen âge et des temps modernes"²⁷, déclare le critique de *La Revue hebdomadaire*, et peut-être a-t-il raison, tout comme celui qui reproche à Godard d'avoir "rapetissé"²⁸ toutes les figures. Dante simplifié, Dante profané peut-

²³ Ainsi que le montre déjà Patrick Besnier dans sa préface à paraître à *Dante*, sous la dir. d'Isabelle Moindrot (Paris: Classiques Garnier).

²⁴ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail*, éd. par Fabrice van de Kerckhove (Paris: AML, 2002), Labor, 2 vols.

²⁵ Voir sur ce point la lettre inédite de Sardou à Lugné-Poë, 3 novembre 1894, citée par Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre* (Paris: L'Arche, 1957), 364, et Ducrey, *Tout pour les yeux*, 343.

²⁶ Max Milner, *Le diable dans la littérature française* (Paris: José Corti, [1960] 2007), 885.

²⁷ Carrère, "Dante et M. Sardou", 300-301.

²⁸ "Tous les traits de ces grandes figures ont été rapetissés" (Bellaigue, "Revue musicale", 701).

être, et l'Enfer transformé en une suite de tableaux à voir ... Aussi le critique de *La Revue des Deux-Mondes*, croyant donner l'estocade à ce type de spectacle, prononce-t-il ce jugement sévère et condescendant:

Enfer, paradis, anges, démons, élus et damnés, de pareils tableaux n'échappent guère au ridicule, et les Valkyries de Wagner ou le chevalier Roland, dans *Esclarmonde*, semblent infailliblement des échappés de la lanterne magique.²⁹

Des échappés de la lanterne magique: le mépris ne se cache guère. Mais est-il vraiment ridicule, ce moyen âge de lanterne magique? Surtout, est-il bien raisonnable de s'en moquer si hautement à une époque, celle de 1890, tout hantée par les machines optiques – phénakistiscope, kaléidoscope, dioramas? Cinq ans plus tard, dans *Jean Santeuil*³⁰, et surtout vingt ans plus tard dans *Combray*, un écrivain pas encore illustre saura célébrer la lanterne magique qui projette sur les murs de sa chambre les visions multicolores d'un moyen âge plein de monstres cruels et de princesses punies. Marcel Proust a compris, lui, le pouvoir onirique de l'instrument optique et, nullement condescendant ni moqueur, évoque avec émotion les images qu'il projette. Installée pour distraire le narrateur du "supplice"³¹ de son coucher et de la séparation d'avec sa mère, la lanterne échoue cependant: elle ôte à la chambre son aspect habituel, et renvoie l'enfant à sa solitude douloureuse.

Comment résister à jeter, par rétrospection, sur nos enfers scéniques, le regard du narrateur proustien, tout occupé, grâce à sa lanterne magique, de sa douleur et de la distraction de cette douleur? Alors nos enfers paraissent pour ce qu'ils sont. De merveilleuses tentatives pour rêver sans dormir à ce que nul n'avait vu sur scène: l'Enfer dantesque, qui tout ensemble divertit le spectateur 1900 et peut-être le renvoie à sa solitude métaphysique. Au temps des lanternes magiques (auxquelles Benjamin Godard rendit lui aussi hommage en intitulant une série de ses pièces pour piano "La lanterne magique") et à l'époque de la naissance du cinéma, le théâtre 1900 se rêverait ainsi comme un lieu de tous les possibles, auditifs et visuels. Et où l'Enfer lui-même est devenu possible.

²⁹ *Ivi*, 702.

³⁰ *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. par Pierre Clarac (Paris: Gallimard, 1987), Bibliothèque de la Pléiade, 316-318 (chap. "La lanterne magique").

³¹ *À la recherche du temps perdu*, éd. par Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, 1987), Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 9.

Dario Cecchetti

LA “PORTE DE L'ENFER” DI RODIN
Un Inferno simbolista

per Daniela Amsallem

1. – L'immaginario infernale dell'Ottocento, nelle arti figurative e in letteratura, è in buona parte legato alla riscoperta romantica della *Divina Commedia*. Per quanto concerne la Francia¹, proprio a partire da Chateaubriand si afferma una nuova valutazione del poema dantesco, considerato esempio eminente di *pathétique* e di *terrible*:

Sans rechercher quelques poèmes écrits dans un latin barbare, le premier ouvrage qui s'offre à nous est la *Divina Commedia* du Dante. Les beautés de cette production bizarre découlent presque entièrement du Christianisme; ses défauts tiennent au siècle et au mauvais goût de l'auteur. Dans le pathétique et dans le terrible, le Dante a peut-être égalé les plus grands poètes.²

Sebbene permangano alcune diffidenze e pregiudizi ereditati dal Classicismo e dall'Illuminismo (la *Divina Commedia* è pur sempre ritenuta una *production bizarre* con degli evidenti difetti ricondotti al *mauvais goût* dell'epoca e dell'autore), ritroviamo nel *Génie du Christianisme* (1802) il riconoscimento delle *beautés* dell'opera – *beautés* tali in quanto *découlent presque entièrement du Christianisme*.

Nelle stesse pagine in cui la *Divina Commedia* viene celebrata come frutto eccellente della civiltà cristiana, Chateaubriand, che all'interno del poema dimostra una predilezione per l'*Inferno*³, si sofferma sulla prima cantica indicandola quale rappresentazione convincente – non solo, ma anche sconvolgente, *remuante* – dell'oltretomba dei dannati:

¹ Cf. Lionello Sozzi, “Dante in Francia dai Romantici a Baudelaire”, in *Lecture Classensi*: vol. 19, a cura di Marziano Guglielminetti (Ravenna: Longo, 1990), 23-33.

² François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, II, 1, 2, éd. par Pierre Reboul, Paris (Classiques Garnier-Flammarion, 1966), vol. I, 226.

³ Cf. *ivi*, vol. I, 498: “NOTE XIX. Le Dante a répandu quelques beaux traits dans son Purgatoire; mais son imagination, si féconde dans les tourments de l'Enfer, n'a plus la même abondance quand il faut peindre des peines mêlées de quelques joies”.

Mais voulez-vous être *remué*; voulez-vous savoir jusqu'où l'*imagination de la douleur* peut s'étendre; voulez-vous connaître la *poésie des tortures* et les *hymnes de la chair et du sang*, descendez dans l'Enfer du Dante. Ici, des ombres sont ballottées par des tourbillons d'une tempête; là, des sépulcres embrasés renferment les fauteurs de l'hérésie. Les tyrans sont plongés dans une fleuve de sang tiède; les suicides, qui ont dédaigné la noble nature de l'homme, ont rétrogradé vers la plante: il sont transformés en arbres rachitiques, qui croissent dans un sable brûlant, et donr les harpies arrachent sans cesse des rameaux: Ces âmes ne reprendront point leur corps au jour de la résurrection; elles les traîneront dans l'affreuse forêt pour les suspendre aux branches des arbres, auxquelles elles sont attachées.

Si l'on dit qu'un auteur grec ou romain eût pu faire un Tartare aussi formidable que l'Enfer du Dante, cela d'abord ne conclurait rien contre les moyens poétiques de la religion chrétienne, mais il suffit d'ailleurs d'avoir quelque connaissance du génie de l'antiquité, pour convenir que *le ton sombre de l'Enfer du Dante* ne se trouve point dans la théologie païenne, et qu'il *appartient aux dogmes menaçants de notre foi*.⁴

Con un gusto tendenzialmente sadico che troverà espressione in una *filière* letteraria e figurativa lungo tutto il secolo, raggiungendo il suo punto più forte nel Decadentismo⁵, Chateaubriand traccia le grandi linee di un immaginario del dolore che illustra una poetica dei tormenti. Questo immaginario comprende le molteplici raffigurazioni dell'*Inferno* dantesco che vengono in qualche modo repertoriate.

La rassegna ha un valore teologico nella misura in cui essa offre una specie di iconologia che corrisponde a tipo di religiosità *menaçante*, severa e punitiva (“[...] le ton sombre de l'Enfer du Dante appartient aux dogmes menaçants de notre foi”): quella teologia che trova nei primi decenni dell'Ottocento massima espressione nel “dolorismo” di Ballanche⁶. Ma ha soprattutto un valore iconografico, perché presenta l'*Inferno* di Dante come un campionario di storie – storie a cui attingeranno pittori e scultori nell'arco del secolo. La consonanza d'altronde, che le arti figurative dell'Ottocento dimostreranno di avere con questa concezione che attribuisce all'*Inferno* il valore di una *summa* del “patetico”, appare anche nella scelta dei soggetti. Saranno infatti privilegiati due episodi danteschi – quello di Paolo e Francesca e quello del conte Ugolino – che già Chateaubriand segnala come significativi di un oltretomba infernale dichiarato emozionalmente superiore nel confronto con gli inferi virgiliani⁷.

Partendo da questa attenzione all'*Inferno*, si sviluppa quello che potremmo definire un vero e proprio mito di Dante nella pittura e nella scultura

⁴ *Ivi*, II, 4, 14, vol. I, 348-349 (corsivi nostri).

⁵ Cf. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Torino: Einaudi, 1942²), in particolare 55-94 (cap. II, “Le metamorfosi di Satana”).

⁶ Cf. Joseph Buche, *L'école mystique de Lyon* (Paris: Alcan, 1935); Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)* (Paris: José Corti, 1975), 155-171.

⁷ Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, II, 4, 14, vol. I, 347-348.

ottocentesca (con una intertestualità allargata alla letteratura). Il nostro discorso si limita all’area francese. In realtà, questo che definiamo mito dantesco concerne l’arte europea in genere, con esiti e, soprattutto, con *filières* diverse: basti pensare al ruolo occupato da tale mito nella pittura preraffaellita inglese, ove peraltro l’aspetto “infernale” non è quasi presente, a favore di un’altra tematica, quella della *Beata Beatrix*⁸. In Francia, seppure compaia un certo numero di quadri tratti da soggetti della prima cantica ma non di ispirazione infernale⁹, le figurazioni dantesche in pittura e scultura sono per lo più esempi di *terribilia*.

Nella prima metà dell’Ottocento ritornano alcune immagini che ripropongono episodi dell’*Inferno* di cui viene esaltata la dimensione orrorifica. Possiamo citare per primo un quadro di Delacroix, del 1822, *La barca di Dante* (Fig. 8)¹⁰, che segna l’avvio delle visioni infernali che si succederanno nell’iconografia francese dell’Ottocento. Ispirato al canto ottavo dell’*Inferno*, il dipinto raffigura Dante e Virgilio intenti ad attraversare la palude Stigia nella barca di Flegiàs: le anime dei dannati immerse nella palude si aggrappano all’imbarcazione e scatenano il loro furore. La cifra di violenza selvaggia caratterizza – come già nella riflessione di Chateaubriand – la visione di questo Inferno, secondo una concezione estetica che privilegia il contrasto emozionale. Inoltre, questo tentativo di rendere il “patetico” estremo di un testo letterario, che si imporrà come punto di riferimento canonico, denuncia intertestualità pittoriche che, anch’esse, segneranno l’arte dell’Ottocento, attraverso letture multiple: si tratta, qui, del riferimento al Michelangelo della Sistina e dei Prigioni e al Rubens del ciclo di Maria de’ Medici (le statue di Michelangelo, peraltro, e le grandi tele di Rubens potevano essere viste al Louvre). Entrambi gli autori – due dei *phares* di Baudelaire, accomunati a Delacroix nella breve rassegna delle *Fleurs du mal*¹¹ – rappresentano una via per giungere a una classicità riletta attraverso gli occhiali del dantismo: una classicità in cui il mito diventa *fabula* medievale (e quindi, nella prospettiva romantica, moderna). Nello stesso tempo l’iconografia infernale dantesca è concepita e costrui-

⁸ Cf. Ronald W. Johnson, “Dante Rossetti’s ‘Beata Beatrix’ and the ‘New Life’”, *Art Bulletin* 57 (1975): 548-558.

⁹ Per esempio quadri che si rifanno alla storia di Paolo e Francesca, rappresentando il bacio degli amanti o la loro uccisione (citiamo soltanto le tele di Ingres consacrate al tema di *Paolo e Francesca*: 1814, Chantilly, Musée Condé; 1818, Angers, Musée des Beaux-Arts; Bayonne, Musée Bonnat), oppure quadri che, pur riprendendo la lettera del testo dantesco, trasformano l’atmosfera infernale in atmosfera idillica (citiamo di Corot *Dante e Virgilio*, 1859, Boston, Museum of Fine Arts).

¹⁰ Paris, Musée du Louvre.

¹¹ Cf. Bernard Böschstein, “Les Muses tardives. Une lecture des ‘Phares’”, dans *Mouvements premiers. Études critiques offerts à Georges Poulet* (Paris: José Corti, 1972), 191-205; Léon Cellier, *Parcours initiatiques* (Neuchâtel, La Baconnière, 1977), 204-210; Yves Bonnefoy, “Baudelaire contre Rubens”, dans Id., *Le nuage rouge* (Paris: Mercure de France, 1977), 204-210. Cf. anche le note di Claude Pichois in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975-1976), vol. I, 850-855.

ta sfruttando l'immaginario pittorico più innovatore del tempo: *La barca di Dante* infatti ricorda, fino ad esserne in alcuni particolari citazione, *La zattera della Medusa* di Géricault, di qualche anno prima (Fig. 9)¹². Anche in questo caso siamo in presenza di un'opera che tiene d'occhio la pittura del passato, in particolare il Seicento caravaggista. Ma soprattutto, attraverso non celate ascendenze letterarie, propone un'immagine che si serve della vulgata dell'*Inferno* dantesco ai fini di un crescendo di espressione emotiva. Non solo: in questo suo guardare a un ipotetico Inferno, "patetico" e orrifico insieme, crea un modello iconografico che servirà da archetipo alle rappresentazioni posteriori dell'*Ugolino* di Dante.

Quello che conta è il fatto che la *Divina Commedia* ha trovato una sua cifra espressiva, cui le arti figurative dell'Ottocento rimangono fedeli. Citiamo ancora, come esempio, due dipinti per certo non innovativi, ma che proprio per questo rispecchiano forse meglio il gusto dell'epoca. Il primo, del 1850, è il *Dante e Virgilio all'inferno* di William Bouguereau (Fig. 10)¹³, che raffigura i due poeti nelle Malebolge mentre assistono allo scontro rabbioso fra Gianni Schicchi e Capocchio (*Inf.* XXX, 25-30): Bouguereau, protagonista dei Salons del Secondo Impero, esponente di una pittura accademica di facile accesso, si adegua alla visione che il Romanticismo ha costruito dell'*Inferno* dantesco, accentuando anche, in senso manieristico, quel michelangiolismo che già riscontravamo, ben più efficace, nel quadro di Delacroix. Così pure un altro dipinto, del 1855, *Le ombre di Paolo e Francesca* di Ary Scheffer¹⁴, pittore olandese naturalizzato francese e operante a Parigi, rappresentando la bufera infernale che travolge i due amanti (Fig. 11), tratta in puro *style troubadour* un soggetto caro alla tradizione romantica: all'interno, cioè, della storia di Paolo e Francesca, il tema della bufera infernale. Anche la scultura si rifà alla mitologia dantesca. Un altro episodio ispira Jean-Baptiste Carpeaux, uno degli artisti ufficiali del Secondo Impero, il quale lavora tra il 1858 e il 1862 a un *Conte Ugolino* (Fig. 12)¹⁵, uno dei soggetti più ricorrenti dell'iconografia dantesca. Siamo sempre in presenza di un michelangiolismo "terribile" di scuola romantica. La scultura di Carpeaux, come già era avvenuto nel dipinto di Delacroix, è ricca di riferimenti considerati essenziali a una reinterpretazione moderna della classicità: accanto alla conoscenza e allo studio di modelli antichi, quali il *Laocoonte* e il *Torso del Belvedere*, appaiono riferimenti già presenti in Delacroix, come quelli alla *Zattera della Medusa* di Géricault e, soprattutto, al *Mosé* di Michelangelo e agli affreschi della Cappella Sistina. Ma tutti questi riferimenti sono in funzione della rappresentazione di un testo dantesco, beninteso tratto dall'*Inferno*, considerato supremo esempio di *terribilitas* – una *terribilitas* però che a livello iconografico richiede il soccorso di alcuni modelli

¹² Paris, Musée du Louvre (1819).

¹³ Paris, Musée du Louvre.

¹⁴ Paris, Musée du Louvre (esistono due versioni precedenti, del 1835 e del 1854).

¹⁵ Paris, Metropolitan Museum of Art.

(antichi, rinascimentali e moderni) appartenenti a una *filière* ben selezionata. Negli stessi anni, intanto, tra il 1857 e il 1867, Gustave Doré illustra tutta la *Divina Commedia*, dimostrando nelle illustrazioni dell'*Inferno* un adeguamento a quella poetica che privilegia la prima cantica come esempio assoluto di poesia (nella prospettiva evidentemente dell'emozionalità). Questo suo lavoro, immediatamente diffuso anche fuori Francia, segnerà in qualche modo una cristallizzazione dell'immaginario dantesco, soprattutto per quanto riguarda la prima cantica. L'interpretazione insisterà ancora una volta sulla *terribilitas*, sul mostruoso addirittura.

2. – Dopo l'impegnativa impresa di Doré continua in tutta Europa un proliferare di immagini ispirate a episodi dell'*Inferno* di Dante. Due decenni più tardi, però, è ancora la Francia a produrre un'opera che vuole in qualche modo essere una summa dell'iconografia dantesca, fornendo un quadro complessivo (e unitario) dell'*Inferno*. Nel 1880 lo Stato francese affida a Auguste Rodin una commissione di prestigio: l'esecuzione di una porta bronzea per un Musée d'Arts Décoratifs che deve essere costruito. Il tema scelto è appunto l'*Inferno* di Dante: il che soddisfa sia la passione di Rodin, accanito lettore della *Divina Commedia* in traduzione francese, sia il gusto tardoromantico della Francia del secondo Ottocento, che continua a vedere in Dante uno dei grandi esponenti della poetica del terribile. La novità rispetto alle immagini che lungo tutto l'Ottocento gli artisti hanno ricavato da quel vastissimo repertorio di *fabulae* che è la *Divina Commedia*, sta nel fatto di avere riunito in uno spazio non frammentato storie autonome – come avviene nei grandi portali bronzei di riferimento, quali sono le porte quattrocentesche di Ghiberti – una moltitudine di figure che dovrebbero evocare il "luogo" infernale nel suo insieme (Fig. 13)¹⁶.

Per un decennio Rodin lavora intensamente alla porta¹⁷, quasi terminata (almeno come insieme delle figure che avrebbero dovuto comporla) nel 1889, quando l'artista l'abbandona perché è ormai evidente che il progetto del museo non sarà portato a termine. Verso il 1899 Rodin rimette mano all'impresa, per la proposta di allestire la porta al Pavillon Marsan del Louvre: così, il modello in gesso preparato appositamente verrà esibito nella grande esposizione personale di Rodin, in Place de l'Alma, nel 1900. Altri esemplari (conservati oggi a Parigi, Zurigo, Filadelfia e Tokio) sono frutto di montaggi eseguiti negli ultimi anni della vita dell'autore, senza peraltro che questi abbia mostrato grande interesse. Le quattro fusioni in bronzo esistenti sono postume.

¹⁶ Filadelfia, Rodin Museum (bronzo, cm 636,9 × 401, 1880-1917).

¹⁷ Per le vicende dell'elaborazione cf. Albert E. Elsen, *"The Gates of Hell" by Auguste Rodin* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1985). Cf. anche, sul portale e su Rodin in genere, Albert E. Elsen, ed., *Rodin Rediscovered* (Washington: National Gallery of Arts, 1982); Antoniette Le Normand-Romain, *Rodin. La Porte de l'Enfer* (Paris: Musée Rodin, 1999); Alberto Fiz, a cura di, *Rodin e gli scrittori /et les écrivains: Dante, Balzac, Hugo, Baudelaire* (Novara - Milano: De Agostini - Rizzoli, 2004; Flavio Fergonzi, *Rodin e la nascita della scultura moderna* (Firenze, E-ducation.it, 2008).

Da queste realizzazioni (il montaggio del 1900, con piccole varianti è ripreso negli esemplari seguenti, comprese le fusioni in bronzo) appare l'originalità della composizione. I riferimenti a modelli del passato sono molteplici. Per esempio, dalla *Porta del Paradiso* del Battistero di Firenze di Ghiberti, Rodin riprende lo schema delle tre statue del *Battesimo di Cristo* di Andrea Sansovino (Fig. 14) collocate sopra il portale, che con buona probabilità hanno suggerito la postazione delle *Tre ombre* (Fig. 15). Ma molte sono le contaminazioni e i reiferimenti strutturali. Come è stato sottolineato,

il rapporto tra cornice architettonica e sculture contamina soluzioni barocche (le figure sporgono dalle cornici) e medievali (gli elementi architettonici talvolta si trasformano in forme umane). A zone disabitate, come le due ampie porzioni poste provocatoriamente al centro dei due battenti, si succedono parti affollatissime, dove non è possibile distinguere i confini tra i corpi, e quindi enumerare le presenze. Figure a scala quasi monumentale convivono con altre alte pochi centimetri, in una discontinuità provocatoria ed esibita. L'insieme delle parti scolpite non può essere osservato da un punto di vista unico: se si escludono le figure del timpano, strutturato come un palcoscenico teatrale, le altre vanno guardate di volta in volta frontalmente, o dall'alto o persino, in alcuni casi, dal basso. La scatola spaziale di ognuna risulta così indipendente dalle altre. Rodin ha voluto creare un mondo libero dalle leggi tradizionali dell'unità visiva: anche se la *Porta dell'Inferno* ha un carattere spiccatamente disunitario, in termini di composizione generale può essere letta come una vibrante superficie trattenuta dalla stabile, possente cornice architettonica.¹⁸

La novità profonda dell'opera, al di là della costruzione formale, risiede in una rilettura del poema dantesco che ne altera il significato. Si tratta di uno slittamento verso un'iconologia diversa da quella tradizionale, che segna lo spostarsi di Rodin da una lettura vulgata di Dante alla costruzione di un altro *Inferno*, di segno diverso – costruzione che si serve semmai di parte dei materiali preesistenti. In un'intervista, comparsa nel 1904 sul *Gil-Blas*, Rodin in occasione dell'esposizione pubblica di una delle statue più celebri tratte dalla *Porte de l'Enfer*, il *Pensatore* (Fig. 16)¹⁹, spiega l'elaborazione, a partire dalla lettura della *Divina Commedia*, del progetto della porta:

Le *Penseur* a une histoire. En des jours lointains déjà, je concevais l'idée de la *Porte de l'Enfer*. Devant cette porte, assis sur un rocher, Dante absorbé dans sa profonde méditation, concevait le plan de son poème. Derrière lui, c'étaient Ugolin, Francesca, Paolo, tous les personnages de la *Divine Comédie* ... Ce projet n'aboutit pas, mon Dante, séparé de l'ensemble, eût été sans signification. Guidé par ma première inspiration, je conçus un autre "penseur", un homme nu, accroupi sur un roc, où ses pieds se crispent. Les poings aux dents, il songe. La pensée féconde s'élabore lentement de son cerveau. Ce n'est point

¹⁸ Fergonzi, *Rodin*, 32 e 35.

¹⁹ Paris, Musée Rodin (gesso patinato, alt. cm 182, 1880-1904).

un rêveur, c'est un créateur. J'ai fait ma statue. Au Salon de cette année, chacun put la voir [...].²⁰

Un progetto iniziale, dunque, prevedeva una ripresa dell'immaginario tradizionale, in una celebrazione di Dante e della sua poesia mediante le icone che ritornano nelle arti figurative del secolo. L'immagine di Dante anzitutto sarebbe stata quella ricorrente in tutto l'Ottocento europeo: un Dante "maigre, ascétique, dans sa robe droite", "absorbé dans sa profonde méditation". Quel Dante che trova forse la rappresentazione stereotipa più forte e più duratura nell'immaginario preraffaellita, ma che ovunque in Europa viene rappresentato con caratteristiche di ascetismo e di concentrazione meditativa: la stessa icona dantesca che nelle incisioni di Doré riveste i caratteri che Rodin dichiara avere in un primo tempo progettato di prestarle. Questa raffigurazione di Dante avrebbe dovuto essere accompagnata da tutti i personaggi della prima cantica, esemplificati nei tre maggiormente riprodotti, come si è detto, dalla pittura e scultura ottocentesche. Una illustrazione fedele, quindi, dell'*Inferno*, sovrastata da un Dante intento a creare le sue figure fantastiche. In tale modo, pure illustrando il testo della *Divina Commedia*, Rodin avrebbe fatto di Dante l'emblema del poeta creatore.

Il progetto però evolve nella direzione di un simbolismo concettuale che supera l'allegorismo tradizionale. Non più la rappresentazione di Dante, quale allegoria della creazione poetica, ma una riflessione sull'uomo in assoluto, sul "pensatore" che elabora un pensiero fecondo. Così, invece di Dante "assis sur un rocher", sul timpano della porta viene posta una scultura di una settantina di centimetri, raffigurante un nudo seduto in raccoglimento. Realizzata in seguito come statua autonoma, ed esposta col titolo di *Poeta* nel 1886, poi col titolo di *Pensatore-Poeta* nel 1889, perderà progressivamente il riferimento dantesco²¹ e diventerà, nel 1904, una statua di quasi due metri, di cui esistono varie fusioni in bronzo. Non dimentichiamo infine che nel *Pensatore* appare evidente, quella lettura michelangelolesca dell'iconografia dantesca, cui si accennava. D'altronde, se il raffronto del *Pensatore* con il *Lorenzo de' Medici* delle tombe medicee (Fig. 17) s'impone per la struttura stessa dell'immagine, numerosi e ininterrotti sono i riferimenti alla scultura di Michelangelo da parte di Rodin negli anni in cui lavora alla *Porte de l'Enfer*²².

²⁰ Marcel Adam, "Le Penseur", *Gil-Blas* (7 juillet 1904), 1.

²¹ Nelle oscillazioni interpretative dell'immagine del *Penseur* sovrapposto al quadro della *Porte* – oscillazioni che si ritrovano nelle testimonianze dello stesso Rodin – il *Pensatore* è anche una rielaborazione del Minosse dantesco che giudica i dannati, oppure l'immagine di un Dio giudice sotto forma di *Pensatore* è "una sorta di Dante senza tempo nelle cui sembianze e nel cui gesto Rodin ha voluto raffigurare se stesso e l'eterna dannazione della creazione artistica; le *Tre ombre* poste sulla sommità sono muti testimoni del giudizio divino" (cf. Fergonzi, *Rodin*, 29). Per Albert Elsen (cf. "The Gates of Hell", 243) il *Pensatore* può essere un richiamo al Cristo giudice del *Giudizio universale* michelangeloesco, ma un richiamo laicizzato in cui l'uomo/artista sostituirebbe Cristo nel ruolo giudicante.

²² Cf. *ivi*, 67-84.

3. – La *Porte de l'Enfer* è un grande serbatoio d'immagini. Quando appare chiaro che il Musée des Arts Décoratifs non sarà costruito per mancanza di fondi, Rodin comincia a trasformare molte delle figure in monumenti autonomi, in genere ingrandendo la *maquette* originale. Questo procedimento continua anche dopo l'assemblaggio della porta, talvolta con l'attribuzione, alle figurazioni indipendenti, di intitolazioni che potrebbero far dimenticare la destinazione originaria, quella appunto di un Inferno che si vuole dantesco, ma che ha una caratterizzazione diversa da quella del poema medievale.

Per certo esistono immagini che ripropongono storie dell'*Inferno* di Dante. Possiamo riconoscerle all'interno della porta, assemblate, come l'Ugolino ravvicinato a Paolo e Francesca (Fig. 18)²³, o in opere autonome, come l'*Ugolino e i suoi figli* del gesso del Musée d'Orsay (Fig. 19)²⁴. Queste stesse storie offrono lo spunto per la realizzazione di opere indipendenti che avranno vicende varie di duplicazione e diffusione. È il caso della rappresentazione di Paolo e Francesca nell'atto di baciarsi (pensiamo al dantesco “la bocca mi basciò tutto tremante”, *Inf.* V, 136). Si tratta di una statua di quasi due metri, *Il bacio* (Fig. 20)²⁵, replicata in più copie, ingrandimento di un gruppo destinato originariamente alla porta, ove non fu inserito perché troppo statico. Vi sono poi dei gruppi, concepiti per la porta e in essa inseriti, ma anche realizzati come statue autonome, che senza essere legati a storie dantesche presentano analogie con qualcuna di queste storie: è il caso del gruppo *Fugit Amor* (Fig. 21)²⁶, collocato ben due volte in due orientamenti diversi all'interno della porta, che riecheggia comunque le figure di Paolo e Francesca nella bufera infernale, pur esprimendo (secondo il significato simbolico indicato dal titolo) non l'inseparabile unione nella passione, bensì la figacità dell'amore. Sempre frutto di un'iconografia che pare debitrice della mitologia dantesca (vale sempre il richiamo alla coppia di amanti incarnata in Paolo e Francesca nella loro assolutezza) è un altro gruppo, *L'eterna primavera* (Fig. 22)²⁷, di cui abbiamo versioni in marmo, in gesso e in bronzo. Abbiamo qui un esempio del metodo di lavoro di Rodin e del ruolo della porta nella creazione di un immaginario. Il gruppo non fu concepito con destinazione alla porta. Tuttavia è indubbio che la posizione delle due figure intente a baciarsi riporta all'icona vulgata di Paolo e Francesca sbalottati dalla “bufera infernal, che mai non resta” (*Inf.* V, 31).

Occorre precisare che l'immaginario di Rodin è debitore di fonti diverse, oltre che della *Commedia* dantesca. Si tratta soprattutto di riferimenti classici, tratti a volte dalle *Metamorfosi* di Ovidio a volte dalla tradizione mitologica

²³ La *Porte de l'Enfer*, particolare, Paris, Musée Rodin (bronzo, cm 635 × 400 × 85, 1880-1917).

²⁴ Paris, Musée d'Orsay (gesso, cm 139 × 173 × 278, 6, 1880-1882 circa).

²⁵ Paris, Musée Rodin (marmo, alt. cm 183, 1886-1898). Sull'iconografia concernente il bacio di Paolo e Francesca, cf. Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante* (Bologna: il Mulino, 2007), 183-216.

²⁶ Paris, Musée Rodin (marmo, cm 51 × 72 × 38,9, 1887).

²⁷ Filadelfia, Rodin Museum (gesso, cm 66 × 70 × 42, 1884).

antica in genere. È vero che taluni di questi riferimenti possono anche richiamare personaggi dell'*Inferno* di Dante: è il caso della *Centauressa*²⁸ ispirata a quelle figure di centauri della *Divina Commedia* (*Inf.* XII, 52-75) che avevano affascinato Rodin al punto di fargli progettare, per uno zoccolo della porta mai eseguito, un fregio di centauri che trasportavano donne rapite. Nello stesso tempo, però, viene meno la specificità della figurazione dantesca nel passaggio dal maschile al femminile che apparenta la centauressa – personaggio ambiguo per la confusione di sessi (un cavallo maschio, un busto di donna, le braccia di un uomo) e per la confusione di nature (né essere umano né animale) – a quei personaggi mostruosi, cari all'immaginario decadente e simbolista, quali la sfinge o la chimera²⁹. Del tutto estranea alla mitologia della *Divina Commedia* è la *Danaide*³⁰, una delle cinquanta figlie di Danao che avevano ucciso il marito e per questo erano state condannate all'Ade (Eschilo, *Le Supplici*; Ovidio, *Metamorfosi* X ed *Eroidi* XIV). Siamo dunque in presenza dell'immagine di una dannata appartenente al mito classico, che non viene però inserita nella *Porte de l'Enfer*, sebbene in origine fosse destinata anch'essa al portale. A proposito della *Danaide* è interessante leggere quanto Rodin puntualizza in quegli *entretiens* pubblicati nel 1911 sotto il titolo *L'art* – una serie di *entretiens* che illustrano la poetica dell'artista e contengono le considerazioni più pertinenti sulla sua opera. Osserva Rodin:

[...] il n'y a rien dans la Nature qui ait plus de caractère que le corps humain. Il évoque par sa force ou par sa grâce les images les plus variées. Par moment, il ressemble à une fleur: la flexion du torse imite la tige, le sourire des seins, de la tête et l'éclat de la chevelure répondent à l'épanouissement de la corolle. Par moment, il rappelle une souple liane, un arbuste à la cambrure fine et hardie [...]. D'autre fois, le corps humain courbé en arrière est comme un ressort, comme un bel arc sur lequel Éros ajuste ses flèches invisibles.³¹

Ritroviamo qui un discorso d'ordine generale sul corpo umano, oggetto ripetuto della riflessione estetica di Rodin. Questo corpo che, senza dubbio, è sustrato fondamentale della poesia dell'*Inferno* dantesco, viene qui individuato – in una prospettiva non più platonizzante come quella di Dante, bensì naturalistica – nella sua capacità di suscitare un immaginario e di definire le "linee" evocanti questo immaginario stesso. Linee che riportano a una "scrittura" iconologica lontana non solo dall'immagine dantesca, ma anche dalla pittura romantica della prima metà dell'Ottocento, per inserirsi totalmente nell'alveo del figurativismo simbolista, fondato appunto sul trionfo del linearismo – linearismo che culmina nelle forme di quell'*art nouveau*, cui Rodin si apparenta, seppur travalicandolo. Sofferamoci, infatti, sul linguaggio figu-

²⁸ Paris, Musée Rodin (marmo, alt. cm 71, 1887).

²⁹ Cf. Valeria Ramacciotti, "La chimera e la sfinge", in Ead., *La chimera e la sfinge. Immagini, miti e profili decadenti* (Genève - Paris: Slatkine, 1987), 53-95.

³⁰ Paris, Musée Rodin (marmo, cm 36 × 71 × 53, 1889).

³¹ Auguste Rodin, *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris: Grasset, 1911), 155.

rato du cui Rodin si serve per tratteggiare le caratteristiche formali del corpo, definito con termini quali *fleur, flexion, souple liane, arbuste à la cambrure fine et hardie, ressort*, e così via, in un'identificazione peraltro dell'intero corpo con le parti del fiore (*tige e corolle*). Si tratta di un'identificazione cara a quell'*art nouveau* che fuori Francia (in Italia per esempio) è denominato stile "floreal", un'identificazione per di più che pone l'accento su particolari iconografici ricorrenti nel gusto dell'epoca, quali la *chevelure éclatante*.

Le considerazioni sul corpo umano in genere diventano in seconda istanza una riflessione sull'approccio che Rodin ha con questo corpo nella sua attività di scultore, e sul rapporto tra il corpo e l'opera stessa. Continua, infatti, Rodin nell'*entretien* in questione:

D'autres fois encore c'est une urne. J'ai souvent fait asseoir par terre un modèle en lui demandant de tourner le dos de mon côté, jambes et bras ramenés en avant. Dans cette position, la silhouette du dos qui s'amincit à la taille et s'élargit aux hanches apparaît seule, et cela figure un vase au galbe exquis, l'amphore qui contient dans ses flancs la vie de l'avenir.³²

La statua della *Danaide* non è citata, ma la descrizione della particolare posizione imposta al modello sembra attagliarsi con esattezza a questa scultura. Di nuovo ritornano – questa volta nella descrizione di un corpo determinato – immagini e lessico che evocano precisi moduli rappresentativi, connessi per di più con l'oggetto per eccellenza – il vaso – prodotto dagli *arts décoratifs*: *silhouette, galbe, urne, vase, amphore*, sono i termini che ricorrono nel riferimento a questa figura femminile prostrata al suolo, figura di dannazione e sofferenza ma anche pretesto per esaltare il linearismo proprio dell'arte simbolista.

4. – Per concludere. La rapida carrellata con la quale abbiamo cercato di passare in rassegna alcune unità compositive della *Porte de l'Enfer* (insieme ad alcuni altri pezzi di Rodin, che comunque sono debitori dell'ideazione della porta) non solo ci ha permesso di comprendere le modalità con cui tale opera, riassuntiva di tematiche *fin-de-siècle*, entra in contatto con la tradizione ermeneutica dell'*Inferno* dantesco, ma ci ha anche dimostrato come l'*Enfer* di Rodin si configuri secondo immaginario e stilemi espressivi nuovi e lontani dalla fonte dantesca.

Il passo degli *entretiens* che abbiamo appena letto, ci ha indirizzati a considerare il ruolo e le modalità della rappresentazione del corpo nella creazione artistica. Per meglio chiarire l'essenza dell'*Inferno* dantesco nella rielaborazione di Rodin vogliamo ora riportare un testo di Rilke, che nel 1905-1906 funge da segretario di Rodin, su cui due anni prima, nel 1903, aveva pubblicato un acutissimo saggio. A proposito della *Porte de l'Enfer* Rilke scrive:

³² *Ibidem.*

E null'altro che una variazione sempre nuova sul tema del contatto tra superfici viventi e mosse è la possente *Porte de l'Enfer*, cui Rodin ha lavorato in solitudine per vent'anni e la cui fusione è imminente. Avanzando nelle sue ricerche sui movimenti delle superfici e sui loro accostamenti, Rodin giunse a studiare i corpi nel loro vario toccarsi, corpi dai contatti più immediati, più forti, più impetuosi. Quanti più punti di contatto due corpi erano in grado di offrirsi a vicenda, quanto maggiore era l'impazienza nello slanciarsi l'uno verso l'altro simili a elementi chimici ricchi di affinità, tanto più saldamente e organicamente unita si presentava la nuova totalità sorta da questi incontri. Balenarono reminiscenze dantesche. Ugolino, i due viandanti, Dante e Virgilio, che incalzano a vicenda, la calca dei lussuriosi da cui, come un albero rinsecchito, si protendeva il gesto rapace di un avaro. I centauri, i giganti e i mostri, sirene, fauni e faunesse, tutte le selvagge e trascinanti divinità zoomorfe della foresta precristiana gli si fecero incontro. E Rodin creò. Ridusse al reale tutte le forme e le figure del sogno dantesco, le innalzò alla vibratile profondità del suo ricordo e donò a ciascuna la lieve redenzione dell'essere cosa. Nacquero così centinaia di figure e di gruppi. Ma i movimenti che egli aveva scoperto nelle parole del poeta appartenevano a un'epoca diversa; nell'artista che li faceva risorgere risvegliarono la coscienza di migliaia di altri gesti – gesti dell'afferrare, del perdere, della sofferenza e dell'abbandono – sorti nel frattempo, e le sue mani che ignoravano la stanchezza non si fermarono, continuarono, superando il mondo del fiorentino, a creare nuovi gesti e nuove figure.³³

Se Rodin aveva sottolineato la centralità del corpo, Rilke – riferendosi peraltro all'Inferno come a una dimensione globale, un universo che riassume la totalità dei "gesti" umani – individua l'essenza di questa realtà chiamata *Enfer* non solo nell'imporsi dei corpi nella loro materialità, "nel loro vario toccarsi". Un toccarsi che sembra l'esito scontato delle ricerche che uno scultore deve necessariamente condurre "sui movimenti delle superfici e sui loro accostamenti". Addirittura questo accostarsi delle superfici corporee è segno di un concorrere universale a creare una globalità – una "nuova totalità sorta da questi incontri" che "consiste nel moltiplicare, estendere i contatti fisici". Secondo Rilke, nel rappresentare questo universo dominato dalla corporeità Rodin si serve di Dante, che gode di un prestigio secolare ed è oggetto di interpretazioni che, come abbiamo detto in apertura, ne fanno un maestro del "terribile". Rilke elenca un gruppo di episodi e figure derivati dall'*Inferno* dantesco, sottolineando la tendenza di Rodin a coniugare il meraviglioso

³³ Rainer Maria Rilke, *Rodin*, trad. Claudio Groff (Milano: SE, 2004), 36-37; orig. *Auguste Rodin* (Berlino: Julius Bard, 1903). Una bibliografia esauriente su Rilke critico di Rodin si può trovare in Rainer Maria Rilke, *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, con testo tedesco a fronte, a cura di Elena Polledri (Milano: Bompiani, 2008), 1247-1255. Cf. almeno Ursula Emde, *Rilke und Rodin* (Marburg an der Lahn: Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, 1949); Martina Kriessbach, *Rilke und Rodin. Wege einer Erfahrung des Plastischen* (Frankfurt am Main - Bern - New York: Peter Lang, 1984); Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens* (Frankfurt am Main - Berlin - Bern - New York - Paris - Wien: Peter Lang, 1997).

dantesco con un meraviglioso classico, e soprattutto a ricreare le immagini di Dante sul filo di una memoria condizionata da filtri letterari e culturali della modernità. Rodin legge Dante, ritrovando nella *Divina Commedia* quell'insieme di valori che il Romanticismo ha voluto vederci. Lo legge anche avendo in mente la tradizione iconografica francese da Delacroix a Doré. Ma la carnalità della sua lettura (sempre Rilke ricorda come Rodin “abbia creato corpi che si toccano in ogni punto e si allacciano con la ferocia di animali in lotta quando precipitano nel vuoto come una cosa sola”³⁴) modifica ulteriormente la percezione del testo dantesco. Non per nulla l'episodio di Paolo e Francesca (con il richiamo al bacio e alla bufera infernale) sembra essere ripetuto sotto forme e nomi diversi, e se il bacio degli amanti diventa chiave di lettura della carnalità onnipresente, la bufera infernale che sembra sconvolgere ogni tentativo di mettere ordine nella composizione, segna il definitivo passaggio dall'ordine dantesco a un disordine incomprensibile e irrazionale.

³⁴ Cf. Rilke, *Rodin*, 40.

Pierre-Louis Rey

“J’AVAIS RETRAVERSÉ LE FLEUVE
AUX TÉNÉBREUX MÉANDRES”

Enfers païens et Enfer chrétien chez Marcel Proust

Lors de son deuxième séjour à Balbec, le héros d’*À la recherche du temps perdu* “retrouve” grâce à un souvenir involontaire la “réalité vivante” du visage de sa grand-mère, morte deux ans plus tôt après avoir été victime d’une petite attaque sur l’avenue des Champs-Élysées. “Cette réalité n’existe pas pour nous tant qu’elle n’a pas été recréée par notre pensée”, explique Proust, avant d’ajouter dans une parenthèse étonnante: “[...] sans cela les hommes qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques”¹. Comme si l’opinion commune voulait qu’un grand témoin fût du même coup un grand écrivain ... Et si tel est vraiment le sentiment général, faut-il en prendre le contrepied en tenant d’avance pour nul le talent des écrivains qui s’illustrent dans le feu de l’action ou sitôt le feu éteint? C’est que, aussi grandiose soit-elle, l’expérience ne sert de rien, aux yeux de Proust, si elle n’est vécue une deuxième fois par la “pensée”, terme qui couvre sans doute ici à la fois la mémoire et l’imagination². Au “Aimez ce que jamais on ne verra deux fois” de Vigny, il oppose donc sa conviction qu’on n’aime pleinement que la seconde fois, lorsque s’opère un retour. Ainsi Orphée n’a-t-il jamais autant aimé Eurydice qu’à l’instant où, la ramenant des enfers, il a causé sa perte. Selon Virgile (*Géorgiques* IV 507 ss.), elle lui a alors inspiré un beau chant plaintif; selon la théologie orphique, il a même trouvé dans sa descente aux enfers le moyen de parvenir jusqu’au pays des bienheureux en évitant les obstacles et les pièges qui attendent l’âme après la mort. À l’image de l’*Eurydice reddita* de Virgile, la grand-mère du héros est retrouvée, puis perdue – “per-

¹ *À la recherche du temps perdu*, éd. par Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard), Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1988, 153 (désormais RTP).

² En 1908, Proust écrivait pourtant: “Nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons mais le passé ce n’est pas cela, c’est telle inégalité des dalles du baptistère de St Marc [...]” (*Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris: Gallimard, 2002, 49).

due pour toujours”, écrit Proust³ en référence au mythe. Elle peut pourtant ressurgir d’une autre façon, tant les “intermittences du cœur” de la *Recherche* autorisent des disparitions moins définitives que celle du mythe antique.

De préférence à d’autres expériences, comme la disparition et les retours d’Albertine, j’ai choisi en priorité celle qui intéresse la grand-mère parce que dans cet ouvrage terriblement misogynne, seules la mère et la grand-mère, confondues dans l’inspiration et parfois dans le texte du roman, sont dignes d’un amour comparable à celui qu’Orphée voue à Eurydice, les intermittences du cœur se réduisant ailleurs à des intermittences de la mémoire. Au demeurant, alors qu’Albertine revivra en personnage du livre à venir sous le manteau de Fortuny, Proust évite, par pudeur ou respect, de formuler le bénéfique artistique offert à son œuvre par la mort de la grand-mère. Encore moins y a-t-il place pour un deuil de la mère, dont l’effacement final demeure énigmatique⁴.

Les descentes aux enfers de la *Recherche*, roman qui s’achève par une “Adoration perpétuelle”, s’accompagnent de références à Homère, à Virgile ou à Dante plutôt qu’aux Écritures Saintes⁵. Mais chez Baudelaire déjà, les enfers mythologiques où vogue la barque de Don Juan se distinguaient malaisément de l’Enfer chrétien auquel étaient promises les “femmes damnées”. Le *Credo* des chrétiens enseigne lui-même que le Christ est “descendu aux enfers” avant de ressusciter. Est-il descendu au *sheol* hébreu de l’Ancien Testament, séjour indivis des morts, fréquemment traduit dans les Écritures par “séjour d’Hadès”, ou simplement par “Hadès”? En ce lieu patientaient ceux dont la malchance était d’être nés trop tôt pour avoir reçu le baptême. Selon la *Première Épître de Pierre* (III, 19), le Christ a libéré les “esprits retenus en prison”, “emprisonnés par le Prince des Ténèbres” si on suit la liturgie des orthodoxes. Il fallait que le Christ descendît pour mieux remonter, sa descente aux enfers (plutôt qu’“en enfer”) préparant le jour de l’Ascension.

Sur l’avenue des Champs-Élysées, dont le nom renvoie au séjour des bienheureux dans la mythologie antique, le héros de la *Recherche* a vécu avec Gilberte ses premiers tourments amoureux (“le douloureux quartier

³ RTP, t. III, 155.

⁴ Sur la figure de la mère dans la *Recherche*, voir Eleonora Sparvoli, “Du portrait léonardesque aux mosaïques de Saint-Marc. La vocation proustienne à travers l’image de Jean-Baptiste”, dans *La figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, éd. par Liana Nissim et Alessandra Preda (Milano: Cisalpino, 2012), 262-263.

⁵ Sur les références antiques, voir Pierre Albouy, “Quelques images et structures mythiques dans ‘La recherche du temps perdu’”, *Revue d’Histoire littéraire de la France* (septembre-décembre 1971); Marie Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust* (Paris: Les Belles Lettres, 1982); Françoise Létoublon et Luc Fraisse, “Proust et la descente aux enfers: les souvenirs symboliques de la Nekuia d’Homère dans ‘La recherche du temps perdu’”, *Revue d’Histoire littéraire de la France* (novembre-décembre 1997); Pierre-Louis Rey, “Proust et le mythe d’Orphée”, dans *Proust, la mémoire et la littérature*, sous la dir. d’Antoine Compagnon (Paris: Odile Jacob, 2009), ainsi que Viviana Agostini-Ouafi, *Proust et Michelet. Descente aux enfers et résurrection du passé* (Paris: Indigo, 2012).

des Champs-Élysées qu’elle habitait à Paris”, lit-on par anticipation dans la première partie de *Du côté de chez Swann*)⁶. Gardons-nous des surinterprétations. Proust n’a pas choisi intentionnellement ce lieu où lui-même joua réellement, vers quatorze ans, avec des jeunes filles de son âge, et sans doute un simple hasard veut-il que le massif de lauriers qui abrite la lutte érotique avec Gilberte rappelle celui qui orne la tombe d’Eurydice dans l’opéra de Gluck. De même, quand il imagine dans *Le côté de Guermantes* comment la mort risque de survenir “à l’instant où la voiture atteindra les Champs-Élysées”⁷, il n’est pas significatif que la promenade préférée des mondains serve de décor à cette scène abstraite et exemplaire. Mais s’il a transposé sur les Champs-Élysées l’attaque de la grand-mère, alors que la scène qui l’inspire (la crise d’urémie dont mourra Mme Proust) s’est déroulée à Évian, c’est probablement pour accentuer le côté douloureux de ce quartier dont le nom résonnera à nouveau dans sa mémoire quand fera retour, à Balbec, l’image de sa grand-mère⁸. Pour l’inviter à descendre au séjour des morts, Anchise adresse à Énée des paroles rassurantes: “Car ce n’est pas le Tartare impie, l’Ombre sinistre qui me détient, mais j’habite l’Élysée et les aimables assemblées des hommes pieux”⁹. Dans la *Recherche*, les Champs-Élysées prennent une signification cruellement ironique: ils sont le lieu non seulement d’un souvenir douloureux, mais d’un remords puisque le héros souhaiterait, afin de se punir de n’avoir pas suffisamment aimé sa grand-mère, “que s’enfonçassent plus solidement encore en [lui] ces clous qui y rivaient sa mémoire”¹⁰. Tout au plus Proust a-t-il amoindri, dans le texte définitif du roman, sa référence aux souffrances des enfers: “[...] nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Styx intérieur aux sextuples replis”, a-t-il d’abord écrit à propos des rêves où s’exprime un sentiment de culpabilité, avant de changer le Styx en “Léthé”, substituant l’oubli aux tortures infernales¹¹.

Il n’est pas besoin du recours à la mythologie antique ou à l’imagerie chrétienne pour que la jalousie soit désignée comme un “enfer”¹². Le jaloux ne parvient jamais à assouvir sa soif de souffrance. À l’instar de la coquette ou de l’amoureux en proie à la sensualité, il en veut “toujours plus”, exigence désignée parfois au XIX^e siècle sous un nom scientifique, l’hystérie. Celle-ci condamne par exemple Emma Bovary mourante aux “ténèbres éternelles”¹³. Le jaloux présente toutefois cette particularité par rapport aux autres pé-

⁶ RTP, t. I, 1987, 141.

⁷ RTP, t. II, 1987, 611.

⁸ RTP, t. III, 153.

⁹ *Énéide* V 734-735 (trad. Paul Veyne).

¹⁰ RTP, t. III, 156.

¹¹ *Ivi*, 157 (et note 2), 1433-1434.

¹² Voir Nicolas Grimaldi, *Essai sur la jalousie. L’enfer proustien* (Paris: PUF, 2010).

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. par Jacques Neefs (Paris: Le Livre de poche, 1999), 472.

cheurs que son obsession ne le mène pas à l'Enfer: elle l'y situe d'emblée¹⁴. Assailli au restaurant de Rivebelle par une multitude de tentations, le héros d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* songe que les plaisirs sont "l'enfer le plus impitoyable, le plus dépourvu d'issues pour le malheureux jaloux à qui ils présentent ce plaisir – ce plaisir que la femme goûte avec un autre – comme la seule chose qui existe au monde pour celle qui le remplit tout entier"¹⁵. Les fantômes produits par la jalousie sont infinis: on espérait retrouver la paix quand l'être aimé s'endormirait auprès de vous, mais on se tourmente alors de savoir par qui sont occupés ses rêves. Les images infernales s'accumulent dans la *Recherche* pour filer la métaphore: la jalousie est un "démon" qui vous "torture"¹⁶. Attaché aux références culturelles, Proust écrit que Swann amoureux d'Odette a été "brusquement précipité dans ce nouveau cercle de l'enfer d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir"¹⁷. Référence à l'*Enfer* de Dante ici; ailleurs, c'est au mythe d'Orphée, quand Swann cherche Odette "comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice"¹⁸.

L'Enfer du jaloux est aggravé par l'homosexualité. La jalousie s'accroît en effet du moment où on soupçonne que l'être aimé vous trompe avec quelqu'un du même sexe que lui, parce que le plaisir qu'il (ou elle) goûte à votre insu est inimaginable. Et tandis qu'un partenaire hétérosexuel vous rend jaloux de la moitié de l'univers, la jalousie s'étend, s'il est bisexuel, à l'univers entier. N'offrant plus le moindre havre, le pays où s'exerce la jalousie devient en totalité pour le héros de la *Recherche* un lieu infernal: "L'enfer c'était tout ce Balbec, tous ces pays avoisinants d'où d'après la lettre d'Aimé elle [Albertine] faisait souvent venir les filles plus jeunes qu'elle amenait à la douche"¹⁹.

Swann alimente lui-même le feu de son Enfer en soupçonnant Odette, peut-être à juste titre, d'avoir eu des liaisons féminines, et en imaginant, ce qui paraît moins vraisemblable, qu'elle a caché chez elle un voyeur afin de lui offrir le spectacle de leurs ébats²⁰. Pour reprendre l'image de *Sodome et Gomorrhe*, il s'enfonce des clous afin d'accroître son supplice. De quoi se punit-il au juste? La *Recherche* n'en fournit une idée que si le lecteur lui prête les obsessions du héros, dont il est le double. Or, le sentiment de culpabilité du héros lui-même reste difficile à cerner. En effet, alors que le romancier est homosexuel, son héros ne l'est pas. On invoquerait vainement, pour évacuer la question, l'autonomie de l'œuvre par rapport à l'écrivain: il arrive en effet, dans la *Recherche*, que le héros se souvienne de ce que Proust a vécu (le sou-

¹⁴ "Car elle porte son enfer en ce monde", écrit de la jalousie le poète Alain Chartier (cité par Maria Colombo, voir *supra*, 41).

¹⁵ RTP, t. II, 169.

¹⁶ RTP, t. III, 611 et 270.

¹⁷ RTP, t. I, 361.

¹⁸ *Ivi*, 227.

¹⁹ RTP, t. IV, 1989, 250.

²⁰ RTP, t. I, 366.

venir des pavés inégaux, surgi dans *Le temps retrouvé*, trouve racine non dans le roman, mais dans l’expérience personnelle de son auteur). Ainsi en vient-on à soupçonner que la honte inspirée à Proust par son homosexualité (vis-à-vis de sa mère en particulier) a influencé le sentiment de culpabilité de son héros.

Le remords ressenti par celui-ci quand il se souvient de sa grand-mère est ordinaire: quiconque a perdu un être cher se reproche de ne pas l’avoir assez pleuré, ou de n’avoir pas su lui exprimer son amour jusqu’à le maintenir en vie; au plus l’hypersensibilité du héros de la *Recherche* aiguise-t-elle ce sentiment connu de tous. On approche mieux sa spécificité proustienne quand sont évoqués dans *Sodome et Gomorrhe* ces fils qui, invertis ou non, réalisent, grâce à une beauté héritée de leur mère, des conquêtes que celle-ci eût désapprouvées. “Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part: les mères profanées”, conclut Proust²¹. Ce chapitre non écrit est dilué dans l’ensemble du roman, que Proust n’eût peut-être pas osé commencer si sa mère avait vécu. On en avait eu un aperçu avec “Sentiments filiaux d’un parricide”, article qui lui avait été inspiré en 1907 par un fait divers (le jeune Henri van Blarenberghe avait assassiné sa mère avant de se suicider)²². Situant le meurtrier dans la lignée d’Ajax, du roi Lear et d’Œdipe, Proust commente ainsi son geste inconscient et fatal: “Au fond, nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons, par l’inquiète tendresse elle-même que nous inspirons et mettons sans cesse en alarme”. *Le Figaro* censura le dernier paragraphe de l’article, où Proust rappelait que les parricides de la mythologie antique avaient fini par être mis en gloire²³.

Le “chapitre” des mères profanées a été esquissé plus précisément encore dans *La confession d’une jeune fille*, publiée dans *Les plaisirs et les jours* (1896) bien avant la mort de Mme Proust. Cette nouvelle, dont le titre et l’exergue (empruntée à *l’Imitation de Jésus-Christ*) signalent l’inspiration chrétienne, se présente sous la forme d’un discours adressé par une jeune fille à un destinataire anonyme. Sur le point de se marier, elle a été surprise par sa mère en train d’embrasser un jeune homme de rencontre; sa mère ayant succombé à l’émotion, la jeune fille a résolu de mettre fin à ses jours. Dans une première ébauche intitulée “Avant la nuit” (*La Revue blanche*, décembre 1893), c’est avec une amie que l’héroïne se livrait à des penchants coupables avant de se suicider. Deux vers des *Femmes damnées* placés en exergue du troisième chapitre de *La confession d’une jeune fille* trahissent l’intention initiale de Proust. Sans doute Mme Proust n’eut-elle pas besoin de décrypter cette allusion à l’homosexualité pour lire la nouvelle de son fils comme une forme d’aveu.

²¹ RTP, t. III, 300.

²² Article paru dans *Le Figaro* (1^{er} février 1907). Voir *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandre (Paris: Gallimard, 1971), Bibliothèque de la Pléiade, 158.

²³ Voir *Pastiches et mélanges*, éd. cit., 159 et 786 (note). Dans le Carnet 1, Proust met en relation l’histoire de Henri van Blarenberghe avec la légende de Saint Julien l’Hospitalier, qui tue par aveuglement son père et sa mère avant d’accéder à la sainteté (voir *Carnets*, éd. cit., 60).

L'homosexualité est, dans la *Recherche*, le péché par excellence. Cette surprenante homophobie du roman n'est-elle que le reflet de l'opinion dominante, ou répond-elle à une volonté de Proust de masquer sa préférence sexuelle en caricaturant ses semblables? Dans *Sodome et Gomorrhe I*, aussitôt après que la rencontre de Charlus et de Jupien a été présentée comme aussi naturelle que la fécondation de la fleur par le bourdon, sont décrites ces "organisations" où, chez certains des nouveaux venus, "la femme n'est pas seulement intérieurement unie à l'homme, mais hideusement visible, agités qu'ils sont dans un spasme d'hystérique, par un rire aigu qui convulse leurs genoux et leurs mains, ne ressemblant pas plus au commun des hommes que ces singes à l'œil mélancolique et cerné, aux pieds prenants, qui revêtent le smoking et portent une cravate noire". Proust a dû juger que le caractère infernal de l'"organisation", qui s'apparente ici à une image de Jugement dernier, ressortait suffisamment de la comparaison animalière: le texte définitif du roman ne retient pas une autre image portée sur la dactylographie, "le smoking des diables aux pieds fourchus"²⁴.

Condamné à multiplier par deux ses rivaux, exclu du corps social, l'homosexuel va ajouter de lui-même à ses châtiments quand, à l'image du baron de Charlus, il se fera punir corporellement pour son vice.

On suppose qu'aux enfers (c'est-à-dire aux vrais Champs-Élysées, ceux d'Anchise où séjournent les âmes pieuses), la grand-mère n'a pas lieu d'endurer le moindre tourment; c'est le chemin qui mène le héros jusqu'à elle qui est douloureux. Quant à l'Enfer que se fabrique le jaloux, épousant les contours des lieux où l'égarant ses fantasmes, il peut avoir son siège n'importe où du moment qu'il trouve son origine dans l'âme même du jaloux. Le seul lieu concret de l'Enfer (ou des enfers) que présente la *Recherche* est l'hôtel tenu par Jupien, réservé aux homosexuels, où le héros s'aventure par hasard, un soir, sur les pas de Saint-Loup. À défaut d'avoir osé le bâtir d'emblée à l'image de l'*Enfer* de Dante, Proust diffère cette référence jusqu'à la sortie du héros: "Je pressais le pas pour le fuir comme un voyageur poursuivi par le mascaret, je tournais en cercle dans les places noires, d'où je ne pouvais plus sortir"²⁵. L'intensification des bombardements sur Paris menace la capitale du châtimement qui était, selon la Bible, tombé sur Sodome et Gomorrhe; les ruines de Paris préfigurent aussi aux yeux du narrateur celles de Pompéi, située par la tradition à proximité de la porte des enfers²⁶. À l'intérieur de l'hôtel de Jupien, Charlus se fait fouetter, comme les séducteurs et les ruffians de Dante²⁷, avec un martinet dont les clous s'enfoncent dans sa chair comme ceux que le héros souhaitait jadis

²⁴ RTP, t. III, 21 (et variante), 1280.

²⁵ RTP, t. IV, 412.

²⁶ *Ivi*, 385-386.

²⁷ Voir Dante, *Enfer*: "De ça de là sur le rocher noirâtre / je vis des démons cornus avec de grands fouets / qui les battaient cruellement par-derrrière" (XVIII, 34-36; trad. Jacqueline Risset, Paris: Flammarion, 1985, 169).

enfoncer dans sa mémoire²⁸. Plus naïf qu’on ne l’aurait imaginé à ce stade de l’intrigue, le jeune homme a d’abord, tel un calife des *Mille et une nuits*, voulu accourir au secours de la victime, avant de comprendre que le baron demandait au contraire qu’on augmentât son supplice²⁹. Convient-il seulement d’appeler “punition” la souffrance du masochiste? Faut-il aller jusqu’à imaginer que, en quête d’un Enfer éternel, celui-ci s’ingénie à pécher pour le mériter? Le “temple de l’impudeur” découvre en tout cas la parenté du masochisme avec la jalousie: qui y cède exige toujours plus. Jamais assez brutaux, les bourreaux de l’hôtel sont aussi incapables d’assouvir la soif de souffrance de Charlus que les fantasmes de Swann ou du héros à contenter leur jalousie.

Le dernier degré de la déchéance humaine est inscrit dans ce lieu infernal grâce à la figure d’un prêtre. Il n’y a pas d’ecclésiastique dans les salons de la *Recherche*, a-t-on noté parfois, alors qu’avec l’abbé Mugnier et quelques évêques mondains, le romancier ne manquait pas de modèles. Voulut-il préserver du ridicule et des égoïsmes sociaux les servants d’une religion qu’il respectait? Quand il découvre un prêtre parmi les habitués de l’hôtel de Jupien, son héros est aussi abasourdi que Dante apercevant en Enfer la figure de l’éminent Brunetto Latini, dont il respectait le savoir (*Inf.* XV). “C’était cette chose si rare, et en France absolument exceptionnelle, qu’est un mauvais prêtre”, précise le narrateur³⁰, d’une formule qu’on croirait ironique tant elle est appuyée. Après avoir succombé au péché, ce prêtre que le héros a d’abord pris pour une femme âgée oublie en plus de payer sa chambre. Proust respectait sa religion comme il respectait sa mère. Mais s’il a renoncé à écrire le chapitre des “mères profanées”, il n’a pu résister à l’envie de réserver, aux prêtres et à la religion profanés, un épisode de sa “descente aux enfers”.

Cette descente ne bénéficie pas toujours, dans la *Recherche*, d’une imagerie aussi transparente que celle de l’hôtel de Jupien. “Traduction métaphorique de la maladie du héros”³¹, – et de celle de Swann, puisque la jalousie leur est commune –, l’Enfer est aussi une figuration de l’exploration de l’inconscient. “Succédané des enfers homériques”³², l’inconscient se révèle par l’intermédiaire du rêve. À son père, qui le ramène à la raison quand il voudrait retrouver sa grand-mère, le rêveur résiste: “‘Mais dis-moi, toi qui sais, ce n’est pas vrai tout de même, malgré ce qu’on dit, puisque grand-mère existe encore’. Mon père sourit tristement: ‘Oh! bien peu, tu sais, bien peu. Je crois que tu ferais mieux de ne pas y aller. Elle ne manque de rien. On vient tout mettre en ordre’”³³. Ce rêve, qui accroît le sentiment de culpabilité du jeune homme, s’achève par des mots sibyllins:

²⁸ Voir *RTP*, t. IV, 394.

²⁹ *Ivi*, 411.

³⁰ *Ivi*, 407-408.

³¹ Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane* (Paris: Champion, 2004), 384-385.

³² Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud* (Paris: Gallimard, 2012), 23.

³³ *RTP*, t. III, 158.

– Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette. Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants; aussi si je répétais encore: "Francis Jammes, cerfs, cerfs", la suite de ces mots ne m'offrait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore et que je ne pouvais plus me rappeler. Je ne comprenais plus pourquoi le mot *Aias*, que m'avait dit tout à l'heure mon père, avait immédiatement signifié: "Prends garde d'avoir froid", sans aucun doute possible.³⁴

Interroger les formules énigmatiques du rêve conduit à poser la question jadis soulevée par Jean Bellemin-Noël: psychanalyse-t-on en pareil cas le personnage ou le romancier³⁵? Première hypothèse: en se rendant solidaire de la perplexité de son héros, alors qu'il serait tout à fait capable de la dissiper, le romancier abandonne au lecteur le plaisir de "psychanalyser" le personnage. Seconde hypothèse: le romancier prête à son héros un rêve que lui-même a fait sans parvenir à en deviner le sens; il reviendra alors au lecteur de "psychanalyser" le romancier. Proust était, sans avoir lu Freud, suffisamment informé des mécanismes de l'inconscient pour qu'on choisisse sans hésitation la première hypothèse.

Trois éléments du rêve du héros sont assez faciles à décrypter. (1) "Cerfs, cerfs" fait allusion à l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, racontée par Flaubert dans un de ses *Trois contes* et reliée par Proust au meurtre commis par le jeune Henri van Blarenbergh³⁶: à Julien, qui a tué une horde de cerfs, un mâle survivant prédit qu'il tuera un jour son père et sa mère. (2) Francis Jammes, écrivain catholique³⁷ déjà choqué par la scène de sadisme saphique de Montjouvain (*Du côté de chez Swann*), ne pardonnera jamais à Proust l'immoralité de la *Recherche*. "M. Francis Jammes commence des communions, implore les Séraphins et toutes les puissances du ciel pour que je déserte les cavernes où j'ai pour compagnon le Prince des Ténèbres", écrit Proust à Charles Maurras le 28 août 1922³⁸. (3) "*Aias*" est une graphie d'Ajax, qui figurait parmi les héros invoqués dans "Sentiments filiaux d'un parricide". Le quatrième élément, "fourchette", n'a jamais reçu d'explication. Dans les "singes à l'œil mélancolique et cerné, aux pieds prenants, qui revêtent le smoking et portent une cravate" auxquels Proust, dans *Sodome et Gomorrhe*, compare l'organisation des homosexuels, Antoine Compagnon voit une allusion possible à Consul, "chimpanzé qui se produisait en redingote à l'Olympia, et se servait d'une

³⁴ *Ivi*, 159.

³⁵ Voir Jean Bellemin-Noël, "Psychanalyser le rêve de Swann?", *Poétique* 8 (1971): 447-469.

³⁶ Voir *supra*, note 22.

³⁷ "L'écrivain que j'admire le plus", écrivait Proust en décembre 1912 (*Correspondance*, éd. par Philippe Kolb, Paris: Plon, t. XI, 1984, 337).

³⁸ *Ivi*, t. XXI, 1993, 444.

fourchette (voir une lettre de juillet 1917 à Mme Straus)”³⁹. Je n’ai pu trouver dans l’œuvre de Proust d’autre fourchette susceptible d’éclairer le rêve de son héros...

Si l’Ajax de Sophocle ne tue jamais qu’un troupeau de bœufs, la fureur qui l’a privé de lucidité justifie sa présence aux côtés de meurtriers victimes de la fatalité. Coupable du meurtre de ses parents, saint Julien l’Hospitalier s’apparente plus étroitement au héros de la *Recherche*. Quant au nom de “Francis Jammes”, il trahit chez Proust le remords, masqué dans la lettre à Maurras sous une badinerie, d’écrire un roman qui aurait pu tuer sa mère si elle avait vécu; le héros de la *Recherche* n’ayant aucune raison de s’accuser d’être homosexuel ou immoral, nous reprendrons l’hypothèse que son sentiment de culpabilité trouve dans celui de Proust une origine indiscernable pour le lecteur ignorant de la vie de l’auteur. S’il est vrai, enfin, que “fourchette” oriente vers le hideux Enfer homosexuel décrit dans *Sodome et Gomorrhe*, on a la confirmation que le rêve du héros se nourrit d’un remords qui ne devrait tarauder que Proust. “Mais déjà j’avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres”: cette descente aux enfers (ou en Enfer), le héros de la *Recherche* la méritait moins que le romancier.

Qu’est-ce toutefois qu’un Enfer d’où l’on revient? À la différence d’Orphée, dont la plongée comporte des périls, l’Ulysse de l’*Odyssee* ou le héros de l’*Énéide* sont de simples visiteurs des enfers, à plus forte raison Dante, qui se fait accompagner d’un guide dont l’expérience est depuis longtemps reconnue. Jamais ne plane sur eux la menace qu’ils en demeurent prisonniers. Si Honoré, le héros de *La fin de la jalousie* (*Les plaisirs et les jours*), ne trouvait que dans l’approche de la mort une issue à ses tourments, le héros de la *Recherche*, aussi bien que Swann, en sera délivré. Se risque-t-il jusque dans l’Enfer du vice, il y est, tel Nerval revenu deux fois “vainqueur” de l’Achéron, pourvu d’une assurance de retour. Proust lui donne son propre remords (la mort d’un être cher), mais l’exempte du péché qui, attisant ce remords (l’homosexualité), l’aurait condamné à des souffrances toujours renouvelées.

Il fallait pourtant que le romancier ait lui-même succombé au péché pour pouvoir décrire en connaissance de cause l’Enfer où il plonge son héros. On le conclut d’un entretien qu’eut Proust avec André Gide:

Il me dit la conviction où il est que Baudelaire était uraniste: “La manière dont il parle de Lesbos, et déjà le besoin d’en parler, suffiraient seuls à m’en convaincre”, et comme je proteste:

“En tout cas, s’il était uraniste, c’était à son insu presque; et vous ne pouvez penser qu’il ait jamais pratiqué...”

– Comment donc! s’écrie-t-il. Je suis convaincu du contraire; comment pouvez-vous douter qu’il l’ait pratiqué? lui, Baudelaire!”⁴⁰

³⁹ RTP, t. III, 21 (note 2), 1280.

⁴⁰ André Gide, *Journal* (14 mai 1921), éd. par Éric Marty (Paris: Gallimard, 1996), Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1124.

Avoir pratiqué l'homosexualité masculine serait donc indispensable pour imaginer l'homosexualité féminine ... La valeur expiatoire de cette confession est nulle: Gide ne reprochait pas à Proust d'être homosexuel, mais au contraire de ne pas l'avouer. Proust se juge en effet diffamé quand Paul Souday reconnaît à son style des qualités féminines⁴¹ ou quand Jean Schlumberger suggère que des modèles masculins ont inspiré les jeunes filles en fleurs de Balbec⁴². Si la *Recherche* se lit aujourd'hui comme un aveu d'homosexualité que Proust n'a jamais consenti à sa mère, elle est un aveu indirect, supposant des décryptages auxquels il opposa la force de la dénégation.

“Un romancier est quelqu'un qui a vu, au moins deux fois, quelque chose qu'il ne devait pas voir, et qui en triomphe”⁴³. Traduisons en termes nervaliens: qui a deux fois vainqueur traversé l'Achéron. “Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète!”⁴⁴, songe le héros quand Jupien l'instruit sur la vie secrète du baron. Il se trompe. Simple acteur de la geste de l'hôtel, Charlus serait aussi inapte à l'écrire que les hommes “mêlés à un combat gigantesque” invoqués dans *Sodome et Gomorrhe*, et le temps lui manquerait de toute façon pour revenir triomphant de son expérience: le lecteur ne le reverra plus que sur les Champs-Élysées (hasard encore?), presque aveugle, soutenu par son fidèle Jupien. Le héros de la *Recherche*, lui, est accoutumé depuis son adolescence à voir ce qu'il n'aurait pas dû voir: à travers une fenêtre opportunément ouverte, la scène de sadisme de Mlle Vinteuil et de son amie à Montjouvain; d'une encoignure de porte, la rencontre de Charlus et de Jupien; par un œil-de-bœuf enfin, les supplices infligés au baron. À l'image de Dante, il est descendu dans l'Enfer de l'hôtel afin d'observer, consterné ou complaisant, les punitions réclamées par les rejetons de la race maudite.

Il sera romancier parce qu'il est un voyeur; un romancier de génie parce qu'il est en même temps un visionnaire. On connaît la fantasmagorie du “Bal de têtes” par où s'achève *Le temps retrouvé*. Tandis que Saint-Loup s'est racheté de son péché par une mort glorieuse, accomplissant le rêve d'Achille, les invités qui ont survécu à la guerre “forment le peuple innombrable et indifférencié des âmes de l'Hadès, perdant leur nom au fur et à mesure qu'ils pénètrent dans le sombre royaume”⁴⁵. Parmi ces invités, dont certains ont au

⁴¹ Voir la lettre de Proust à Paul Souday du 6 ou 7 novembre 1920 dans *Correspondance*, éd. cit., t. XIX, 1991, 575.

⁴² Voir l'article de Jean Schlumberger, publié le 16 juillet 1922 dans *Le Figaro*, et la lettre de Proust dans *Cahiers Marcel Proust*. 9. *Études proustiennes III* (Paris: Gallimard, 1979), 172-180.

⁴³ Philippe Sollers, *Théorie des exceptions* (Paris: Gallimard, 1986), Folio Essais, 79.

⁴⁴ *RTP*, t. IV, 410.

⁴⁵ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Proust* (Paris: Champion, 2005), 72, qui fait référence à Jean-Paul Vernant. Celui-ci explique en effet que “si chez Hésiode les morts de l'Hadès sont appelés les ‘sans nom’, les héros au contraire conservent leur nom et leur visage dans l'Au-delà” (*L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris: Gallimard, 1992, 52).

sens propre de l’expression “un pied dans la tombe”⁴⁶, se remarque le groupe des pécheurs qui ont profané leurs parents en empruntant leurs visages. “Certains même avaient fini par ressembler à leur quartier, portaient sur eux comme le reflet de la rue de l’Arcade, de l’avenue du Bois, de la rue de l’Élysée. Mais surtout ils reproduisaient les traits de leurs parents”⁴⁷. L’hôtel de Jupien avait été vaguement situé par le romancier dans une “rue assez éloignée du centre”⁴⁸; celui d’Albert Le Cuziat, qui a servi de modèle à Proust et où il se rendait en personne pendant la guerre, se trouvait au 11, rue de l’Arcade (8^{ème} arrondissement). La vie de Proust, une fois encore, éclaire celle de son héros. Avant de mourir, les invités de la princesse de Guermantes portent sur leur physionomie la marque de l’Enfer où ils ont déjà sombré et où ils sombreront bientôt d’une autre façon.

Il est vrai que les allusions à l’*Orphée* de Gluck⁴⁹, à plus forte raison une référence explicite à l’opéra-bouffe d’Offenbach⁵⁰, risquent d’altérer le sérieux du “fleuve aux ténébreux méandres”. L’Enfer est traité de façon encore plus désinvolte lorsque le héros, après s’être représenté les sources de la Vivonne “comme quelque chose d’aussi extra-terrestre que l’entrée des enfers”, découvre qu’elles “n’étaient qu’une espèce de lavoir carré où montaient des bulles”⁵¹. Faut-il, à la lumière de cette naïveté enfantine, réviser la gravité avec laquelle on a lu la belle image de la page précédente: “Il arrivait que Gilberte me laissait aller sans elle, et je m’avançais, laissant mon ombre derrière moi, comme une barque qui poursuit sa navigation à travers des étendues enchantées”⁵²? Et si la démystification des sources de la Vivonne nous révélait que, depuis le début du roman, l’Enfer n’a jamais été qu’un décor d’opérette?

L’humour ne saurait émousser à nos yeux la force du tragique. Persuadé, comme il le confie à Gide, que l’expérience intime est nécessaire à l’observateur pour qu’il accomplisse son œuvre, Proust a bien, un jour, absorbé une dose inhabituelle de médicaments afin de décrire avec plus de vérité la mort de Bergotte⁵³... Déguisé en personnage des *Mille et une nuits* dans un hôtel qui fait songer à l’Enfer de Dante, son héros n’y est pas le pantin d’un pittoresque patchwork: il s’avance dans “le tragique enfer des aberrations érotiques”⁵⁴ chargé de lourds secrets. Pratiquant ce que Gabriel Marcel appelle curieusement une “technique du salut”⁵⁵, Proust avait besoin de procéder à cette

⁴⁶ RTP, t. IV, 516.

⁴⁷ *Ivi*, 529.

⁴⁸ *Ivi*, 388.

⁴⁹ RTP, t. I, 322.

⁵⁰ *Ivi*, 480.

⁵¹ RTP, t. IV, 268.

⁵² *Ivi*, 267.

⁵³ Sur cet épisode, voir Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (Paris: Robert Laffont, 1973), 335-338.

⁵⁴ Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires* (3 décembre 1927).

⁵⁵ *L’Europe nouvelle* (12 novembre 1927).

descente pour préparer l'“Adoration perpétuelle” qui couronnera son roman. La mythologie antique lui a seulement permis d'habiller plaisamment une inquiétude qu'il devait d'abord à son éducation judéo-chrétienne. Et si son héros vit comme une descente aux enfers le chemin qui le conduit en rêve vers sa grand-mère, c'est parce que pèse sur lui une culpabilité due au remords de son créateur, coupable vis-à-vis de sa mère comme l'était la jeune fille de la *Confession*. Il mériterait d'être châtié au même titre que le baron de Charlus, qui se fait fouetter pour expier ses péchés. Mais le plaisir que le baron goûte dans sa punition, au point d'en demander toujours plus, ouvre à une réflexion vertigineuse. Quel plaisir secret Proust trouve-t-il à explorer, par l'intermédiaire de son héros, les turpitudes de l'Enfer? Pour le moins en tire-t-il un bénéfique esthétique. Cette visite douloureuse était une halte incontournable sur le chemin qui conduisait jusqu'à l'“allégresse du créateur”, invoquée dans *Le temps retrouvé*.

Paul Morand s'était permis, dans son *Ode à Marcel Proust*, une allusion indélicate à la vie privée de son ami:

Proust, à quels raouts allez-vous donc la nuit
pour en revenir avec des yeux si las et si lucides?

Comme souvent, Proust se défend avec maladresse. Sa réaction à la fois attristée et révoltée: “L'*Ode* où vous m'avez jeté dans cet Enfer que Dante réservait à ses Ennemis [...]”⁵⁶, donne crédit au soupçon instillé par les vers de Morand: c'était donc bien vers un Enfer qu'il s'acheminait dans ses sorties nocturnes... On s'étonne que, de son côté, François Mauriac ait jugé qu'il n'y avait dans la *Recherche* aucune “préoccupation d'ordre religieux”⁵⁷. Proust lui avait pourtant écrit, en lui dédiant *Sodome et Gomorrhe*: “Cher François, que d'admiration, de reconnaissance aussi (surtout d'admiration) j'ai à vous écrire. Mais j'ai été *mort*. Et je remonte *de profundis* et encore tout emmaillotté comme Lazare”⁵⁸. Comment le futur auteur du *Fleuve de feu* (1923), autre récit d'une descente aux enfers, n'a-t-il pas deviné que la mort frôlée par Proust n'était pas seulement celle du corps?

⁵⁶ “Peu après le 10 octobre 1919”, dans *Correspondance*, éd. cit., t. XVIII, 1990, 424 (et note 8).

⁵⁷ “L'art de Marcel Proust”, *La Revue hebdomadaire* (janvier 1921), 316.

⁵⁸ François Mauriac, *Œuvres autobiographiques*, éd. par François Durand (Paris: Gallimard, 1990), Bibliothèque de la Pléiade, 276.

Stefano Genetti

BECKETT/BOCCA:
“NEL LOCO ONDE PARLARE È DURO”
(*Inf.* XXXII, 14)

Come in una di quelle assurde processioni del paradiso dantesco sfilano in teorie interminabili, ma senza cori e candelabri, gli uomini della mia gente. Tutti si rivolgono a me, tutti vogliono deporre nelle mie mani il fardello della loro vita, la storia senza storia del loro essere stati. Parole di preghiera o d'ira sibilano col vento tra i cespugli di timo. Una corona di ferro dondola su una croce disfatta. E forse mentre penso la loro vita, perché scrivo la loro vita, mi sentono come un ridicolo dio, che li ha chiamati a raccolta nel giorno del giudizio, per liberarli in eterno dalla loro memoria.

Salvatore Satta

faster than where
in hellice eyes
stream till
frozen to
jaws rail
gnaw gnash
teeth with stork
clack chatter

Così recitano i versi del 1974 in cui Beckett fa il verso all'onomatopeica, animalizzante descrizione dell'“ombre dolenti ne la ghiaccia” (*Inf.* XXXII, 35) di Cocito¹. Siamo nel nono cerchio dell'Inferno, suddiviso in quattro zone concentriche e digradanti – Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca – appena distinte dalla posizione in cui i dannati traditori sono conficcati nel ghiaccio: ci sono dentro fino al collo, a capo chino, riversi e infine sommersi, letteralmente inghiottiti in un panorama spettrale. Scendiamo nel “bassissimo poz-

¹ La strofa riportata è la quarta di *dread nay*, in Samuel Beckett, *Collected Poems in English and French* (New York: Grove Press, 1977), 33 (cf. anche i vv. 21 e 23: “snow white”, “asylum head”). Sull'esigua “trilogia lirica” che questo componimento – non autotradotto in francese – forma assieme a *hors crâne seul dedans* e alla sua versione inglese, si veda Ruby Cohn, *A Beckett Canon* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005), 326-327. Beckett mima in particolare – “gnaw gnash / teeth with stork” – il v. 36 del canto XXXII: “mettendo i denti in nota di cicogna” (l'edizione di riferimento per la *Commedia* è quella curata da Vittorio Sermoni e rivista da Gianfranco Contini – da Cesare Segre per quanto riguarda la terza cantica –, Milano: Rizzoli, BUR, 2006).

zo” (*Inf.* XXIV, 38) del bassissimo Inferno e tramite quel *freezer* ventilato Dante rinnova la topografia infernale ereditata dalla tradizione²; analogamente, nello scriverne, esibisce gli esiti dell’inaudita sperimentazione linguistica ammirata da Beckett fin dal suo saggio su Joyce del ’29. Tocchiamo il disumano fondo dell’imbuto, dove persino il dolore inscritto nel toponimo³, persino il lamento e la compassione – la “pietà [...] ben morta” che tanto crucciava il primo Belacqua beckettiano⁴ – sono impediti, occlusi; dove le “disperate strida” (*Inf.* I, 115) si fanno stridor di denti e “Lo pianto stesso [...] pianger non lascia” (*Inf.* XXXIII, 94) poiché le lacrime, appena sgorgate, raggelano in “visiere di cristallo” (*Inf.* XXXIII, 98); dove si consuma, tra voci come latrati e racconti come vendette, la passione senza fine e senza riscatto della memoria e della parola fraudolenta.

Annotata da Beckett studente in un quaderno di appunti danteschi⁵, la scena ritorna frequentemente nella sua opera, dalla battuta di M. Krap sulla nona “cerchia” in *Eleutheria* alla “glace éternelle” ossimoricamente evocata nel deserto di *Oh les beaux jours* da Winnie, interrata viva a rimpiangere “il dolce stilvecchio” sotto un’accecante santa luce infernale che è a sua volta

² Mentre “il supplizio infernale del freddo manca di precedenti nell’escatologia biblica” e benché esso non sia esplicitamente attestato nel *Corano*, “l’inferno musulmano gli dà almeno la stessa rilevanza che al castigo del fuoco” sotto forma di “un lago gelato, identico al Cocito dantesco”, si legge in Miguel Asín Palacios, *Dante e l’Islam. Volume I. L’escatologia islamica nella “Divina Commedia”* (Parma: Pratiche, 1994), 166; ringrazio Vincenzo De Santis per avermi segnalato questa lettura.

³ Tra i commenti che non verranno qui ulteriormente citati, si veda Corinna Salvadori Loneran, “The Context of ‘Inferno’ XXXIII: Bocca, Ugolino, Fra Alberigo”, in *Dante Commentaries. Eight Studies of the “Divine Comedy”*, ed. by David Nolan (Dublin: Irish Academic Press, 1977), 63-84.

⁴ *Alter ego* del giovane Beckett lettore di Dante e allievo di Bianca Esposito, che in *More Pricks than Kicks* diventa la Signorina Adriana Ottolenghi, è il Belacqua del racconto *Dante and the Lobster: lost in translation tra piety e pity, piété e pitié*, dinanzi al verso “Qui vive la pietà quand’è ben morta” (*Inf.* XX, 28) – il “pity is quick with death” della poesia *Text* –, il Belacqua di Beckett si trova alle prese con la questione delle macchie lunari così come, sotto forma di intraducibilità, con l’aporia dell’empatia-empietà, nonché, sotto forma di gioco di parole, con l’indiscernibilità di vita e morte. Per una sintesi, si veda Emilia Di Rocco, “Beckett e Dante”, *Strumenti critici* 20, 3 (settembre 2005): 403-422 e in particolare 409-416. Da *Dream of Fair to Middling Women* e dal relativo *Notebook a Malacoda* e ad altri componimenti di *Echo’s Bones and Other Precipitates*, moltissimi dei primi testi di Beckett, in prosa come in versi, sono densi di riferimenti danteschi.

⁵ In merito all’impatto della “Dante revelation” sul Beckett ventenne, nonché al poema dantesco come lettura di tutta una vita, si rinvia alla biografia di James Knowlson, *Beckett* (Arles: Actes Sud, 1999) e in particolare alle pp. 29 (sulla mitizzata nascita di Venerdì santo), 90-92, 577, 735, 779 e 841. Un repertorio di luoghi testuali beckettiani ispirati alla *Commedia* si trova sia alla voce *Dante Alighieri* di Chris J. Ackerley e Stanley E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader’s Guide to His Works, Life, and Thought* (New York: Grove Press, 2004), 118-123, sia alla voce *Dante* firmata da Jean-Pierre Ferrini nel *Dictionnaire Beckett*, diretto da Marie-Claude Hubert (Paris: Champion, 2011, 290-294; si veda anche la voce *Enfer*, curata da Gilles Ernst, alle pp. 405-407).

un luministico riflesso dell’oscurità visibile miltoniana⁶. Corpi sepolti, facce livide e occhi sgranati formano una contrada di teschi parlanti, agghiacciante *skullscape* che caratterizza tanto l’iconografia dantesca quanto quella beckettiana⁷. Tra i molti, un cranio si staglia nel chiaroscuro, quello di Bocca degli Abati, il traditore ghibellino della battaglia di Montaperti. È una testa di morto; è l’*imago*:

crâne abri dernier
pris dans le dehors
tel Bocca dans la glace

La scatola cranica, il globo oculare, i fremiti fermi delle palpebre: Beckett ne registra ogni infimo allarme – “de la vie pas forcément” – in questi altri versi, sempre del ’74⁸. E l’interiorizzazione endocranica del personaggio-paesaggio prosegue nella poesia latente delle prose coeve – “Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. [...] Se remet donc ainsi à se faire encore pour finir encore le crâne lieu dernier au lieu de s’êteindre” –, fino al “lieu dit du crâne”, la pietraia-*golgotha* di *Mal vu mal dit*: “L’œil reviendra sur le lieu de ses trahisons. En congé séculaire de là où gèlent les larmes. Libre encore un instant de les verser chaudes. Sur les bienheureuses larmes qui furent. Tout en jouissant du monceau de minéral blanc”⁹.

È dunque questo glaciale paesaggio di testa – fuori, tra le *têtes-mortes*, e dentro a un cranio – il “loco onde parlare è duro” (Inf. XXXII, 14), l’indicibile luogo del nefando, il luogo di cui dire è duro e dove dire è duro, il cui dire è duro come le rime petrose, “aspre e chiocce” (Inf. XXXII, 1), alle quali Dante si rifà, per la loro immaginifica scompostezza fono-prosodica, sin dall’avvio

⁶ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours suivis de Pas moi* (Paris: Minuit, 1974), 63 (cf. *ivi*, 15-16 e 28). In Samuel Beckett, *Eleutheria* (Paris: Minuit, 1995), il gioco di parole su circolo sociale e cerchio infernale si trova alle pp. 29-30: all’osservazione di Mme Krap “Ne faites pas attention. Il se croit au cercle”, il marito ribatte: “J’y suis. Au neuvième”. Si veda Katherine Worth, *Samuel Beckett’s Theatre: Life Journeys* (Oxford: Clarendon, 1999), in particolare la sezione su “Play/Comédie” e il capitolo “Heaven, Hell, and the Space Between” (42-65).

⁷ Da Priamo della Quercia a Grazia Lodeserto, passando per Füssli, Blake e Doré, colpiscono particolarmente le analogie tra le visioni dantesche di Michael Mazur (Giorgio Marini e Ceil Friedman, a cura di, *L’Inferno di Dante. Opere grafiche 1992-2000*, Milano: Electa, 2000, soprattutto 52, 65, 83, 99, 111, 121 e 143-145) e certo immaginario beckettiano (cf. Marianne Alphant et Nathalie Léger, sous la dir. de, *Objet Beckett*, Paris: Centre Pompidou - Imec, 2007, 47-49).

⁸ Erroneamente datato 1976 in Samuel Beckett, *Poèmes suivis de mirlitonades* (Paris: Minuit, 1978), 29 (il componimento figura a p. 25), *bors crâne seul dedans* è intitolato *Poème 1974* in Beckett, *Collected Poems*, 62, ed è accompagnato, a p. 63, dalla versione inglese *Something There*, dove Bocca degli Abati non viene però menzionato.

⁹ Citazioni tratte da *Pour finir encore*, dans Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades* (Paris: Minuit, 2004), 9 (cf. *La falaise*, *ivi*, 69: “Un crâne entier se dégage pour finir. Un seul d’entre ceux que valent de tels débris”), e da *Id.*, *Mal vu mal dit* (Paris: Minuit, 1981), 72 e 32-33.

del canto XXXII¹⁰. Il poeta esplicita così un'intertestualità autocitazionale cui corrispondono – secondo dispositivi dei quali Jean-Pierre Ferrini e Daniela Caselli hanno repertoriato le occorrenze e sondato le implicazioni¹¹ – i fenomeni di irradiazione intratestuale che, per distorsione, sovrapposizione e disseminazione, investono questo come altri frammenti dell'ipotesto dantesco nella multiforme opera di Beckett, man mano che dall'erudizione più o meno involuta e perversa si passa alle allusioni sparse, e man mano che, come è stato osservato, il lettore genericamente “colto” cede il posto al lettore che la frequentazione dell'opera di Beckett forgia¹². È dunque il divenire parola-

¹⁰ Le sue stesse rime “petrose” costituiscono per il poeta un contromodello alla ricerca di effetti espressivi, anzi espressionistici, atti a tradurre “una sorta di balbuzie translinguistica o di urlo disumano”: Emilio Pasquini, “Lettura di ‘Inferno’ XXXII”, *L'Alghieri* 40, 13 (gennaio-giugno 1999): 29-37, 30. “Dante ha concentrato qui, e non solo con il linguaggio, ma con le immagini, i gesti, le parole, una musica dissonante. È la figura da lui creata per il luogo – fisico e morale – dove l'uomo non è più tale”: Anna Maria Chiavacci Leonardi, “Il canto disumano (‘Inf.’ XXXII)”, *L'Alighieri* 25, 1 (gennaio-giugno 1984): 23-46, 25.

¹¹ Jean-Pierre Ferrini, *Beckett et Dante* (Paris: Hermann, 2003); Daniela Caselli, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism* (Manchester: Manchester University Press, 2005). Ricche di paralleli – con Leopardi e Primo Levi, in particolare – e accompagnate da un prezioso inventario di citazioni, le letture ravvicinate di Jean-Pierre Ferrini insistono sui procedimenti di frammentazione, svuotamento e sottrazione; proprio dall'episodio di Bocca muove la sintesi “Beckett lecteur de Dante”, corrispondente a una conferenza tenuta dello studioso al Collège de France e riprodotta sia in *Lettere italiane* 63, 2 (settembre 2011): 224-252, che in *Samuel Beckett 3. Les “dramaticules”, textes réunis et présentés par Llewellyn Brown* (Caen: Lettres Modernes Minard, 2012), 219-252. Più selettivo, nonostante i frequenti rimandi anche all'opera in versi e al teatro, nonché sensibile alla questione dell'equilibrismo beckettiano, il libro di Daniela Caselli problematizza efficacemente l'intertexto dantesco in termini teorici e nella dialettica costante di creazione e ricezione, di ripetizione e scarto, come ribadito dall'autrice in “‘And if it happens that I speak of the stars it is by mistake’: Beckett, Dante e l'intertestualità”, in *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di Mariacristina Cavecchi e Caroline Patey (Milano: Cisalpino, 2007), 55-66. Sul lavoro di questi due commentatori si è basata in buona parte la documentazione per la presente lettura. Del resto, entrambi passano preliminarmente in rassegna la letteratura critica sull'argomento, il che consente di riattraversare, in breve e di sbieco, la storia degli studi beckettiani. Si vedano in particolare: Walter A. Strauss, “Le Belacqua de Dante et les clochards de Beckett”, dans *Samuel Beckett*, sous la dir. de Tom Bishop et Raymond Federman (Paris: L'Herne, 1976), 295-315 – versione originale in *Comparative Literature* 11, 3 (Summer 1959): 250-261 –; Michael Robinson, “From Purgatory to Inferno: Beckett and Dante Revisited”, *Journal of Beckett Studies* 5 (Autumn 1979): 69-82; Neal Oxenhandler, “Seeing and Believing in Dante and Beckett”, in *Writing in a Modern Temper. Essays in French Literature and Thought in Honor of Henri Peyre*, ed. by Mary Ann Caws (Saratoga: Anma Libri, 1984), 214-223; Sighle Kennedy, “Beckett's ‘Schoolboy Copy’ of Dante: A Handbook for Liberty”, *Dalhousie French Studies* 19 (Fall-Winter 1990): 11-19; Mary Bryden, “No Stars without Stripes: Beckett and Dante”, *The Romanic Review* 87, 4 (November 1996): 541-556 (trad. francese dans *Lectures de Beckett*, textes réunis par Michèle Touret, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1998, 163-182).

¹² Cf. Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* (Paris: Seuil, 1994), 362; si vedano anche le pp. 365-368: “Un grand nombre de textes de Beckett font de la question du lieu la question même de l'écriture” (*ivi*, 367). Sulle allegorie dantesche in quanto parole-immagini “con le quali creare una dimensione visibile del linguaggio”, cf.

immagine beckettiana dell'allegoria dantesca che si intende qui esplorare mettendo la funzione intertestuale alla prova del luogo inteso sia come luogo descritto che come spazio della scrittura, perlustrando un *topos* – punto cartografico immaginario e luogo testuale – che si fa immagine mentale e spazio scenico, situazione enunciativa e drammatica, e le cui valenze autoriflessive sono già in qualche modo inscritte da Dante sulla superficie di "un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante" (Inf. XXXII, 23-24).

Su questo lago-specchio più volte annunciato nella cantica eppure mai pienamente spiegato, "là dove i peccatori stanno freschi" (Inf. XXXII, 117) e dove culmina, solidificandosi al confluire di vedute familiari e visioni fantastiche, la lacrimosa, melmosa e sanguinolenta idrografia dell'oltretomba, Dante e Virgilio si aggirano intrizziti e impietosi, spietati, tra i "mille visi cagnazzi" (Inf. XXXII, 70) dei traditori, nell'ordine, dei parenti, della parte politica – Bocca è tra costoro: "Luogo è in [...] Malebolge" (Inf. XVIII, 1) detto Antenora –, degli ospiti e dei benefattori. Insieme ai poeti, il lettore s'imbatta, tra gli altri, nei due fratelli "sì stretti, / che 'l pel del capo avieno insieme misto" (Inf. XXXII, 41-42), avvinghiati in una morsa di ghiaccio e cozzanti tra loro come tante pseudo-coppie beckettiane e ai quali vari testi di Beckett alludono, così come alludono spesso all'avanzare "à reculons" degli indovini nel canto XX e ai loro corpi contorti, ritorti "arsy-versy": "[...] la tête vissée à l'envers. Nos larmes arrosent nos fesses"¹³. Ci sono poi Camicione de' Pazzi, cui per il freddo sono cascate le orecchie, e frate Alberigo, al quale Dante rifiuta di togliere "le 'nvetriate lagrime dal volto" (Inf. XXXIII, 128) affinché possa sfogare il suo pianto, "e cortesia fu lui esser villano" (Inf. XXXIII, 150). Pietrificato dallo spettacolo di Ugolino che affonda i denti nel teschio del suo nemico, è "gelato e fioco" (Inf. XXXIV, 22) che Dante raggiunge la Giudecca. Disanimato, né morto né vivo come certi "grands damnés" la cui "ombra" (Inf. XXXII, 59) – "âme et crâne"¹⁴ – è già da quelle parti, "fitta in gelatina" (Inf. XXXII, 60), mentre i loro corpi indemoniati pesano ancora sulla terra, il pellegrino giunge al cospetto di Dite, mostro-edificio, un po' come i turriti

inoltre Markus Ophälders, "A che punto siamo della notte? Alcune note su Samuel Beckett e 'Finale di partita'", in Cavecchi e Patey, a cura di, *Tra le lingue tra i linguaggi*, 335. Raramente convenzionali, "parce qu'il était un artiste et non un petit prophète", le allegorie di Dante sono evocate in Samuel Beckett, *Proust*, trad. Edith Fournier (Paris: Minuit, 1990), 92.

¹³ *All That Fall*, in Samuel Beckett, *Complete Dramatic Works* (London: Faber and Faber, 1990), 191, e, nella traduzione di Robert Pinget, *Tous ceux qui tombent* (Paris: Minuit, 1957), 57 (cf. Inf. XX, 23-24). Cf. Samuel Beckett, *Comment c'est* (Paris: Minuit, 1961), 143: "[...] comme deux vieux canassons attelés ensemble non mais la mienne ma tête la face dans la boue la sienne sur la joue droite sa bouche contre mon oreille nos poils emmêlés impression que pour nous séparer il aurait fallu les trancher bon voilà pour les corps les bras les mains les têtes".

¹⁴ *Textes pour rien*, dans Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien* (Paris: Minuit, 1958), 192. La citazione "grands damnés ici mots illisibles" si trova in Beckett, *Comment c'est*, 56 e precede di poco il rinvio a Paolo e Francesca "ce jour-là nous ne priâmes pas plus avant" (*ivi*, 57).

giganti del canto XXXI, tramite cui il paesaggio si trasforma in passaggio, via d'uscita dall'Inferno che nel cilindrico *séjour* del *Dépeupleur* rimane una congettura. Associando freddo e raccapriccio, l'insistita sensazione di ribrezzo è solo uno dei molti elementi che garantiscono l'unità del cotesto nel quale si colloca, al centro del canto XXXII, l'impari incontro-scontro tra Dante e Bocca. Il nome stesso di Bocca è al contempo un sostantivo che risuona nel famoso verso iniziale del canto successivo – “La bocca sollevò dal fiero pasto” (*Inf.* XXXIII, 1) – e una figura che, tra significante e significato, raccorda fra loro – e a Bocca stesso – la “buca” (*Inf.* XXXII, 125) in cui quell'antropofaga ultima cena si perpetua e le tre bocche di Lucifero, il “tristo buco” (*Inf.* XXXII, 2) che è Cocito e lo sbocco, il “pertugio tondo” (*Inf.* XXXIV, 138) attraverso il quale si arriva “a riveder le stelle” (*Inf.* XXXIV, 139).

Si tratta di una sequenza concitata e bestiale, di inusitata veemenza e trivialità, dominata dall'ingiuria – dolo e invettiva – e dal sarcasmo; di una sequenza marcatamente teatrale, agita quanto dialogata e dove, ancor più che altrove, l'autore-testimone diventa attante. Oggetto della messa in scena è la cerimonia punitiva della parola e, tramite essa, dell'io. Seppur avvertito da Virgilio del rischio di pestare le teste tra le quali “passeggiano”, Dante ne percuote una in faccia: “se voler fu o destino o fortuna” – vale a dire: se fu intenzionalmente, per volontà di Dio o influsso astrale¹⁵ – “non so” (*Inf.* XXXII, 76-77). Imprecante, abbaiente, il malcapitato menziona “Montaperti” (*Inf.* XXXII, 81): se, prima di sapere chi sia, Dante colpisce in Bocca l'avversario voltagabbana, questi intravede in Dante, in forma ipotetica, un emissario della giustizia divina. Incerto se abbia a che fare con un morto oppure no, Bocca rimpiange di non esser più vivo e di non potersi difendere se non a parole. Al fine di carpirne l'identità, lo scriba lusinga il dannato, che tiene “li occhi in giù raccolti” (*Inf.* XXXII, 105), promettendo di divulgarne il nome e, chissà, di correggerne la nomea “tra l'altre” sue “note” (*Inf.* XXXII, 93). “Ed elli a me”: “Del contrario ho io brama. / Lèvati quinci e non mi dar più lagna” (*Inf.* XXXII, 94-95). In uno sconcertante crescendo di violenza che dal calcio forse involontario procede verso la tortura deliberata, Dante lo prende “per la cuticagna” (*Inf.* XXXII, 97): lo minaccia e, come i fili di una marionetta ibernata, gli tira i capelli fino a strapparglieli – “Perché tu mi dischiomi, / né ti dirò ch'io sia, né mosterroli” (*Inf.* XXXII, 100-101): non io, *pas moi, not I* –, finché un'altra testa dalla “lingua pronta” (*Inf.* XXXII, 114) – quella di Buoso da Duera – non sbotta: “Che hai tu, Bocca?” (*Inf.* XXXII, 106), innescando in Bocca il meccanismo dei tradimenti a catena. Ad onta del “malvagio traditor” (*Inf.* XXXII, 110) Dante diffonderà “vere novelle” (*Inf.* XXXII, 109), indifferente alle parole di Bocca una volta strappata, poco importa come e a chi, una confessione-tradimento che coincide con un nome proprio, un'identità impronunciabile alla prima persona singolare. A estor-

¹⁵ Cf. Giorgio Varanini, “Canto XXXII”, in *Lectura Dantis Scaligera. “Inferno”* (Firenze: Le Monnier, 1967), 1127-1160, 1149.

sione ritorsione e a inganno delazione; a vergogna derisione e a nominazione infamia¹⁶.

Se Dante accende e spegne la voce di Bocca – o almeno ci prova: “non vo’ che più favelle” (Inf. XXXII, 109) – come fanno l’Apritore della *pièce* radiofonica *Cascando* o la “Lueur infernale” del proiettore di *Comédie* – la meta-*Commedia* beckettiana dove una faccia non può, come il conte Ugolino, che “parlare e lagrimar [...] insieme” (Inf. XXXIII, 9)¹⁷ –, molte sono le ragioni, oltre alla consistenza drammatica cui si è accennato, che possono aver attirato l’attenzione di Beckett su questi cinquanta versi: dal chiasmo numerologico che isola Bocca al centro di due serie invertite di sette dannati – due più cinque, prima; cinque più un’altra coppia, dopo¹⁸ – al famelico rovesciamento cristologico cui si assiste negli ultimi canti dell’*Inferno* e segnatamente alla sepoltura battesimale nel ghiaccio che beckettianamente assimila nascita e morte: “J’ai renoncé avant de naître”, “mais mort j’ai aussi peu de succès que mourant”¹⁹. Il registro crudo, assieme grottesco e sublime di un passo in cui Dante certo “parole non ci appulcr[a]” (Inf. VII, 60)²⁰, favorisce inoltre, rispetto agli episodi tradizionalmente celebrati di Paolo e Francesca e del conte Ugolino, la neutralizzazione infra-tragica del *pathos*. In Beckett, questa si traduce – lasciata “ogne speranza” (Inf. III, 9) alla porta d’entrata e con essa, leopardianamente, ogni desiderio – in provocatoria inversione dell’*Inferno* in paradiso, essendo la speranza un tormento infernale, per l’appunto, e non essendoci nulla di più divertente dell’infelicità: “[...] pour du malheur comme le mien pas de néant qui tienne”²¹. Si giustifica così anche una certa predi-

¹⁶ Si veda Alessandra Stazzone, “‘Alla tua onta porterò di te vere novelle’: dérision et infamie dans le chant XXXII de l’‘Enfer’”, *Filigrana* 7 (2002-2003): 9-32, nonché Piero Boitani, “‘Inferno’ XXXIII”, in *Cambridge Readings in Dante’s ‘Comedy’*, ed. by Kenelm Foster and Patrick Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 70-89.

¹⁷ Cf. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers* (Paris: Minuit, 1972), 25: “S’agirait-il d’une chose à faire avec avec le visage, autre que parler? Pleurer?” (la “Lueur infernale” è evocata a p. 31).

¹⁸ Cf. Chiavacci Leonardi, “Il canto disumano”, 34.

¹⁹ Beckett, *Pour en finir encore*, 39, e *Nouvelles et Textes pour rien*, 154.

²⁰ Il verso è incluso da Beckett tra gli “Addenda” che prolungano il romanzo *Watt*. Il realismo dantesco è definito “troppo crudo pur nel sublime” da Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (Torino: Einaudi, 1956), vol. I, 200.

²¹ “Ah mon père et ma mère, dire qu’ils doivent être au paradis, bons comme ils l’étaient. Aller en enfer, c’est la grâce que je demande, et là continuer à les maudire, et eux qu’ils me voient de là-haut et m’entendent, ça pourrait lui couper la chique à leur félicité. Oui, je crois toutes leurs conneries sur la vie future, ça me remonte” (*D’un ouvrage abandonné*, dans Samuel Beckett, *Têtes-mortes*, Paris: Minuit, 1972, 19). Quelle sull’aldilà sono dunque fandonie indispensabili: “Laissez-moi dire tout d’abord que je ne pardonne à personne. Je souhaite à tous une vie atroce et ensuite les flammes et la glace des enfers et dans les exécrables générations à venir une mémoire honorée. Assez pour ce soir” (Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris: Minuit, 2004, 9). A spostare sulla porta del paradiso la scritta che introduce all’*Inferno* è Chamfort in uno dei frammenti tradotti e versificati da Beckett: *Long after Chamfort*, in *Collected Poems*, 132-133.

lezione per l'atmosfera sospesa del purgatorio, zona grigia la cui invenzione tardiva risponde a una visione del Bene e del Male dettata dall'imperfezione umana e dove risuonano i medesimi "Je fus, je fus" che all'Inferno – "on s'attendrait plutôt à 'Je serai', non?"²² –, il che induce l'autore a con-fondere Inferno e Purgatorio, come è stato sottolineato in merito a *Le dépeupleur*. Il corpo celato, congelato, lo sguardo sottratto e la voce estorta di Bocca rappresentano del resto il radicale peggioramento degli "atti [...] pigri" e delle "corte parole" (*Purg.* IV, 121) – "O frate, andar in sù che porta?" (*Purg.* IV, 127) – dell'abulico Belacqua che, addossato a un sasso dell'Antipurgatorio, strappa a Dante uno dei rari sorrisi della *Commedia*, tanto cari a Beckett; e a Belacqua Beckett si accompagna fin dai primi testi in inglese, per accomiatarsene più di cinquant'anni dopo, quando l'indolente liutaio fiorentino sarà "peut-être déjà enfin dans quelque coin du paradis"²³. In Bocca si può allora vedere un simulacro dell'obbligo di esprimere il nulla da esprimere e il nulla con cui farlo, una "figura" insomma del disfare e del disdire, della *défiguration* visiva e verbale che la scrittura beckettiana coltiva.

Non sorprende perciò che dei tratti distintivi di questa figura l'immaginario beckettiano si nutra, di astrazione in riconcretizzazione, per riprese e variazioni minimali, volgendoli via via in dispositivi enunciativi, descrittivi e drammaturgici. Con l'*Inferno* in testa, tutto un crudele teatro di teste si delinea: da Winnie seppellita fino alla cintola nel primo atto di *Oh les beaux jours*, fino alla gola nel secondo, e dal trio di facce mineralizzate che spuntano dalle giare-urne di *Comédie* sino ai volti in chiaroscuro dell'inquisitorio *Quoi où*. Man mano che il campo visivo si restringe attorno a un corpo immobile e impossibile, occultato, oscurato e sezionato, si assiste, "insin là dove appar vergogna" (*Inf.* XXXII, 34), a una sorta di anatomia facciale: dalla "grosse tête hirsute" di Malone all'antinomica "Fraîche bouchette [...] blémie" di Winnie²⁴, fino al parossistico *close-up* sulla Bocca di *Pas moi*, buco osceno sospeso a tre metri di altezza nel buio della scena. Ovunque, peli e cisti come bubboni, labbra, lingue e occhi sono i *topoi* di una poetica del volto e dello sguardo

²² *Pochade radiophonique*, dans Samuel Beckett, *Pas suivi de Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique* (Paris: Minuit, 1978), 72. Il purgatorio è il luogo neutro, transizionale: è il "trait d'union. L'humanité d'un trait" (Edmond Jabès, *L'Enfer de Dante*, Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 1991, 37). Sulla dominante purgatoriale nella "topologie fantasmatiche" beckettiana, si veda ad esempio Jean-Michel Rabaté, "Beckett et la poésie de la zone (Dante... Apollinaire. Céline..Levi)", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 8 (1999): 75-90 e in particolare 80-85 (citazione da p. 80).

²³ Samuel Beckett, *Compagnie* (Paris: Minuit, 1985), 84. Cf. Beckett, *Comment c'est*, 37 ("Belacqua basculé sur le côté las d'attendre"), e *Le dépeupleur* (Paris: Minuit, 1970), 13 ("non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires"). "Les phonèmes B et K de Bocca, comme déjà le B et le K de Belacqua, créent une proximité phonétique, presque fraternelle, entre Bocca e Beckett", osserva Ferrini, *Dante et Beckett*, 80. Si veda inoltre Evelyne Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux* (Paris: Minuit, 2004).

²⁴ Beckett, *Malone meurt*, 15, e *Oh les beaux jours*, 20.

che, all'intersezione di visione malinconica e calvario del vedere e dell'essere visti, si scioglie in pianto, e "C'est peut-être de la cervelle liquéfiée"²⁵. Soprattutto nelle prose post-narrative, intorno alla "Chère vision funeste" del "crâne funéraire" nel quale rovinano i frantumi della monumentale *Beauté baudelairiana*²⁶, si organizza una *vanitas* letteraria dove Bocca sembra dialogare con Amleto. Il teschio è la "demeure indicible" *extime*²⁷, insituabile tra interno ed esterno, tra essere e non essere, tra soggetto della percezione e oggetto percepito, ai limiti dell'impercettibile. Cassa di risonanza dove riecheggiano le voci morte e sulle cui pareti si proiettano immagini in dissolvenza, la scatola cranica non è solo il luogo scritturale privilegiato di un'immaginazione agli sgoccioli – *imagination morte imaginez* – ma anche l'immagine-matrice che si dirama in esplorazione multimediale, a immagine dei *media* esplorati: pagina scritta o boccascena, radio o televisione²⁸.

Come evidenziato dalla critica – in particolare, lo studio di Teodolinda Barolini "Stile e narrativa nel basso Inferno" verte sulle strategie di autenticazione che Dante mette in atto per preservare il proprio racconto dalla "falsità rappresentativa" che denuncia, facendo di Malebolge una vasta meditazione sul "tema della fraudolenza semiotica"²⁹ –, il "loco onde parlare è duro" è del

²⁵ Samuel Beckett, *L'innommable* (Paris: Minuit, 2004), 11. Si vedano Gilles Pétel, "Des mots et des larmes", *Critique* 519-520 (août-septembre 1990): 725-736, nonché – entrambi dans *Samuel Beckett 2. Parole, regard et corps*, textes réunis et présentés par Llewellyn Brown (Caen: Lettres Modernes Minard, 2011) – Guillaume Gesvret, "Espace et affect dans les dernières œuvres de Beckett: variations d'échelle" e Yann Mével, "L'expérience beckettienne du visage; une ascèse?", 91-103 e 135-145. Per due esempi radiofonici, cf. *Cascando e Paroles et musique*, dans Beckett, *Comédie et actes divers*, 50 e 75-76. Sul palcoscenico, si pensi alla *mise en abyme* metateatrale rappresentata, in *Solo*, dal "l'ampadaire à pétrole". *Globe blanc, grandeur crâne, faiblement éclairé*", dans Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules* (Paris: Minuit, 1986), 29.

²⁶ Citazioni tratte da *Plafond* e da *Pour finir encor*, dans Beckett, *Pour finir encore*, 75 e 15: "[...] ah mais poussière en effet profonde à engloûtir les plus fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là" (*ivi*, 10).

²⁷ *Ni l'un ni l'autre* (*Neither*, trad. Edith Fournier): *ivi*, 79.

²⁸ Si veda Mireille Raynal-Zougari, "Dans le for extérieur de la boîte crânienne: proses et pièces pour la télévision", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 19 (2008): 293-301. Sul cranio come zona-limite di impronte e contatti e come oggetto-spazio della creazione artistica intesa come invenzione di luoghi, si veda Georges Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* (Paris: Minuit, 2000).

²⁹ Si tratta del quarto capitolo di Teodolinda Barolini, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (Milano: Feltrinelli, 2003), citazioni da pp. 112 e 131. Coniugando "illusionismo rappresentativo" e condanna della frode come "peccato semiotico" (*ivi*, 111), "questa meditazione genera sia contenuto – i tipi di peccati che Dante comprende sotto la voce frode, lo sforzo di caratterizzare quei peccati linguisticamente – che forma poetica" (*ivi*, 112). "Nel raggiungere la conclusione, il viaggio narrativo si ricapitola e si rispecchia, come se il ghiaccio vetroso di Cocito fornisse uno specchio all'autoanalisi del poeta oltre che del pellegrino. Così, una figura all'interno della rappresentazione, Bocca degli Abati, costruisce una rappresentazione della stessa rappresentazione, rispecchiando le tecniche raffigurative del poeta" (*ivi*, 135).

resto un luogo testuale densamente autoreferenziale: “Perché cotanto in noi ti specchi?” (*Inf.* XXXII, 54), chiede al curioso viandante Camicione de’ Pazzi, “pur col viso in giù” (*Inf.* XXXII, 53) come il lettore chino sul libro. Possiamo appena elencare alcuni aspetti che contribuiscono ad accentuare tale dimensione metatestuale. Quelli metalinguistici, introdotti nel canto XXXI dal babelico parlare “a vòto” (*Inf.* XXXI, 79) un linguaggio “a nullo [...] noto” (*Inf.* XXXI, 81) di Nembròth³⁰: dalla regressione iniziale verso la “lingua che chiami mamma o babbo” (*Inf.* XXXII, 9) fino all’ambigua perifrasi conclusiva “quella con ch’io parlo” (*Inf.* XXXII, 139), essi oscillano fra preterizione e reticenza, lingua sciolta e bocca cucita. Quelli metascritturali, riguardanti le “note” di viaggio nell’aldilà, e quelli più squisitamente metaletterari: l’invocazione alle Muse e il rimando meta-creativo al mito di Anfione e alla costruzione delle mura di Tebe, sotto le quali si torna, sui toni invece del macabro, in chiusura di canto; i rinvii alla materia carolingia e arturiana che funzionano anche da impliciti richiami intra-intertestuali, per esempio all’incompatibilità delle operazioni di leggere e amare cui si può ricondurre l’episodio di Paolo e Francesca³¹; l’autocommento stilistico e la beckettiana ma tutta retorica ammissione inaugurale di incapacità espressiva, alla ricerca – sconfessata dalla voce di *Comment c’est*³² – di un linguaggio a misura di luogo indicibile e in nome di un’ideale adeguazione della parola alla cosa, “sì che dal fatto il dir non sia diverso” (*Inf.* XXXII, 12). Quest’ultima dichiarazione metapoetica è prolettica di un canto fondato sul corpo a corpo tra autenticità e menzogna, tra fattualità e finzione, un canto che teatralizza la parola in quanto strumento di potere, ricatto e tortura, soprattutto nel caso della nomina forzata di Bocca.

In Beckett, questi sono motivi ricorrenti e, unitamente allo sforzo fisico, respiratorio e fonatorio, che dire richiede, vengono messi a tema fino a strutturare intere opere. Basti pensare al *dressage* linguistico illustrato dal “tableau des excitations de base” e spettacolarizzato in *Comment c’est* – insieme

³⁰ Fin dai tempi del suo *Puttanoroscopo*, Beckett pensa a una sua possibile applicazione: forse il monologo nel quale Lucky porta “l’enfer aux nues” (un delirio a comando: “Pense, porc!”, gli ordina Pozzo): Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris: Minuit, 1952), 55 (il *notebook* relativo a *Whoroscope* è citato da Bryden, “No Stars without Stripes”, 544). “C’est la corde au cou que j’ai assisté à la rencontre de Samuel Beckett avec la célébrité”, ricorda il primo interprete di Lucky, “À neuf heures du soir. Le 5 janvier 1953”: “Cinquante années ont passé depuis lors” e “Les témoins de l’événement sont pour la plupart réunis en un lieu qui m’est inconnu. Je ne tarderai pas à les rejoindre. Leur néant sera aussi le mien” (Jean Martin, *Sam. À propos de “En attendant Godot” de Samuel Beckett*, Paris: Archimbaud, 2012, 5).

³¹ È quanto Beckett fa in coda alla sua recensione del 1934 al *Dante vivo* di Papini, che, al pari di quello eliotiano, apprezzava poco (cf. Samuel Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London: John Calder, 1983, 81, e Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck, eds., *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 531).

³² Cf. Beckett, *Comment c’est*, 25: “[...] je ne cherche pas ni un langage à ma mesure à la mesure d’ici je ne cherche plus”.

a *Le dépeupleur*, forse il più dantesco dei libri di Beckett³³ – o al procedere di *Comédie* dal rumorio inintelligibile verso la meditazione autoriflessiva. Un po' come Belacqua, da personaggio, diventa progressivamente postura rannicchiata, emblema insieme fetale e tombale – "E un di lor, che mi sembiava lasso, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso" (*Purg.* IV, 106-108) –, il prelievo dantesco acquista nel macrotesto beckettiano una sua autonomia formalizzante: è come se, di deviazione in epurazione, implodesse, risolvendosi in vertiginoso indizio autoreferenziale. Nel suo ostinarsi a non dire "io", a non riconoscersi come soggetto che narra e di cui narra, la Bocca di *Pas moi* – Mouth/Bouche è l'anti-nome del personaggio-funzione – si dissocia dalla propria persona, staccata dal corpo ed estranea alla prima persona in un flusso verbale di cui pure dice l'affluire e il defluire. Analogamente, l'Uditore muto, che alza le braccia "*dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante*",³⁴ allunga sul palcoscenico l'ombra dantesca dello spettatore, il cui sguardo Bocca sente puntato su di sé-altra: identità negata, parola alienata e, di nuovo, "pietà [...] ben morta". Cavità in cui verbale e escrementizio, genitale e anale, si mescolano, Bocca è letteralmente, etimologicamente, una bolgia: un "pozzo scuro" (*Inf.* XXXII, 16), una sacca e un orifizio dai quali fuoriesce la materia di cui, come già nei *Textes pour rien* e in *Comment c'est*, il discorso si nutre nel movimento intermittente, ansimante e peristaltico, intestinale, della prosa³⁵. Oltre che rispecchiare il dramma narrato e rappresentato, l'immagine scenica coincide con l'organo della *performance*: una bocca. All'insegna dell'erosione metatestuale della referenzialità, il rigoroso e materico astrattismo letterario di Beckett fa della materialità dell'operare la materia stessa dell'opera. Ed è, ancora una volta, l'immagine del cranio *mis en abyme* in *Worstward Ho*, a un tempo spazio percepito e della percezione, microcosmo concreto ed eterotopia cerebrale, "*Scène et spectateur de tout*". "*Cette tête dans cette tête*", dunque, "*Le crâne incliné*":

³³ *Ivi*, 108: "[...] un chante ongles dans l'aisselle deux parle fer de l'ouvre-boîte dans le cul trois stop coup de poing sur le crâne quatre plus fort manche de l'ouvre-boîte dans le rein". Si veda il capitolo "Staging the 'Inferno' in 'How It Is'", in Caselli, *Beckett's Dantes*, 148-182.

³⁴ *Pas moi*, dans Beckett, *Oh les beaux jours*, 95. Rinvio all'illuminante interpretazione, densa di riferimenti all'*Inferno*, nonché alle illustrazioni di Gustave Doré, proposta da Keir Elam, "Dead Heads: Damnation-Narration in the 'Dramaticules'", in *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, ed. by John Pilling (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 145-166 e in particolare 150-155. Dello stesso, si veda anche "World's End: West Brompton, Turdy and Other Godforsaken Holes", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 6 (1997): 165-179.

³⁵ Alimento ed escremento, innutrizione ed evacuazione – anche del modello dantesco – si confondono in particolare nella melma-magma di *Comment c'est*. Cf. la metafora digestiva sviluppata da Cacciaguیدا in *Par.* XVII, 124-132, tanto più rilevante in quanto riferita alla funzione testimoniale della scrittura. Si veda Zygmunt G. Baranski, "Scatology and Obscenity in Dante", in *Dante for the New Millennium*, ed. by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), 259-273. Cf. inoltre l'equivalenza fra "per buccam" e "per rectum" nella *Pochade radiophonique*, dans Beckett, *Pas*, 68. Sulla polisemia etimologia di "bolgia", si veda il commento di Vittorio Sermoniti all'edizione adottata dell'*Inferno*, a p. 327.

gli occhi, “Deux trous noirs dans l’avant crâne”. “Yeux clos collés aux yeux clos écarquillés” come quelli dei dannati nel disco di ghiaccio; la bocca come quella di Bocca, degli Abati e di *Pas moi*: “Un trou noir obscur au centre avant crâne. En quoi l’enfer de tout. Hors quoi l’enfer de tout”³⁶.

In un’ottica “beckettiana” – per deformante che essa sia –, il passo di Dante in questione presenta un ulteriore elemento di interesse, incentrato sullo scarto tra il gesticolare del pellegrino e il gesto del poeta, tra le voci che, bene o male, parlano e la mano che scrive. Al fine di documentarsi e raccogliere “vere novelle”, Dante-personaggio rimane impigliato nell’ingranaggio fraudolento e delatorio che governa il nono cerchio: si abbassa al livello delle teste tra le quali cammina; baratta racconti di inganni e a sua volta trae in inganno; promette “fama” (*Inf.* XXXII, 92) ma mantiene “onta” (*Inf.* XXII, 110) e, come accennato, volge la villania in “cortesia”. Visitatore dell’altro mondo per volere divino, egli amministra la giustizia tramite procedure che, se pur legittime in termini giuridici e morali, rimangono fraudolente sul piano strettamente comunicativo. Per giunta, mena e si dimena come un demonio: “qual diavol ti tocca?” (*Inf.* XXXII, 108), chiede Buoso nel rivelare il nome di Bocca. Mirate a consolidare l’“autenticità” del narrato, tali procedure inficiano in qualche misura l’integrità dei comportamenti di chi narra. Ma c’è di più: “ciò che tu vuoi conta” (*Inf.* XXXII, 112), dice Bocca a Dante, il quale ci dice che l’ha detto; “Se fossi domandato” “Altri chi v’era?” (*Inf.* XXXII, 118), “potrai dir”: “Io vidi” (*Inf.* XXXII, 116), gli dice ancora il traditore, scimmiettando il principio testimoniale che presiede alla scrittura della *Commedia*. Per mezzo di questo *emboîtement* di discorsi diretti, Bocca cita Dante *avant la lettre*; gli detta le parole che Dante, inducendolo a parlare, gli mette in bocca. Recalcitrante, Bocca abbocca e, da processato, diventa accusatore: in una sorta di contrappasso rirovesciato, il condannato fa concorrenza al giudice. Attribuendo le parole che pronuncia a chi le estorce, gliele ritorce contro, e parla con voce non sua, fa il verso, cioè, al poeta che quei versi riporta, all’autore che li compone: prescrive il testo che abbiamo sotto gli occhi, coinvolgendo il lettore, tra oralità e scrittura, in un abissale gioco di specchi che, moltiplicando e invertendo le voci, destabilizza i ruoli del personaggio e del narratore, del testimone e dello scriba, che Dante riunisce in un’unica persona letteraria.

Ora, è proprio questa destabilizzazione la “materia” onde Beckett si è “fatto scriba” (*Par.* X, 27) in un percorso creativo che si muove tra le lingue, i generi, i media e che sfrutta le interferenze stesse delle loro specificità, poiché, come ha affermato Delphine Seyrig – tra le prime interpreti di *Comédie* – egli è davvero un autore che, in scena, visualizza e “montre ce qu’il écrit”³⁷. La disidentificazione della voce, la sua scissione dal corpo e la tensione fra presenza e assenza che ciò determina sono altrettanti modi per interrogare l’atto creativo

³⁶ Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. Edith Fournier (Paris: Minuit, 1991), 27-28, 29 e 58.

³⁷ Delphine Seyrig, “Haute précision”, *Revue d’esthétique* numéro spécial hors série (1986): 343-346, 346.

problematizzando l'origine della parola e i confini del testo. Chi parla a chi, e di chi, di che? Chi vede, è visto, immagina? Nei *dramaticules* soprattutto, sono i personaggi "Aussi ressemblants que possible", "Long manteau noir. Longs cheveux blancs" quali il Lecteur e l'Entendeur di *Impromptu d'Ohio*³⁸, quasi intercambiabili fra loro come i dannati dell'Inferno e non dissimili dalle sagome di Dante e Virgilio nelle illustrazioni di Gustave Doré; sono i corpi ridotti a posture e le facce immobili sottoposte all'azione di voci dall'identità incerta e di provenienza indeterminata: "[...] ma voix ni mienne ni voix"³⁹. Nelle prose, "Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer": immaginare il non-io "Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie", immaginarlo parlare di sé come di un altro, "Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie"⁴⁰. Tutto – bocca, occhi e mente – in una testa: non se ne esce. "Perché Beckett" – scrive Gabriele Frasca –, "da quel fine lettore di Dante che era, lo sapeva: non c'è memoria che, per essere la pena di un altro, non sia il proprio castigo"⁴¹, e non c'è parola che non preceda ed ecceda chi la pronuncia, che non provenga da altrove, da altri imposta, estorta.

L'enunciazione in quanto dannazione e la presa di parola in quanto citazione si intrecciano, ancor prima di *Comment c'est*, nel ventriloquio dei *Textes pour rien*, ingestione ed espulsione dell'intertesto infernale comprese: "je cite", "je le dis comme je l'entends", e "Du coin de l'œil je surveille la main qui écrit"⁴². Prima persona, suo malgrado: inidentificabile; inidentificabili il corpo, il luogo, il tempo; inidentificabile la voce che detta parole come lacrime – "je les confonds, mots et larmes, mes mots sont mes larmes, mes yeux ma bouche"⁴³ – e inidentificabile la mano che trascrive frammenti della vita "dans la lumière", "là-haut"⁴⁴, "nel mondo suso" (Inf. XXXII, 138), tracce di un passato irrecuperabile eppure incessantemente, infernalmente rivisitato. Le voci, "d'où qu'elles viennent, sont bien mortes", e a voce senza bocca, bocca senza voce: "[...] ça doit être dans la tête", "tête livide, [...] caput mortuum" dove rimbombano, non senza preannunciare *Pas moi*, echi dal fondo dell'Inferno⁴⁵.

³⁸ Dans Beckett, *Catastrophe*, 59.

³⁹ *D'un ouvrage abandonné*, dans Beckett, *Têtes-mortes*, 18.

⁴⁰ Beckett, *Compagnie*, 7, 63 e 33.

⁴¹ "Prefazione", in Samuel Beckett, *In nessun modo ancora* (Torino: Einaudi, 2008), IX.

⁴² Beckett, *Comment c'est*, 9, e *Textes pour rien*, dans Id., *Nouvelles*, 147. Sempre nel *V texte pour rien*, cf. p. 149, e nel IV: "Encore s'il me discernait la troisième personne, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi. Quand il m'avait, quand il m'était, il s'est empressé de me lâcher, je n'existais pas, il n'aimait pas ça, ce n'était pas une vie, bien sûr que je n'existais pas, lui non plus, bien sûr que ce n'était pas une vie, il l'a maintenant sa vie, qu'il la perde, s'il veut la paix, et encore" (*ivi*, 141).

⁴³ *Ivi*, 167-168 (testo VIII).

⁴⁴ Beckett, *Comment c'est*, 145 e 31. Cf. il II *texte pour rien*: "Là-haut c'est la lumière" (Beckett, *Nouvelles*, 123).

⁴⁵ *Ivi*, 137 (testo III), 125 (testo II: "[...] des fois qu'on serait dans une tête, [...] avant que les vers s'y mettent") e 191 (testo XI).

Nel decimo testo la voce scritta sembra evocare la tortura della parola-escremento estorta a Bocca/Bouche:

Je vois ce que c'est, la tête est en retard, sur le reste, et son anus la bouche, ou bien elle continue toute seule, toute seule ses vieilles erres, chiant sa vieille merde et la ravalant, reprise sur les babines, comme du temps où elle se croyait un morceau. Seulement le cœur n'y est plus, ni l'appétit. Et voilà, revoilà, sans supercherie, à mon actif ce vieux passé, jamais pareil, mais à jamais fini, à jamais finissant, et tout ce qu'il comporte, de promesses pour demain, et de consolation dans l'immédiat. Et je suis à nouveau en bonnes mains, elles me tiennent la tête, par derrière, curieux détail, comme chez le coiffeur – "Perché tu mi dischiomi?", esclama Bocca aggredito da Dante –, et avec leurs index me ferment les yeux, et avec leurs majeurs les narines, et avec leurs pouces les oreilles, mais mal, pour que j'entende, mais mal, et avec les quatre autres manœuvrent mâchoires et langue, pour que j'étrangle, mais mal, et dise, pour mon bien, ce que je dois dire, pour mon bien futur, air connu – un'aria che abbiamo già sentito... –, et notamment en ce moment que ce n'est qu'un mauvais moment à passer, un moment de répit, qui sans elles aurait pu m'être fatal, et qu'un jour je saurai de nouveau avoir été, et à peu près qui, et comment continuer, et parler tout seul, gentiment, sur bibi, et sur ses pâles semblables.⁴⁶

Se una via d'uscita dall'Inferno del dire – "et y aller, et passer à travers, et voir les belles choses que porte le ciel, et revoir les étoiles", si legge alla fine del nono testo⁴⁷ – viene liquidata come una chimera, anche la prospettiva di un'immersione definitiva del vissuto nel ghiaccio di Cocito è intravista solo per essere smentita:

Je fus, je fus, disent ceux du Purgatoire, ceux des Enfers aussi, admirable puriel, merveilleuse assurance. Plongé dans la glace, jusqu'aux narines, les paupières collées de larmes gelées, revivre ses campagnes, quelle tranquillité, et se savoir au bout de ses surprises, non, j'ai dû mal entendre.⁴⁸

Nemmeno questa è la negazione ultima, quella che cancellerebbe tutte le precedenti sull'impercorribile strada dell'"inextinguible infini"⁴⁹. Alla dannazione della parola inflitta non c'è rimedio né fine: anch'essa "voix inane, mais une voix" "bruisant et laissant des traces" "dans la vieille bouche à bout de mots, dans la vieille tête qui n'écoute plus"⁵⁰, la citazione dantesca è un'altra misura a vuoto, un intertesto per nulla.

⁴⁶ *Ivi*, 183-184.

⁴⁷ *Ivi*, 181.

⁴⁸ *Ivi*, 157 (testo VI).

⁴⁹ *Ivi*, 205 (testo XIII, questione di "fermer sa grande gueule morte": *ivi*, 204). Cf. *ivi*, 195 (testo XI): "[...] un nouveau non, qui annule tous les autres, tous les vieux non qui m'ont plongé ici, au fond de ce lieu qui n'en est pas un, qui n'est qu'un temps pour l'heure éternel, qui s'appelle ici, et de cet être qui s'appelle moi et n'en est pas un, et de cette voix impossible".

⁵⁰ *Ivi*, 191 e 192 (testo XI). "Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire, elle se fait lointaine [...], mais qui peut le plus peut le moins, de quoi ne peut parler qui

Dislocato e disperso, reiterato, degradato e abolito, il luogo dell'Inferno qui preso in esame emblemizza sotto vari aspetti la funzione della *Commedia* e, più in generale, il funzionamento dell'intertestualità in Beckett, al convergere di inevitabilità e impossibilità della ripetizione: di fatto un ricercatissimo, perché fallimentare, dis-funzionamento, che si risolve solo riproducendosi nella *performance* del testo, nella sua re-citazione, nella lettura come "esecuzione" testuale di cui parla Contini alla luce di "una concezione, anzi, meglio, una percezione fondamentalmente vocale della poesia" come quella di Dante, e di Beckett: "[...] a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible"⁵¹. Evento e differimento, *re-enactment* e ri-produzione: è qui che la metafora del fare letterario come eterno ricominciamento infernale mostra tutta la sua pregnanza. Nella misura in cui, come osserva Daniela Caselli, Beckett si costruisce in quanto autore rispetto a Dante – per mezzo e contro di lui –, lo fa appunto destabilizzando l'autorialità della scrittura, l'origine del discorso e i contorni dell'opera, anche tramite il ricorso all'intertestualità intesa come trasmissione allo stesso tempo persistente e intransitiva⁵²: se è vero che in Beckett "On perd ses classiques", non si finisce mai, tuttavia, di rovistare tra i resti nella discarica delle "humanités"⁵³. "Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore" (*Inf.* I, 85), dice Dante a Virgilio: "Poeta, io ti richeggio" (*Inf.* I, 130); "Lo bello stilo che m'ha fatto onore", dice Mercier, "est-ce une citation?" e Camier, irritato, risponde: "Lo bello quoi? [...] Ça m'en a tout l'air". Coniugando ironico omaggio e irrisione della filiazione letteraria sotto il segno dell'anti-joyciano indebolimento stilistico ricercato in quel periodo tramite l'adozione del francese, Beckett iscrive la citazione dantesca in quanto mormorio irricognoscibile: "Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête

peut parler de moi [...], elle n'en peut plus, de parler de moi, ici, ailleurs, dit-elle, murmure-t-elle. Qui, ce n'est pas une personne, il n'y a personne. Une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, quelque chose qui doit ouïr, et une main quelque part, elle appelle ça une main, elle veut faire une main, enfin, quelque chose, quelque part, qui laisse des traces, de ce qui se passe, de ce qui se dit, c'est vraiment le minimum, non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruissant et laissant des traces"; "Si j'étais là, si elle avait su me faire, [...] elle serait dans ma bouche, maudissant, bénissant, qui, quoi, elle ne saurait pas le dire, elle ne saurait plus dire grand'chose, dans ma bouche, elle qui a su dire tant de choses, en vain" (testo XIII e ultimo, *ivi*, 201-202 e 203).

⁵¹ Citazioni tratte dalla premessa all'edizione adottata dell'*Inferno*, "Leggere Dante" di Gianfranco Contini (IX), dal commento di Vittorio Sermonetti (26), nonché dalla celebre lettera al regista Alan Schneider datata 29 dicembre 1957, in Beckett, *Disjecta*, 109. Si veda Steven Connor, *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text* (Oxford: Blackwell, 1988) e in particolare il capitolo settimo "What? Where? Space and the Body", 140-169.

⁵² Si vedano in particolare l'introduzione e la conclusione del suo volume. La studiosa parla inoltre di "a flickering, non-coinciding, intratextual memory which underlines the secondariness of language", illustrando così "the process which transforms any text into a voice and any voice into a text": Caselli, *Beckett's Dantes*, 137.

⁵³ Beckett, *Oh les beaux jours*, 69; cf. *Textes pour rien*, dans Id., *Nouvelles*, 191, e *Comment c'est*, 65.

depuis hier, dit Mercier, et me brûlent les lèvres”⁵⁴. Come “riveder le stelle” non serve più a orientarsi e – nelle *chutes* delle quattro novelle di quegli stessi anni, ad esempio – contemplare il firmamento è constatare il proprio smarrimento, così – per riprendere un’altra immagine ricorrente – il ragazzo Beckett nei panni di Dante non è più tenuto per mano dall’anziano Dante nei panni – secondo Doré assai simili – di Virgilio. Nessuno illumina più di senso la parola degli iracondi e accidiosi impantanati nella palude dello Stige, parola “buia assai più che persa” (*Inf.* VII, 103) come la melma che quel gorgoglio fa ribollire. Nel fango oscuro di *Comment c’est*, solo “quaqua de toutes parts des bribes”, “bribes d’une voix ancienne en moi pas la mienne”: “confusion complète”⁵⁵.

Al di là del reperimento delle fonti, al di là delle modalità di riciclaggio e della circolazione intratestuale di prestiti che, da calchi, diventano forme indipendenti, l’intertesto dantesco risulta tuttavia germinativo proprio nel suo resistere pur venendo meno, sempre meno. Tradotto e tradito, sfigurato e disdetto, esso si avvera partecipe del progetto programmaticamente riduzionista e peggiorativo perseguito da Beckett nel suo esplorare gli estremi – le condizioni e i limiti – del dicibile, dell’udibile e del visibile: pronunciare e ascoltare, guardare ed essere percepiti, avere e fare immagini, di meno in peggio. Ne consegue un’estetica dell’autocancellazione del dettato, un’estetica in diminuendo, del *fading* e del *fondus* virtualmente interminabili, come ad esempio nella coda di *Comédie*, di cui la “videobolgia” *Quad II* rappresenta l’equivalente cinetico e cinestesico⁵⁶. Di tanta rarefazione, il luogo dantesco diventa l’emblema nella misura stessa in cui si fa “fioco”, “fioco” come “per lungo silenzio” Virgilio inizialmente appare a Dante, come Dante stesso si sente – lo abbiamo visto – in fondo all’Inferno e come il suo “dire” (*Par.* XXXIII, 121) gli appare infine, al culmine del *Paradiso*, rispetto all’inesprimibile “concetto” (*Par.* XXXIII, 122) della luce eterna⁵⁷. Nel racconto *Le calmant*, narrato *post mortem* da un “lit glacé”, è solo il primo “fioco” ad aggravarsi in afonia

⁵⁴ Samuel Beckett, *Mercier et Camier* (Paris: Minuit, 1970), 100. Cf. Eric P. Levy, “‘Mercier and Camier’: Narration, Dante, and the Couple”, in *On Beckett. Essays and Criticism*, ed. by Stanley E. Gontarski (New York: Grove Press, 1986), 117-130.

⁵⁵ Beckett, *Comment c’est*, 79, 9 e 116.

⁵⁶ Frasca, “Prefazione”, XVIII (si vedano anche le pp. XXII-XXIII sulle “tecniche *in levare*” in Dante e Beckett).

⁵⁷ Nel trattare delle prose brevi di Beckett, Dirk Van Hulle individua nel “chi per lungo silenzio pareva fioco” (*Inf.* I, 63) la cifra di una poetica dell’evanescenza, del suono che non smette mai di svanire nel silenzio, di una “aesthetic of inaudibilities” associata al “wombtomb”, alla sovrapposizione di grembo e tomba e a “L’andar su che porta?” di Belacqua (Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin: The Black Cat Press, 1992, 141): Dirk Van Hulle, “Figures of Script: The Development of Beckett’s Short Prose and the ‘Aesthetic of Inaudibilities’”, in *A Companion to Samuel Beckett*, ed. by Stanley E. Gontarski (Chichester: Blackwell, 2010), 244-262. In merito alle varianti che investono questa “figure of the script”, si veda Dirk Van Hulle, *Manuscript Genetics, Joyce’s Know-How, Beckett’s Nobow* (University of Florida Press, 2008), 154-161.

in una "selva oscura" (Inf. I, 2) ridimensionata a boschetto: "[...] rien que l'aphonie due au long silence, comme dans le bosquet où s'ouvrent les enfers, vous rappelez-vous, moi tout juste"⁵⁸. Eppure, quella "voix ruinée de s'être si longtemps tue"⁵⁹ è ancora la voce di Dante beckettianamente ridotta, si legge in *Premier amour*, a "un petit bruit lointain", la cui provenienza sprofonda "dans l'enfer des ignorances": una voce ridotta a suono – "gnaw gnash", "clack chatter" –, un suono quasi impercettibile ormai, ma inestinguibile, e soprattutto insituabile se non da qualche parte nei pressi dell'inarrivabile luogo "où le verbe s'arrête, on dirait du Dante"⁶⁰.

⁵⁸ Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, 50 (cf. *ivi*, 39).

⁵⁹ Beckett, *Comment c'est*, 143.

⁶⁰ Samuel Beckett, *Premier amour* (Paris: Minuit, 1970), 49-50 ("J'ai mis longtemps, toute la vie pour ainsi dire, à comprendre que la couleur d'un ceil entrevu, ou la provenance d'un petit bruit lointain, sont plus près de Giudecca, dans l'enfer des ignorances, que l'existence de Dieu, ou la genèse du protoplasme, ou l'existence de soi, et exigeant davantage, de la sagesse, qu'elle s'en détourne") e 44 ("J'ai beaucoup aimé, enfin assez aimé, pendant assez longtemps, les mots vase de nuit, ils me faisaient penser à Racine, ou à Baudelaire, je ne sais plus lequel, aux deux peut-être, je regrette, j'avais de la lecture, et par eux j'arrivais là où le verbe s'arrête, on dirait du Dante").

Elena Quaglia

ENFERS POSTMODERNES

La femme changée en bûche de Marie NDiaye
et *Au piano* de Jean Echenoz

1. RÉÉCRITURE LUDIQUE ET IRONIQUE DE LA TRADITION LITTÉRAIRE

En choisissant de se confronter au thème de l'Enfer et de l'au-delà de la mort, les écrivains contemporains doivent se positionner face à une tradition littéraire foisonnante. En effet, dès ses origines, la littérature a essayé de représenter cette contrée imaginaire par excellence, de lui donner une forme, cette tentative de représentation répondant au besoin ancestral de l'homme d'apprivoiser la peur de la mort¹. La littérature des trente dernières années, faute de systèmes de valeur totalisants, n'a plus la prétention à l'originalité absolue. Jean-François Lyotard a parlé en 1979 d'"incrédulité à l'égard des métarécits"² comme du caractère propre du savoir postmoderne, qui serait celui de l'âge contemporain. Si l'on ne peut pas parler de littérature postmoderne en raison de plusieurs problèmes définitoires liés surtout à l'extension de la notion³, on peut toutefois parler de certains romans qui s'approchent d'une esthétique postmoderne parce qu'ils essaient de se tourner vers la tradition littéraire, mais ils le font par le biais d'une réécriture ludique et ironique des données qui en sont issues.

Marie NDiaye et Jean Echenoz ont tous les deux fait leur débuts littéraires aux Éditions de Minuit, entre la fin des années soixante-dix et le mi-

¹ Cf. Georges Minois, *Histoire de l'enfer* (Paris: PUF, 1994), Que sais-je?, 3: "Aussi vieux que l'humanité consciente, [l'enfer] est lié à la condition humaine, qui y projette ses souffrances, ses haines, ses contradictions et son impuissance, comme le paradis est la sublimation de ses espoirs, de ses joies et de sa volonté de bonheur".

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), Critique, 7.

³ Cf. par exemple la réflexion de Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000), 207-211, ou celle de Dominique Viart, "La 'postmodernité' esthétique", dans *La littérature française au présent*, éd. par Dominique Viart et Bruno Vercier (Paris: Bordas, 2008), 18-19.

lieu des années quatre-vingt⁴, s'insérant ainsi dans le sillage des nouveaux romanciers, publiés par cette maison d'édition⁵. Comme l'affirme Bruno Blanckeman, "l'assimilation de réflexes avant-gardistes, la conscience des expérimentations héritées des générations antérieures, conditionnent la réhabilitation de la fiction romanesque"⁶. NDiaye et Echenoz héritent donc d'une pratique littéraire autoréflexive qui leur permet d'aborder la représentation de l'Enfer en toute connaissance de cause, comme ils le font respectivement dans *La femme changée en bûche*⁷, publié en 1989, et dans *Au piano*⁸, publié en 2003. Les deux écrivains, aux esthétiques sous d'autres aspects très différentes, peuvent être rapprochés pour leur façon de mettre à jour les *topoi* de la catabase en jouant de plusieurs procédés ludiques de nature métatextuelle e intertextuelle.

Tout d'abord on peut trouver dans les deux romans une réécriture des mythes classiques. Dans *La femme changée en bûche* la protagoniste décide de tuer son enfant pour se venger de son mari, qui l'a trompée. Elle se fait envoyer par le Diable, son ancien amant, un vêtement qui fait brûler le corps du bébé. La jalousie, la robe qui tue, une femme qui entretient des rapports avec des puissances surnaturelles: on voit dans ces éléments une reprise du mythe de Médée⁹. Cependant, le mythe est détourné par l'absence de *pathos* dans l'accomplissement du meurtre: "[...] je l'ai revêtu de la petite robe [...] et puis j'ai quitté la chambre sans me retourner vers le feu que j'entendais monter et brûler [...]. Au bout d'un court instant je n'ai plus rien entendu et je me suis dit: C'est tout à fait fini à présent!"¹⁰. En ce qui concerne *Au piano* beaucoup de critiques ont relevé une similarité avec le mythe d'Orphée¹¹: le protagoniste, Max, est un musicien et il cherche constamment une femme qui ne fait que lui échapper. Cependant, la musique a perdu tout pouvoir démiurgique: il suffirait de penser au nom du studio d'enregistrement où les disques

⁴ Cf. Jean Echenoz, *Le méridien de Greenwich* (Paris: Minuit, 1979); Marie NDiaye, *Quant au riche avenir* (Paris: Minuit, 1985).

⁵ Cf. sur la nouvelle génération d'écrivains chez Minuit: Michèle Ammouche-Kremers and Henk Hillenaar, eds., *Jeunes Auteurs de Minuit* (Amsterdam: Rodopi, 1994).

⁶ Blanckeman, *Les récits indécidables*, 13.

⁷ Marie NDiaye, *La femme changée en bûche* (Paris: Minuit, 1989).

⁸ Jean Echenoz, *Au piano* (Paris: Minuit, 2003).

⁹ Pour une étude de l'influence du mythe de Médée sur le texte de Marie NDiaye cf. Janet Patricia Little, "The Legacy of Medea: Mariama Bâ, 'Un chant écarlate' and Marie NDiaye, 'La femme changée en bûche'", *Modern Language Review* 95, 2 (Avril 2000): 362-374. Dans cet article on avance l'hypothèse que le prénom du chat Mécistée, l'assistant du Diable, pourrait renvoyer lui-aussi au mythe de Médée: "Mecisteus was one of the Epigoni, sons of the Seven agains Thebes, and his son Euryalus was one of the Argonauts accompanying Jason" (364).

¹⁰ NDiaye, *La femme changée en bûche*, 22-23.

¹¹ Pour une étude approfondie sur l'influence du mythe d'Orphée dans *Au piano* cf. Isabelle Dangy, "Orphée 'Au piano': rien n'égale sa douleur", dans Jean Echenoz: "*une tentative modeste de description du monde*", éd. par Christine Jérusalem et Jean Bernard Vray (Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2006), 81-90.

de Max sont produits, qui s'appelle "Cerumen"¹². Ensuite, la rencontre entre le protagoniste et Rose, son Eurydice à lui, ne se produit que quand ils sont déjà morts tous les deux.

Dans *La femme changée en bûche* la protagoniste se rend chez le Diable¹³ par train et en taxi, ce qui n'a rien à voir avec les accès traditionnels aux enfers¹⁴: "Je suis allée à la gare et j'ai pris le train pour Kalane, où habitait le Diable. Un taxi m'a conduite dans sa rue, noire et déserte. Le Diable s'était arrangé pour en chasser tous les habitants"¹⁵. Seule une vieille est restée dans la rue, chargée de surveiller le seuil de l'immeuble du Diable, "clouée dans les ordures de l'entrée"¹⁶. La description de la demeure du Diable ne fait que démentir l'idée d'un Enfer qui, dans son horreur, serait un lieu somptueux:

J'ai filé vers l'escalier qui s'était bien dégradé depuis la dernière fois que je l'avais monté. Les murs gouttaient, la peinture s'écaillait, et, par les portes ouvertes ou défoncées des appartements quittés par leur locataires depuis que le Diable avait choisi de s'installer ici, je pouvais voir les vitres cassées et parfois quelques vieux meubles recouverts de chiffons. Le Diable habitait au dernier étage, [...] un grand nombre de personnes se tassaient dans l'escalier.¹⁷

Parmi les personnes qui attendent d'entrer en Enfer il y a aussi un écrivain qui prétend avoir écrit des choses insupportables et qui voudrait être embauché par le Diable: il finira par tomber par la fenêtre avec tous ses feuillets dans la tentative d'escalader la façade du bâtiment. Parodie du poète maudit? Le jeu intertextuel est assez évident dans les mots prononcés par ce personnage: "[...] nous sommes des hors-la-loi, des maudits. Oui, des maudits, a-t-il répété avec plaisir, mais je crois que personne n'est allé aussi loin que moi"¹⁸.

Enfin, la protagoniste arrive à entrer chez le Diable. Elle est accueillie par la secrétaire Nisa, qui la conduit, à travers un couloir long, étroit et sombre au vestibule où se trouvent les deux autres secrétaires, Pesta et Edna. Toutes les secrétaires sont habillées de peignoirs usés et elles travaillent dans un bureau plein de taches et de poussière: elles sont "chargées de noter sur de

¹² Echenoz, *Au piano*, 20.

¹³ Le lieu où habite le Diable est le seul lieu du roman qui ait un nom: il s'agit de Kalane. Au Sénégal il y a un petit village qui porte ce nom, juste à côté d'un autre village qui s'appelle Ndiane Ndiaye. Cela pourrait n'être qu'un hasard, mais il est possible d'avancer l'hypothèse que le Diable, dans ce roman, soit un fantasma du père africain absent de l'écrivaine. Ce jeu de Marie NDiaye avec certains biographèmes est de plus en plus évident dans les œuvres postérieures à *Une femme changée en bûche*.

¹⁴ Cf. Alain Nadaud, *Aux portes des enfers* (Arles: Actes Sud, 2004): dans ce livre au genre hybride l'écrivain nous décrit son voyage réel à travers les accès aux enfers répertoriés par la tradition littéraire.

¹⁵ NDiaye, *La femme changée en bûche*, 24.

¹⁶ *Ivi*, 25.

¹⁷ *Ivi*, 26.

¹⁸ *Ivi*, 30.

grands registres noirs toutes les situations susceptibles d'intéresser le Diable dans le monde"¹⁹. Les secrétaires sembleraient ainsi correspondre aux trois Parques, censées tresser le fil du destin de l'homme, mais le *topos* des enfers classiques est sans cesse détourné par la description du piètre décor des lieux infernaux.

Ensuite, la protagoniste est conduite par le chat Mécistée, l'assistant du Diable, "dans le dédale de couloirs et de boyaux sombres et nauséabonds où logeait le Diable"²⁰. De longs couloirs, presque infinis, sont présents aussi dans l'œuvre d'Echenoz, dans la description du "Centre de tri"²¹ des âmes où Max arrive après sa mort: "Couloir si long qu'on ne distinguait pas ses limites, ni d'un côté ni de l'autre, si vide qu'il n'était rien, ne donnant sur rien"²². L'au-delà, dans les deux romans, semble ainsi s'apparenter à un univers kafkaïen.

La protagoniste de *La femme changée en bûche* trouve le Diable assis dans son fauteuil en train de se métamorphoser. Elle le reconnaît, mais elle remarque sa fatigue: il a grossi et son costume est trop étroit et usé. Le Diable n'est qu'un maître déchu. Même les flammes de sa cheminée sont fausses: "[...] dans le fond se trouvait une énorme cheminée où un feu brûlait sans interruption. Mais, quand je m'en suis approchée, aucune chaleur ne m'a protégée du froid [...]. Et j'ai vu qu'il ne s'agissait pas d'un véritable feu, mais de flammes peintes sur la plaque avec un grand souci du détail"²³. On est bien loin du "feu qui ne s'éteint point"²⁴ de la géhenne dont l'on parle dans l'*Évangile* de Marc. Toute la représentation de l'au-delà semble ainsi être régie par une intention parodique. La protagoniste, déçue, quitte l'Enfer: la première partie du roman se clôt ainsi sur son départ²⁵.

Dans *Au piano*, la mort du protagoniste est décrite de façon assez stéréotypée: on voit "l'âme de Max s'élever en douceur vers l'éther accueillant"²⁶. Cependant, le stéréotype est très vite démenti au début de la deuxième partie du roman:

¹⁹ *Ivi*, 46.

²⁰ *Ivi*, 57.

²¹ Echenoz, *Au piano*, 95.

²² *Ivi*, 90. Pour la description de lieux infernaux faits de longs couloirs cf. aussi Sartre, qui était un lecteur de Kafka: Jean-Paul Sartre, *Huis clos* (Paris: Gallimard, 1947), 18-19: "(Garcin) Et dehors? [...] (Le garçon) Il y a un couloir. (Garcin) Et au bout de ce couloir? (Le garçon) Il y a d'autres chambres et d'autres couloirs et des escaliers".

²³ NDiaye, *La femme changée en bûche*, 71.

²⁴ *Mc* 9, 43, cf. *La Sainte Bible*, traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, docteur en théologie, nouvelle édition (Genève: Société Biblique de Genève, 1979), 1005.

²⁵ Cf. NDiaye, *La femme changée en bûche*: le roman est divisé en trois parties: la première (pp. 9-80) relate le voyage en Enfer de la protagoniste, la deuxième (pp. 83-116) et la troisième (pp. 119-157) se déroulent dans le monde dit réel.

²⁶ Echenoz, *Au piano*, 86.

Non.

Non, pas d'élévation, pas d'éther, pas d'histoires. Il semblait cependant qu'une fois mort, Max continuât de ressentir les choses. Il se retrouvait nu dans un lit monoplace occupant le quart d'une petite chambre obscure.²⁷

Max apprend bientôt de se trouver dans un "Centre d'orientation spécialisée"²⁸ où il doit séjourner pendant à peu-près une semaine. Le Centre, plein de couloirs et de chambres situés sur plusieurs étages, équipé de différents restaurants d'un très bon niveau, d'un service chirurgie, d'un hall d'entrée avec une guérite et du bureau du directeur, est un lieu "à mi-chemin entre l'hôtel de luxe et l'hôpital psychiatrique"²⁹, comme l'a affirmé Christine Jérusalem. Le personnel du Centre est sélectionné entre les anciennes personnalités, telles que Doris Day ou Dean Martin, les deux acteurs rencontrés par Max. Max est guidé dans la découverte du Centre par Christian Béliard, sorte d'ange diabolique, comme l'indique le jeu onomastique relevé par plusieurs critiques³⁰. Il s'agirait d'un oxymore entre Christ et Bélial, le nom du Diable attesté dans la *Deuxième Épître aux Corinthiens*: "Quel accord y-a-t-il entre Christ et Bélial?"³¹. Ce procédé citationnel est l'un des signes du traitement ludique du thème de l'au-delà de la mort.

Echenoz joue avec les références intertextuelles aussi dans d'autres passages du texte, comme dans la description des livres que Max trouve dans sa chambre:

Il s'agissait d'une sélection d'ouvrages classiques, Dante ou Dostoïevski, Thomas Mann ou Chrétien de Troyes, des choses comme ça, malgré la présence déconcertante de *Matérialisme et empiriocriticisme* égaré là, et que Max feuilleta quelques minutes. Après [...] il prit le parti de s'allonger sur son lit [...] abandonnant Lénine pour ouvrir au hasard la *Jérusalem délivrée*.³²

Il s'agit d'un clin d'œil au lecteur averti, qui peut tout de suite remarquer le fait que les auteurs cités se sont consacrés au thème de l'au-delà: par exemple Dante dans la *Divine Comédie*, mais aussi Mann dans le *Docteur Faustus*, ou le Tasse dans la *Jérusalem délivrée* avec le conseil infernal au quatrième chant³³.

²⁷ *Ivi*, 89.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Christine Jérusalem, *Sections urbaines: l'aller et le retour, la nostalgie dans "Au Piano"* de Jean Echenoz, lien web sur remue.net http://remue.net/cont/echenoz_ChristJer_Piano.html.

³⁰ Cf. en particulier Roger Godard, "Jean Echenoz, 'Au piano'", dans Id., *Itinéraires du roman contemporain* (Paris: Armand Colin, 2006), 149-164. Dans cet article il y a une section dédiée à l'onomastique dans le roman (150-153). L'auteur affirme que Béliard "fut l'un des noms donnés au diable dans les textes du début de l'ère chrétienne" (151).

³¹ 2 Cor 6, 15, cf. *La Sainte Bible*, éd. cit., 1161.

³² Echenoz, *Au piano*, 102-103.

³³ Même dans certains romans de Chrétien de Troyes et dans l'œuvre de Dostoïevski il est possible de trouver des figurations de lieux aux caractères infernaux. La "présence déconcertante"

Echenoz se place donc face à la tradition pour mieux la détourner, avec des représentations du paradis et de l'Enfer assez originales.

Béliard montre à Max ses deux possibles destinations après le séjour au centre: la section urbaine ou le parc. Sur la première, Max au début ne sait pas grand-chose: il peut juste l'entrevoir par une baie-vitrée du Centre, il semblerait s'agir d'une ville jumelle de Paris. Le parc est "une immensité végétale [...] composée de paysages étonnamment variés, heureusement combinés, montage de toutes les entités géomorphologiques imaginables"³⁴. On y trouve toutes sortes d'espèces végétales et d'habitations, dans un climat parfait, sans saisons. Avec la description de ce "musée de l'Homme"³⁵, Echenoz insère une pause dans la narration dressant de longues listes à allure ironique: le séjour dans cette sorte d'Éden aseptisé résulterait assez ennuyeux. Max essaie de comprendre quel sera son destin à travers un "examen de conscience exhaustif fondé sur un protocole reconnu"³⁶: il récapitule à sa façon tous les dix commandements, ce qui provoque encore une fois le sourire du lecteur.

Max sera enfin destiné à l'Enfer, condamné à revivre pour l'éternité sa vie d'avant la mort, sans cependant pouvoir renouer les liens avec les personnes qu'il connaissait et reprendre sa profession de pianiste. Ses traits seront légèrement modifiés pour que personne ne puisse le reconnaître et il changera de nom³⁷. Echenoz semble ainsi opérer un renversement de la célèbre phrase sartrienne "l'enfer, c'est les Autres"³⁸, parce que l'Enfer serait ici *sans* les autres. Même si Max, finalement, peut transgresser les interdits qu'on lui a imposés, en retrouvant Bernie, son ex assistant, sans que Béliard le punisse, il ne peut pas cependant échapper à ce paradoxe ultime: l'Enfer n'est rien d'autre qu'une condamnation à la vie éternelle.

du livre de Lénine peut en réalité s'expliquer elle aussi par une toute petite référence au thème de l'enfer. En effet, dans cet ouvrage philosophique Lénine s'occupe de gnoséologie; il conteste l'idée que la réalité puisse se définir dans les limites de ce que l'homme arrive à imaginer et il porte cet exemple: "[...] comme si l'on usait de l'argumentation suivante pour démontrer l'existence de l'Enfer: Si je m'y "adjoignais mentalement" en qualité de spectateur, je pourrais observer l'enfer". Cf. Vladimir Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme* (Paris: Éditions sociales), 66.

³⁴ Echenoz, *Au piano*, 137.

³⁵ *Ivi*, 142.

³⁶ *Ivi*, 146.

³⁷ Cf. Godard, "Jean Echenoz". L'auteur étudie l'étymologie latine des deux prénoms du protagoniste, en relevant une sorte de rapetissement: de Max (maximus) il devient Paul (paulus).

³⁸ Sartre, *Huis clos*, 93.

2. UNE SUPERPOSITION ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE:
UNE RÉFLEXION SUR L'UNIVERS CONTEMPORAIN

Le traitement ludique de la matière littéraire, dont j'ai relevé la présence dans les deux romans, n'a pas sa fin en soi. La posture postmoderne est dépassée pour faire place à une poétique bien plus complexe. Le but de ces procédés ironiques est sans doute celui de solliciter constamment la collaboration du lecteur, qui doit jouer le jeu du narrateur et comprendre les références cachées dans le texte.

Par exemple, la pratique citationnelle arrive parfois jusqu'à l'autocitation, comme pour Echenoz, qui joue avec ses lecteurs en reprenant le personnage de Béliard de son roman *Les grandes blondes*³⁹ et par une mise en abyme du titre: "Oh, fit Béliard avec un geste, les grandes blondes et tout ça. Je connais trop"⁴⁰. Le narrateur d'Echenoz multiplie les appels au narrataire et les interventions sur la scène du texte, ne laissant jamais au lecteur la possibilité de s'abandonner au pur plaisir de l'histoire. Dès les premières lignes, par exemple, on sait que Max "va mourir violemment dans vingt-deux jours"⁴¹. Les digressions sont toujours régies par une voix narrative qui se manifeste, comme par exemple dans la description du ticket du métro parisien: "Comme il ne se passe pas grande chose dans cette scène, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket"⁴². Le narrateur semble ne jamais vouloir satisfaire les attentes du narrataire et essaie constamment de le prendre au piège, comme dans la relation de Max aux femmes. Max vit avec Alice et le lecteur pourrait imaginer qu'il s'agisse de sa compagne, mais elle n'est que sa sœur; le narrateur se moque des lecteurs: "Vous, je vous connais, par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginez que Max était encore un de ces hommes à femmes [...]. Eh bien pas du tout"⁴³. Lors de la rencontre de Max avec Doris Day dans le centre, leur nuit d'amour se résume dans une phrase nominale de la longueur d'une ligne, constituant à elle seule le chapitre dix-huit: "Nuit d'amour avec Doris Day"⁴⁴.

Dans *La femme changée en bûche*, la première partie, celle du voyage en Enfer, est régie par une narration homodiégétique avec focalisation interne sur la protagoniste, alors que dans la deuxième et dans la troisième partie on assiste à une décomposition progressive des instances narratives. Le lecteur perd souvent ses repères face à des procédés de polyvocalité et de polymo-

³⁹ Jean Echenoz, *Les grandes blondes* (Paris: Minuit, 1995). Cf. p. 36, la présentation du personnage de Béliard: "Au mieux Béliard est une illusion. [...] Au pire il est une espèce d'ange gardien [...]. Envisageons le pire".

⁴⁰ Echenoz, *Au piano*, 98. Christine Jérusalem a analysé attentivement ce jeu de miroirs dans son article: "Variations Au piano de Jean Echenoz. Ni tout à fait le même ni tout à fait un autre", *Critique* 671 (avril 2003): 223-231.

⁴¹ Echenoz, *Au piano*, 9.

⁴² *Ivi*, 71.

⁴³ *Ivi*, 60.

⁴⁴ *Ivi*, 144.

dalité. Comme l'a remarqué Frank Wagner, qui a analysé avec attention le récit créé par Marie NDiaye, "ce roman parvient par sa seule facture à rendre indispensable l'attitude analytique"⁴⁵. La situation narrative devient de plus en plus complexe suivant le délitement identitaire de la protagoniste, qui, une fois revenue sur terre n'est pas capable d'y trouver sa place: sa métamorphose temporaire en bûche en est le symbole. La description de cette métamorphose est l'un des exemples du passage subite d'une narration homodiégétique à une narration hétérodiégétique: "Mais comment pleurer, toute de bois que j'étais? [...] La bûche fut emportée par le courant, on ne sait où"⁴⁶. Le lecteur peine à suivre les actions et les pensées des personnages: il est donc constamment appelé à collaborer au fonctionnement du texte et ne peut s'abandonner à une lecture passive.

Tous les procédés que je viens de relever ont donc l'effet de mettre à distance le lecteur, de l'empêcher de s'identifier au récit de façon acritique. Le lecteur est amené au contraire à réfléchir sur la réalité qui l'entoure. En effet, la descente aux enfers des protagonistes des deux romans s'insère dans le cadre d'une réalité quotidienne assez banale. Le lecteur n'est pas poussé à s'interroger sur le passage dans un univers surnaturel, ce passage se produisant sans que des signaux inquiétants le précèdent. Ce n'est pas tant le statut du surnaturel qui l'intéresse, mais plutôt celui du réel. Ces types de récits ne relèvent ni du genre fantastique ni du genre merveilleux, comme les a définis Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*: sa définition s'appuie en effet sur les catégories de "réalité" et d' "imagination"⁴⁷, catégories dont les limites sont totalement brouillées dans les romans de Marie NDiaye et de Jean Echenoz⁴⁸. Les lieux infernaux ne sont en effet que le miroir déformé d'une réalité qui est peut-être bien plus infernale.

⁴⁵ Frank Wagner, "Parler et percevoir. Les fluctuations de la situation narrative dans 'La femme changée en bûche' de Marie NDiaye", *Poétique* 150 (février 2007), 231.

⁴⁶ NDiaye, *La femme changée en bûche*, 98-99.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), 29: "Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une ou l'autre des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, [...] ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux" (c'est moi qui souligne).

⁴⁸ On pourrait essayer de parler, pour le vingtième siècle, d'un nouveau fantastique, à la suite de Sartre (Jean-Paul Sartre, *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, dans *Situations I*, Paris: Gallimard, 1947, 112-132). Audrey Camus a essayé d'en donner une définition, avec l'analyse d'un vaste corpus de textes, cf. Audrey Camus, "Les contrées étranges de l'insignifiant: retour sur la notion de fantastique moderne", *Études françaises* 45, 1 (2009): 89-107. Cependant, on pourrait relever des caractères propres à la littérature française de l'extrême contemporain, dans laquelle s'affirme le concept d'autofiction. En effet, les différents questionnements sur la part du biographique dans l'invention littéraire ne sont pas sans rapports avec le brouillage de repères entre réalité et imagination propre de ce nouveau

Max, revenu dans cet Enfer qui n'est rien d'autre que sa vie d'avant légèrement modifiée, possède "un œil de ressuscité revenu au monde et regardant ce monde comme à travers une vitre"⁴⁹. Il s'interroge sur tous ceux qu'il rencontre, en se demandant s'ils sont des vivants ou bien des revenants, comme lui. Certains jeux de langage soulignent, encore une fois de façon ironique, le statut du protagoniste: il s'allonge sur le lit "comme mort"⁵⁰, à la fin du roman il est "plus mort que jamais"⁵¹, il marche "comme un fantôme"⁵² et au narrateur de préciser "mais n'oublions pas qu'il n'est qu'un fantôme"⁵³. Le monde réel ne serait donc qu'un monde où les morts côtoient les vivants et dans lequel ils représentent probablement la majorité. L'Enfer n'est rien d'autre que ce monde dit réel. Le concept de réalité lui-même perd de sens.

La protagoniste de *La femme changée en bûche* souligne le fait que l'existence de l'Enfer fait partie d'un savoir partagé:

[...] il n'y avait pas une personne qui, dans le monde, n'ait son idée sur la demeure du Diable [...]. Elle était connue jusque de ceux qui désavouaient la réalité du Diable, ou qui riaient de cette croyance, ou à qui le Diable était indifférent, et d'une manière générale tout ce qui le concernait était inclus dans le vaste enseignement que chacun recevait au cours de son existence.⁵⁴

Pendant, l'Enfer où elle arrive ne correspond pas à ses attentes. Elle finit par douter de l'existence du Diable et rêve d'en avoir assumé l'identité: "[...] des rêves étranges et merveilleux m'ont emportée. [...] Je suis le Diable lui-même!"⁵⁵. Le Diable se cacherait-il en chacun de nous? Le texte semblerait le suggérer. La protagoniste, revenue dans le monde, va voir son amie Valérie dans l'"agence de conversation téléphonique" dont elle est l'une des chefs. Ce lieu est décrit comme un véritable Enfer sur terre. Le lexique utilisé pour parler du travail des employés est celui du jugement dernier: "[...] leur *faute* était établie en fin de journée"⁵⁶. La réalité se révèle insoutenable pour la protagoniste et, quand le Diable se manifeste sous l'une de ses multiples identités pour lui offrir un poste de secrétaire, elle finit par accepter. Le passage entre le réel et l'au-delà n'est plus marqué, tous les allées-retours semblent possibles.

Les romans de Marie NDiaye et de Jean Echenoz se confrontent à la tradition littéraire de façon certes ludique, mais en faisant de ce dialogue un

fantastique. La littérature de l'extrême contemporain s'engage ainsi dans une mise en question de la fiction, par le biais de plusieurs procédés.

⁴⁹ Echenoz, *Au piano*, 167.

⁵⁰ *Ivi*, 194.

⁵¹ *Ivi*, 223.

⁵² *Ivi*, 222.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ NDiaye, *La femme changée en bûche*, 59.

⁵⁵ *Ivi*, 77. Il est intéressant de noter les adjectifs utilisés dans ce passage: ils font référence aux genres littéraires aux limites desquels se situerait, selon Todorov, la fantastique.

⁵⁶ *Ivi*, 84 (c'est moi qui souligne).

nouveau point de départ. Les deux écrivains empruntent des voies différentes pour la description de l'Enfer, mais ils aboutissent au même résultat: la mise en cause des catégories du réel et du fantastique, qui oblige le lecteur à s'interroger constamment sur les modalités de la narration. L'enjeu principal de ces romans de l'extrême contemporain est donc une réflexion critique sur la réalité que nous vivons, à travers la représentation de lieux infernaux qui en sont un miroir déformé. Le détournement des clichés liés aux lieux infernaux amène en effet le lecteur à réfléchir sur une réalité qui est en train de devenir infernale. Le brouillage des limites entre l'ici et l'au-delà, le réel et l'imaginaire ne fait que redéfinir continuellement le concept de fiction qui est au centre du questionnement des écrivains et des lecteurs contemporains. Entre autoréflexivité et réflexion sur le monde, la littérature contemporaine essaie en effet de renouveler l'attrait de la fiction et le pur goût du récit. L'Enfer a été déjà dépourvu de toute connotation métaphysique par beaucoup de penseurs de la Modernité⁵⁷ et il a été l'objet d'une carnavalisation ludique déjà à partir du Moyen Âge⁵⁸. L'époque contemporaine hérite de ces conceptions des lieux infernaux et en fait quelque chose de nouveau. Plus besoin de transgression: l'Enfer sur terre n'étonne plus personne. Il est donc possible de jouer avec ce motif littéraire, de le renverser, mais pas avec un but polémique: il faut surtout récupérer la dimension imaginative de la littérature, qui a été perdue dans les excès de la théorie avant-gardiste. Le but principal des écrivains devient celui d'entretenir un lecteur averti, conscient de l'héritage de la modernité littéraire, d'une fiction qui, au bout de compte, ne se prend pas trop au sérieux.

⁵⁷ Cf. par exemple le concept de "désenchantement" [Entzauberung] du monde, qui [...] conduisit à rejeter [...] tous les moyens *magiques* de quête du salut comme autant de superstitions et de sacrilèges" dont parle Max Weber pour signifier le recul des croyances religieuses dans la modernité et plus en général une perte de sens dans la vision du monde de l'individu: Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du Capitalisme* (Paris: Flammarion, 2009), 101 (italiques dans le texte).

⁵⁸ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970).

Liana Nissim

LES LIEUX DE L'ENFER
OU DE LA PRIVATION ÉTERNELLE AUX BORDS DU CHAOS

Quelques mots en guise de conclusion

Pour une configuration des étapes qui ont marqué les chemins parcourus dans ce colloque vers les lieux de l'Enfer, il est nécessaire de reprendre le titre de la communication fondatrice de Piero Stefani: "Dallo *sheol* allo 'stridor di denti'. L'invenzione del giudizio universale".

Invention: mot inquiétant, qui déjà met en relief ce que la lecture de quelques passages de l'*Ecclésiaste* (ou du *Qohèlet*, si l'on préfère) ne fait que confirmer:

Car les fils de l'homme et la bête ont pour eux un même sort; comme meurt l'un ainsi meurt l'autre, ils ont tous un même souffle, et la supériorité de l'homme sur la bête est nulle, car tout est vanité. (3, 19)

Tout va dans un même lieu; tout a été fait de la poussière, et tout retourne à la poussière. (3, 20)

Qui sait si le souffle du fils de l'homme monte en haut, et si le souffle de la bête descend en bas dans la terre? (3, 21)

Hypothèse très vague, celle du souffle qui monte en haut, vague interrogation sur un au-delà qui n'était conçu que comme *sheol*, à savoir comme une manière de confier les morts à la mort, un lieu sans doute désolé et désert (les "lugentes campi", les "lagrimosi e tristi campi" qu'évoque Silvia D'Amico, en parlant de Giovanni Della Casa et de Virgile), un lieu qui est le même pour tous, sans aucun jugement, le lieu d'une vie ombreuse, coupée des rapports avec Dieu et avec la société des hommes.

Il est vrai que petit à petit l'idée d'une séparation des bons et des mauvais prend corps, ainsi que l'idée de la résurrection de plusieurs, l'idée donc d'un paradis; mais il s'agit d'une conception qui ne concerne pas l'idée d'un Enfer, laquelle d'ailleurs ne surgit qu'avec les Apocalypses.

Certes, dans le Nouveau Testament, souligne encore Piero Stefani, la géhenne – qui dans l'Ancien Testament n'est qu'un lieu où l'on brûlait les

sacrifices – se situe dans l’au-delà; et la géhenne au feu inextinguible – renchérit Elio Franzini – n’est employée dans le Nouveau Testament que comme métaphore pour expliquer la douleur et la souffrance atroce de la séparation, de l’éloignement de Dieu, de la privation éternelle, de l’auto-exclusion de la communion avec Dieu.

Séparation donc, polarité en fonction anti-symbolique, nécessitant toutefois sa propre symbolisation qui resémantise les enfers des classiques selon une perspective dualiste, donnant lieu à l’Enfer des hérétiques et à la doctrine démonologique. C’est cette même doctrine qui ressort avec évidence des locutions figées et des proverbes constellant l’ancien et le moyen français, qu’analyse Maria Colombo en s’arrêtant sur des expressions imagées, lesquelles proposent l’analogie entre la “vie de tourments” de l’Enfer et la prison, les biens terriens, la vie même dans ce monde et ses relations avec l’amour, la jalousie, le mariage. Ainsi, une littérature s’affirme, capable d’offrir des chefs-d’œuvre et de “les parodier avec un même sérieux”, pendant que la diabolisation de la femme prend corps, thème central du *Livre de la diablerie* d’Eloy d’Amerval, le long poème dont Nerina Clerici analyse avec une souriante perspicacité le dialogue entre un Lucifer, très puissant mais quelque peu ignare et ingénu, et un Satan soumis, mais bien au courant des méfaits des hommes, ou plutôt des méfaits des femmes, un Satan qui est le peintre plein de talent de la nature humaine et de la vie sociale du temps de l’auteur.

Que la vie sur la terre et les forfaits des hommes puissent sembler plus intéressants que les lieux des enfers, est une donnée qui devient assez évidente dans l’œuvre de Rabelais, à une époque où d’ailleurs – comme l’explique Marie-Luce Demonet – la réalité de l’Enfer est très discutée: son statut ontologique bien incertain chez Rabelais, qui volontiers en fait un *topos*, lui donne une théâtralité polémique en défense des persécutés et, en mélangeant toutes les croyances, le déplace sur terre pour une justice ici-bas, en lui enlevant soufre et flammes pour le douer plutôt de canons.

Ce n’est plus de mélange de croyances, mais de mise en place et de fusion de deux noyaux imaginaires qu’il s’agit dans le poème qu’analyse Silvia D’Amico, une fusion d’ailleurs déjà envisagée par Elio Franzini en approfondissant les premières sémantisations de l’Enfer, qui acquière une signification de plus en plus essentielle pour un approfondissement sur les lieux de l’Enfer. Silvia D’Amico s’arrête sur la substitution des *campi* aux *ghiacci* (des champs aux glaces) qu’opère Giovanni Della Casa dans son sonnet sur la jalousie; thème troublant, celui de la jalousie, déjà présent dans l’Enfer amoureux du moyen français, qui reviendra avec une poignante intensité dans la méditation sur l’œuvre proustienne de Pierre-Louis Rey, la jalousie qui, dans le code du pétrarquisme, se liait traditionnellement aux glaces, auxquelles Della Casa préfère finalement les *campi*, les champs; c’est donc l’Averne de Virgile qui s’affirme au cœur de cet Enfer, lequel pourtant garde une solide et obsessionnelle structure circulaire; on est donc en présence d’un lieu infernal

construit par le mélange de deux modèles, l'Enfer de Dante et de Petrarca et les enfers de Virgile, impliquant ce dernier la continuation du voyage, au-delà des glaces, dans les champs de la connaissance.

Il est vrai que – dans la lecture que propose Michele Mastroianni du poème de Jean-Baptiste Chassignet de *Job ou De la Fermeté* – on a l'impression d'être replongé dans l'Enfer le plus farouchement horrifique de l'iconographie traditionnelle, un Enfer peuplé par d'épouvantables figures apocalyptiques où dominant l'obscurité totale, un bruit effrayant, une nature ennemie, réunissant tous les topoï de la tradition chrétienne dévotionnelle et populaire; pourtant, ici aussi le modèle classique, celui de Virgile notamment, n'est pas absent, et l'Enfer s'avère quand même un pays mitoyen, où "l'abîme infernal, tout en se situant dans la dimension de l'éternité, garde une matérialité" propre, d'où les puissances infernales peuvent s'échapper, pour devenir les instruments du jugement divin.

En effet, voici que Satan revient sur terre, ou plutôt monte sur les planches en 1610, dans une tragédie d'actualité politique qui suit de peu l'assassinat d'Henri IV, que Claude Billard – comme le rappelle Christian Biet – aurait mise en scène devant la cour et la reine. Or, Satan annonce dans le prologue la mort du roi, puis intervient pour encourager le parricide, qui va ainsi agir contre sa propre raison; et s'il est vrai que, en prônant l'assassinat du roi, Satan finit par n'être que l'instrument de Dieu, puisqu'il fait du roi un martyr et en garantit de la sorte la légitimité, il est vrai aussi que la gravité inouïe du parricide et la présence même de Satan prouvent une fois de plus que le lieu de l'Enfer est la terre.

Ce déplacement sur la terre des lieux de l'Enfer ne fait que confirmer une tendance qui, depuis les textes bibliques, a toujours essayé de venir à la lumière: celle d'une actualisation, d'une intériorisation de l'Enfer et du diable. C'est ce qui ressort d'une manière lucidement explicite de la pensée de Spinoza, selon lequel l'homme ne devrait avoir aucun besoin de masquer ses passions par d'images terrifiantes et c'est ce que la réflexion d'Elio Franzini envisage comme la spiritualisation de l'Enfer.

Ainsi donc, à ce moment du parcours tracé par les auteurs sur les lieux de l'Enfer, des données très significatives sont désormais mises en place.

Premièrement, une différence fondamentale s'affirme entre l'Enfer chrétien d'une part, et d'autre part le *sheol* et les enfers classiques: le premier concerne en réalité les vivants; les seconds sont les vrais lieux des morts, comme il paraît nettement dans l'*Ecclésiaste*:

Tout arrive également à tous; même sort pour le juste et pour le méchant, pour celui qui est bon et pour celui qui est impur [...]. (9, 2)

Ceci est un mal parmi tout ce qui se fait sous le soleil, c'est qu'il y a pour tous un même sort [...]. (9, 3)

Les vivants en effet, savent qu'ils mourront; mais les morts ne savent rien; [...]. (9, 5)

Et leur amour, et leur haine, et leur vie ont déjà péri; et ils n'auront plus jamais aucune part à tout ce qui se fait sous le soleil. (9, 6)

Deuxièmement, de nouvelles voies s'ouvrent, concernant la vision de l'Enfer, come le suggère encore Elio Franzini: d'un côté, on est progressivement conduit vers la négation de l'Enfer, idée à laquelle parviennent les Libertins et les Lumières; d'un autre côté, on s'achemine vers une mythisation de l'Enfer, conçu comme une image, comme la métaphore des passions intérieures, vers celle qu'on peut considérer en somme comme la modernité de l'Enfer.

C'est dans ce sillon que se situe le *Paradis perdu* de Milton, pour qui l'Enfer est dans l'âme avant que dans la sphère métaphysique; ou plutôt, pour qui la sphère métaphysique même est dans l'âme. Aussi, le Satan de Milton devient-il un héros intériorisé, représentant l'homme en révolte contre une société et une culture répressives et ce n'est pas un cas si Baudelaire considère que "le plus parfait type de Beauté virile est Satan, à la manière de Milton". Comment s'étonner donc de la fascination exercée par l'Enfer miltonien et sa géographie, qui le situe aux bords du chaos, dont parle d'une manière si efficace Jean-Louis Haquette? lieu sublime dans la peur et en même temps *speculum mundi*, l'Enfer de Milton est désormais l'archétype de l'imaginaire européen, archétype en tout cas pour Lemercier qui crée dans ses œuvres un théâtre infernal, dont le nom est le miltonien "pandémonium". Cependant – comme le précise Vincenzo De Santis – les intentions de Lemercier ne sont que polémiques, et l'Enfer n'est qu'un prétexte pour mieux contester les dérives romantiques.

Dans l'œuvre de Nerval, en revanche, l'Enfer est un thème authentique et omniprésent: dans son étude magistrale Bertrand Marchal atteste que chez Nerval tous les enfers sont présents (chrétien, coranique, païen, classique), tous les topoi (la descente aux Enfers, l'Enfer monde souterrain, monde du feu, monde nocturne, monde des morts), tous les modèles (Orphée, Énée, Dante, Faust); en même temps, des tensions tout-à-fait nouvelles se dégagent, tel le renversement qui fait de l'Enfer le lieu des vaincus, l'opposition fondamentale n'étant plus ontologique mais historique; surtout, Marchal dévoile et prouve la complexité et la modernité extraordinaires de l'écriture de Nerval: dès le titre de son œuvre, *Les Chimères*, le poète énonce la forme et le contenu du recueil, à savoir une poïésis procédant par accouplements monstrueux; il y proclame la mort du père (la mort de Dieu), il instaure un temps cyclique, principe de continuité qui fait du Christ un simple exemple de l'éternelle victime et en même temps le porte-parole de toute l'humanité, nouvel Orphée donc et nouvel Énée, mais négativement polarisé car le père est perdu et la révélation du secret du monde est que le monde est désert et le sacrifice du Christ est vain; le temps est fini des fondateurs d'empires et des fondateurs de religions: la descente aux Enfers est désormais celle du je lyrique qui descend dans sa propre intériorité psychique.

C'est sur cette même intériorité, "insatiablement avide / de l'obscur et de l'incertain", que se penche constamment Baudelaire, lui qui pourtant – comme le souligne Patrick Labarthe – vit dans un espace horriblement infer-

nal, l'univers citadin de la contemporanéité, lequel a renversé point par point les aspects sécurisants de la ville idéale, où clôture, solidité, verticalité s'inversent en ouverture, blessure, horizontalité. Coïncé dans cette réalité spleenétique et incontournable, Baudelaire n'arrête jamais, cependant, d'évoquer cet ailleurs toujours espéré, ce voyage ultime ("Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*").

Rimbaud, quant à lui, c'est ici et maintenant qu'il veut vivre et vit son Enfer, un Enfer personnel, sur mesure, strictement privé, comme le constate Marco Modenesi, un Enfer toutefois assez canonique, l'Enfer d'un damné, où apparemment la peine est éternelle, tout en ne durant qu'une saison, d'où par ailleurs il s'éloigne pour partir à nouveau vers une quête qui ne peut jamais s'arrêter.

Certes, l'intériorisation de l'Enfer et de ses lieux désormais acquise, ainsi que sa mythisation syncrétiste, peuvent donner lieu à des dérives dangereuses, comme celles qu'on reconnaît dans les *XIII Idylles diaboliques* d'Adolphe Retté, dont Benedetta Collini montre aussi bien les flamboyantes inventions que les indéniables limites, dus sans doute à l'inconstance présomptueuse de l'homme et aux moyens limités du poète, dont les pages constituent pourtant l'exemple d'un maniérisme thématique et structural qui n'est pas sans intérêt, à cause même de sa position moyenne, témoignant la diffusion d'un goût littéraire répandu.

Mieux vaut pourtant revenir à la beauté certaine de l'Enfer symboliste de Rodin, que Dario Cecchetti analyse si finement, tout en prouvant le très grand engouement du XIX^e siècle pour le "pathétique et terrible" *Enfer* de Dante illustré par Gustave Doré, atteignant un niveau éclatant justement avec *La Porte de l'Enfer* de Rodin. Henri de Régnier écrit à ce propos dans ses cahiers:

Ses figures semblent encore prises dans la nature et sont presque comme des apparences humaines de rochers. C'est un art violent et comme pris d'une sorte de colère, un art de torture et comme maudit.¹

Il s'agit d'une opinion qui ne correspond sans doute pas vraiment à l'art du sculpteur, mais qui montre quelle perception pouvaient en avoir ses contemporains.

C'est encore Dante et les belles images de Gustave Doré qu'on retrouve dans les œuvres que présente Guy Ducrey, un Dante assez étonnant – il faut le reconnaître – et on peut comprendre que les Italiens de l'époque en soient scandalisés; pourtant Ducrey a raison non seulement de proposer ces ouvrages (encore une fois témoins d'un goût et d'une posture culturelle) mais aussi de saluer le génie de Sardou, dont Ducrey a depuis longtemps reconnu l'importance et les mérites, actuellement redécouverts à sa suite un peu partout par les spécialistes de théâtre.

¹ Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, éd. par David J. Niederauer et François Broche (Paris: Pygmalion - Gérard Watelet, 2002), année 1889, 187.

Mais le discours devient beaucoup plus complexe et subtil si on aborde, comme le fait magistralement Pierre-Louis Rey, les enfers chez Proust. Dans cette étude intense et complexe, deux éléments surtout semblent rejoindre le discours général sur l'Enfer; il s'agit avant tout du retour du thème de la jalousie, qui depuis le Moyen-Âge revient à la surface de temps à autre et toujours d'une manière poignante; Pierre-Louis Rey relie ce thème à ce saisissant "toujours plus" – relié à son tour à l'hystérie –, ce "toujours plus" qu'on n'arrive pas à vaincre et qui pourtant s'avère très dangereux car – comme le souligne Rey – le "toujours plus" mène à l'Enfer, la jalousie mène à l'Enfer, le jaloux vit déjà en Enfer. Le second élément particulièrement frappant concerne la transformation ultime de l'Enfer, arrivée à son achèvement: c'est l'intériorisation de l'Enfer, qui oblige désormais à l'analyse des profondeurs, à la prise en compte de la culpabilité, à l'exploration de l'inconscient.

Cependant, Dante continue calmement son chemin en réapparaissant chez Beckett, comme le prouve Stefano Genetti; ce sont alors les glaces terrifiantes qui reviennent, les glaces que, dans l'étude de Silvia D'Amico, on avait vainement essayé de dépasser; elles se configurent comme le cadre de scènes violentes, se situant entre le grotesque et le sublime, où la défiguration domine, une défiguration qui, chez Beckett, devient autonomie obsessionnelle et dis-fonctionnelle de la parole et de l'écriture.

Écriture, voire réécriture: c'est cette dernière qui s'impose au cœur des enfers de l'extrême contemporain, dont Elena Quaglia offre un échantillon très convaincant dans les ouvrages de Marie NDiaye et de Jean Echenoz; ils le savent, les auteurs de l'extrême contemporain, qu'ils ne peuvent rien inventer, qu'ils doivent se contenter du déjà écrit, et ils s'en contentent en effet, tout en se rachatant par une écriture ludique et ironique.

Et pourtant, c'est toujours, c'est encore l'Enfer déplacé sur terre que nous retrouvons: l'Enfer ici-bas, l'Enfer à l'extérieur de nous, l'Enfer à l'intérieur de nous.

Mais: qu'en est-il du paradis?

TAVOLE / TABLES

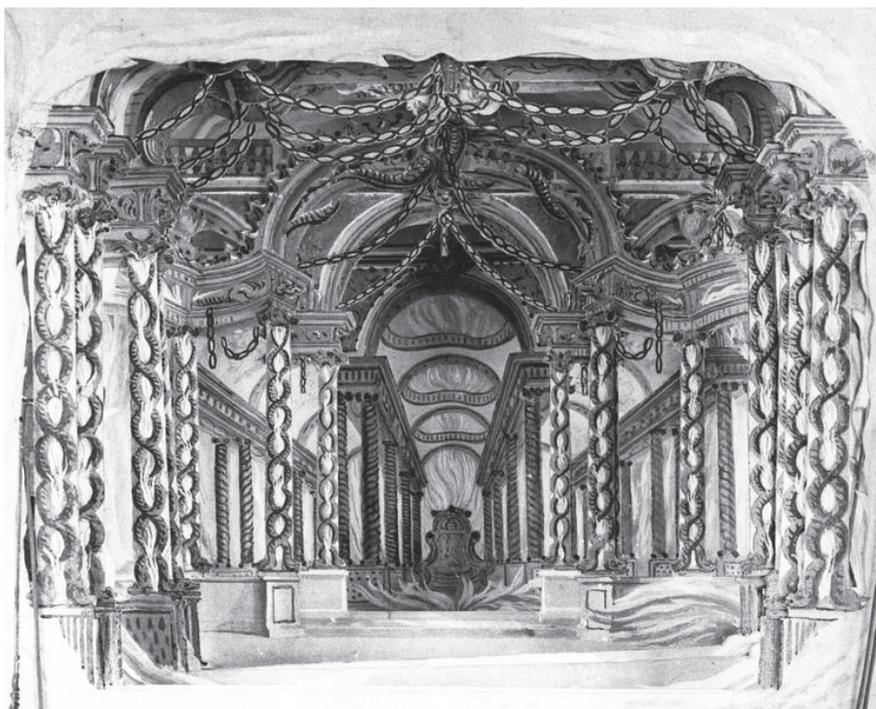


Fig. 1. – Maquette de décor (pour *La Chute des anges rebelles*),
attribuée à Jean-Nicolas Servandoni, carton découpé,
Champs sur Marne (cliché de l'auteur).

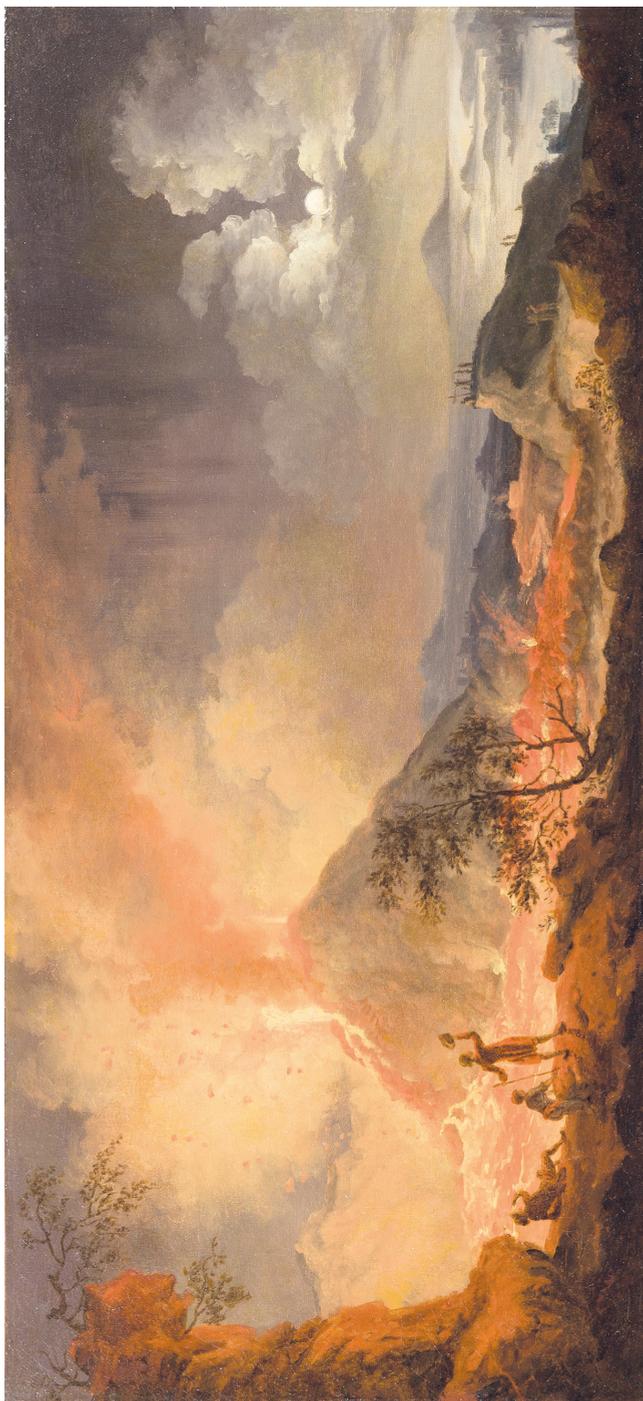


Fig. 2. – Pierre-Jacques Volaire, *Eruption du Vésuve*, vue de nuit, huile sur toile, 40 x 80 cm, vers 1780 (coll. part., cliché de l'auteur).



Fig. 3. – Maquette de scène pour *Dante* de Benjamin Godard, acte III: “Le Dante au tombeau de Virgile”, Paris, Bibliothèque-musée de l’Opéra, © Bibliothèque nationale de France (cliché de l’auteur).



Fig. 4. – Gustave Doré, planche pour l’*Enfer* de Dante Alighieri, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino (Paris: Hachette, 1861), chant III: “La Porte de l’Enfer”.



Fig. 5. – Décor d’Eugène Ronsin et Émile Bertin pour *Dante* de Victorien Sardou, Théâtre royal de Drury Lane, printemps 1903, reproduit dans *The Sketch* 536, 42 (6 mai 1903), “Septième tableau: la Porte de l’Enfer”.

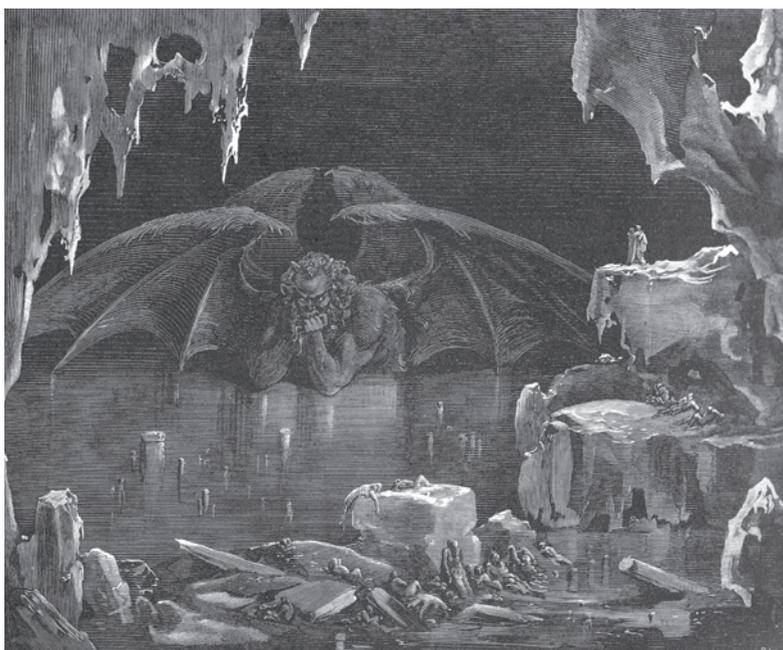


Fig. 6. – Gustave Doré, planche pour l’*Enfer* de Dante Alighieri, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino (Paris: Hachette, 1861), chant XXXIV: “Le neuvième cercle”.

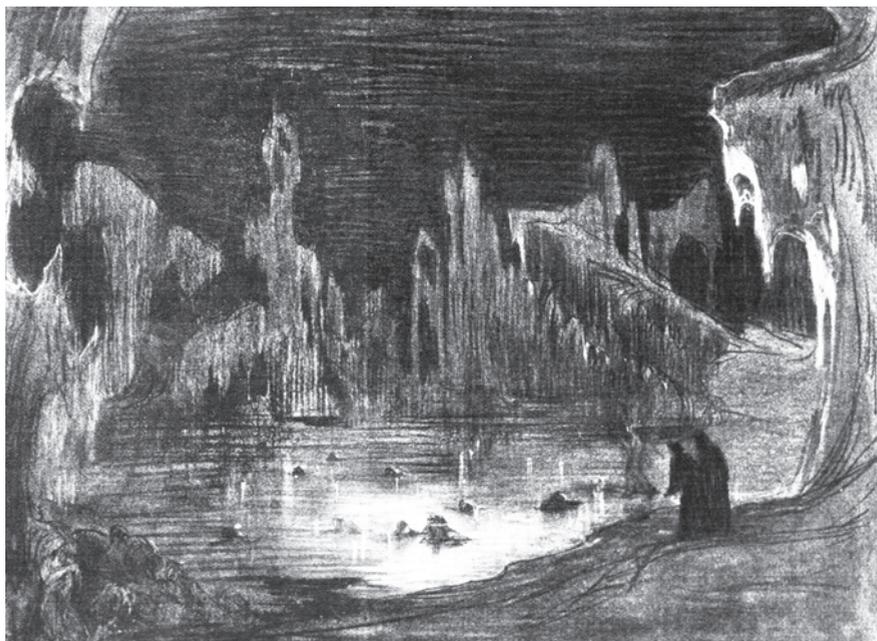


Fig. 7. – Décor d'Eugène Ronsin et Émile Bertin pour *Dante* de Victorien Sardou,
Théâtre royal de Drury Lane, printemps 1903,
reproduit dans *The Sketch* 536, 42 (6 mai 1903), "Dixième tableau: le cercle de glace".



Fig. 8. – *La barca di Dante* di Eugène Delacroix, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 9. – *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 10. – *Dante e Virgilio all'inferno* di William Bouguereau, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 11. – *Le ombre di Paolo e Francesca* di Ary Scheffer, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 12. – *Conte Ugolino* di Jean-Baptiste Carpeaux, Paris, Musée d'Orsay (fotografia dell'autore).



Fig. 13. – La Porta dell'Inferno di Auguste Rodin, Philadelphia, Rodin Museum (bronzo).



Fig. 14. – *Il Battesimo di Cristo* di Andrea Sansovino, Museo dell'Opera di Firenze (fotografia dell'autore).



Fig. 15. – *Tre ombre* di Auguste Rodin (dettaglio della *Porta dell'Inferno*).

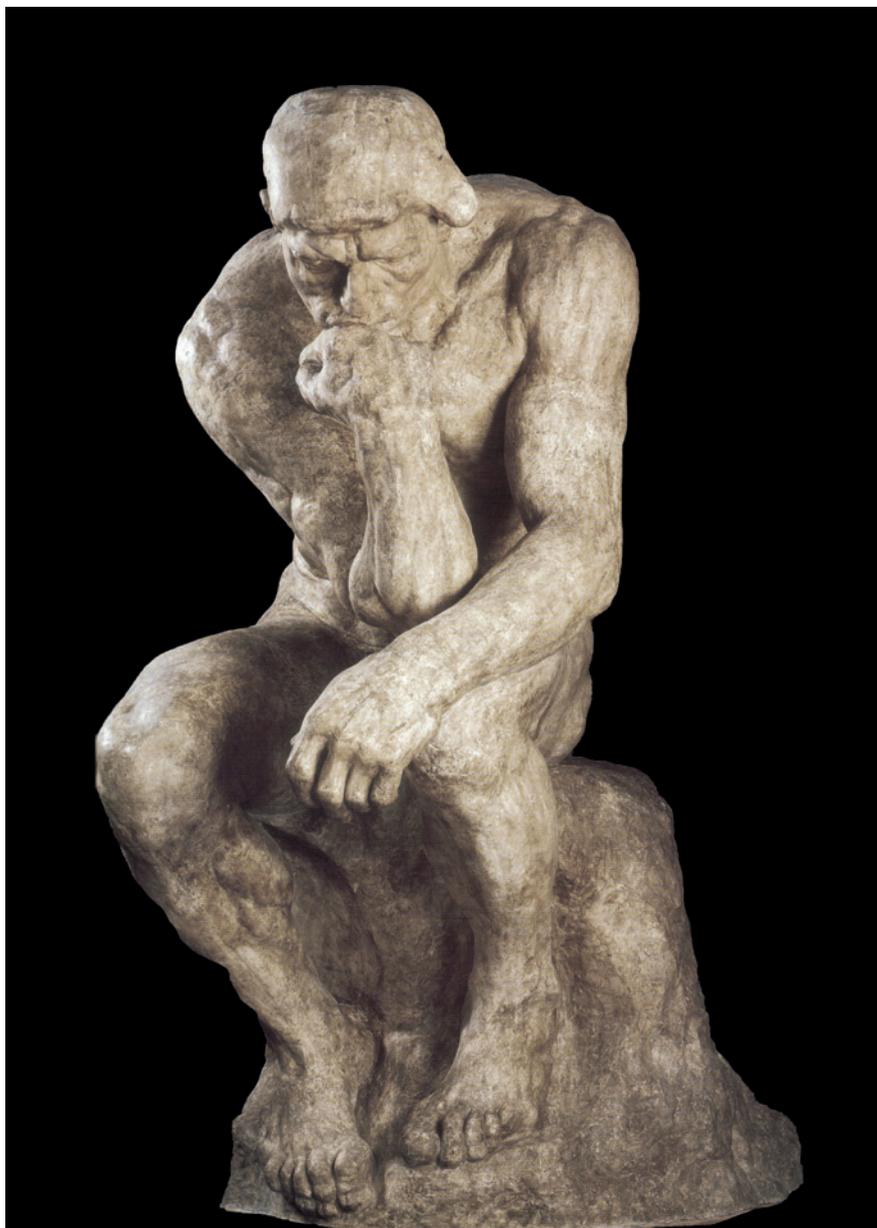


Fig. 16. – *Pensatore* di Auguste Rodin, Paris, Musée Rodin (gesso patinato).



Fig. 17. – *Lorenzo de' Medici* di Michelangelo, Sacrestia nuova, San Lorenzo, Firenze.



Fig. 18. – *Ugolino, Paolo e Francesca* di Auguste Rodin (dettaglio della *Porta dell'Inferno*).

Fig. 19. – *Ugolino
e i suoi figli*
di Auguste Rodin,
Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 20. – *Il bacio* di Auguste Rodin,
Paris, Musée Rodin.



Fig. 21. – *Fugit Amor*
di Auguste Rodin, Paris,
Musée Rodin.



Fig. 22. – *L'eterna primavera*
di Auguste Rodin,
Philadelphia, Rodin Museum.

INDICE DEI NOMI

- Abbé Migne 51, 51n, 53
 Abel 149, 156, 161
 Achille 119n, 238
 Ackerly, Chris J. 242n
 Adam 54, 128, 149
 Adam, Marcel 223n
 Addison, Joseph 131, 131n, 132
 Adoniram 160, 166, 167n
 Aebischer, Paul 42
 Agnès de Navarre 57
 Agostini-Ouafi, Viviana 230n
 Ajax 233, 236, 237
 Albaret, Céleste 239n
 Albouy, Pierre 230n
 Alecto 77, 84
 Alexandre (le Grand, dit) 67
 Alexis, Guillaume 44, 44n
 Alighieri, Dante 28, 30, 36, 67, 84, 85, 93,
 94, 94n, 97-100, 128, 153, 153n, 154,
 155, 161, 162, 196, 196n, 201, 208-215,
 218-228, 230, 232, 234, 234n, 235, 237,
 238, 239, 242, 242n, 243, 245-249, 252,
 253, 255, 256, 256n, 257, 263, 271-274
 Allévy, Marie-Antoinette 150n
 Alphant, Marianne 243n
 Amat d', Roman Jean-Charles 51n
 Amernal d', Guillaume 52
 Amerval d', Eloy 51, 51n, 52, 52n, 53, 57,
 58, 270
 Ammouche-Kremers, Michèle 260n
 Amphion 250
 Amsallem, Daniela 217
 Anamalek (démon) 149, 152, 155
 Ancelle, Narcisse 176n
 Anchise 231, 234
 André de la Vigne 46, 48
 Andreoni, Annalisa 75n
 Anne d'Autriche 69n
 Anselme d'Aoste 31
 Antonini, Annibale 132n
 Apulée 29, 170
 Aquilano, Serafino 82
 Ariosto, Ludovico (l'Arioste, dit) 78n, 85
 Aris, Daniel 80n, 96n
 Arlequin 143
 Asor Rosa, Alberto 153n
 Asselineau, Charles 172n
 Assézat, Jules 69n
 Athénagoras d'Athenès 30
 Aubignac d', François Hédelin (abbé) 114
 Aubigné d', Théodore Agrippa 91, 91n, 92,
 153, 153n
 Aude, Joseph 144
 Auerbach, Erich 247n
 Baby, Hélène 87n
 Bakhtine, Mikhail 66, 268n
 Baldensperger, Fernand 155n
 Ballanche, Pierre-Simon 218
 Balteau, Jean 51
 Balzac de, Honoré 138, 138n, 139, 160
 Baneux, Gustave 143
 Banville de, Théodore, 179
 Baour-Lormian, Pierre-Marie-François 149
 Baranski, Zygmunt G. 251n
 Barbarisi, Giovanni 78n
 Bardi, Simeone 208
 Barginet, Alexandre 155n
 Barolini, Teodolinda 249, 249n, 251n
 Batteux, Charles (abbé) 133n
 Battistini, Andrea 76n
 Baudelaire, Charles 36, 171, 171n, 173, 174,
 178, 178n, 180-184, 205, 205n, 219,
 219n, 230, 272, 273
 Bayle, Pierre 34, 182
 Beckett, Samuel 241-245, 245n, 247-252,
 252n, 253n, 255n, 256, 256n, 257n, 274
 Beck-Saiello, Emilie 135n

- Belacqua 242, 242n, 248, 251, 256n
 Bellaigue, Camille 208n, 210n, 215n
 Bellemin-Noël, Jean 236, 236n
 Bénévent, Christine 70n
 Bénichou, Paul 218n
 Berchet, Jean-Claude 137n
 Bernardelli, Giuseppe 186n, 189n, 204n
 Berra, Claudia 78n
 Besnier, Patrick 208, 215n
 Béthune de, Louis-Pierre-Maximilien (duc de Sully) 115, 124, 125
 Bèze de, Théodore 123
 Bianciotto, Gabriel 42
 Bickerman, Elias Joseph 12, 12n
 Bidler, Rose M. 39n, 42, 43
 Biet, Christian 116n, 117n, 118n, 123n, 271
 Billard de Courgenay, Claude 116, 116n, 117n, 120, 121, 122, 123, 124, 271
 Bishop, Tom 244n
 Bivort, Olivier 191, 191n
 Blake, William 243n
 Blanckeman, Bruno 259n, 260, 260n
 Blarenberghe van, Henri 233, 233n, 236
 Blau, Édouard 207, 207n
 Blondin, Charles 143
 Bocca degli Abati 243, 243n, 244n, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254
 Boccaccini, Gabriele 18n
 Boccaccio, Giovanni (Boccace, dit) 42n, 43, 43n
 Bodin, Jean 111
 Boileau, Nicolas 130, 130n
 Boissard, Auguste 212n
 Boitani, Piero 247n
 Bonhomme, Béatrice 87n
 Boniface VIII (pape) 214
 Bonnefoy, Yves 219n
 Bonnet, Jean-Claude 142n
 Böschenstein, Bernard 219n
 Bosco, Gabriella 89n, 90n
 Bosco, Umberto 97n
 Bouchet, Jean 65-66
 Bouguerau, William 220
 Boulet, Pierre 143
 Bouquot, Fèvre 51n
 Bourdin, Philippe 141n, 143n
 Bourgeois, Christian 87n, 88n, 102n
 Bouteille-Meister, Charlotte 116n
 Boxel, Hugo 33
 Boyarin, Daniel 19n
 Boyd, Patrick 247n
 Brahms, Johannes 11
 Bramanti, Vanni 75n
 Branca, Vittore 42n
 Briet, Suzanne 189n
 Brosse, Jacques 112
 Brown, Llewellyn 244n, 249n
 Brunel, Pierre 136, 136n
 Bryden, Mary 244n, 250n
 Bucchi, Gabriele 80n
 Buche, Joseph 218n
 Buonarroti, Michelangelo (Michel-Ange, dit) 35, 94, 219, 220, 223
 Byron, George Gordon 36
 Cabanès, Jean-Louis 174, 174n
 Cacciaguida 251n
 Cadet-Roussel 143
 Caïn 149, 156, 161
 Callu, Florence 229n
 Calvin, Jean 62, 123
 Camus, Audrey 266n
 Capocchio 220
 Caron 145
 Carpeaux, Jean-Baptiste 220
 Carrai, Stefano 75n
 Carrère, Jean 213n, 215n
 Caselli, Daniela 244, 244n, 251n, 255, 255n
 Castilhon, Jean 147n
 Caton 178, 178n
 Cavailé, Jean-Pierre 113n
 Cavecchi, Mariacristina 244n, 245n
 Caws, Mary Ann 244n
 Céard, Jean 96n
 Cecchetti, Dario 90n, 97n, 208n, 217, 273
 Cellier, Léon 219n
 Cerbère 144
 Cervoni, Aurélia 185n, 204n
 César, Jules 121, 178, 178n
 Ceserani, Remo 97n
 Chaffiol-Debillemont, Fernand 153n
 Chamfort, Nicolas 247n
 Champion, Pierre 40
 Charles d'Orléans (roi) 40
 Charles II (roi de Navarre, le Mauvais, dit) 57n
 Charles Quint (roi) 64, 153, 208
 Charles V (roi) 152
 Charrier, Bernard 52n, 53, 54n
 Chartier, Alain 40, 232n
 Chassignet, Jean-Baptiste 87-93, 97-102, 271
 Chastellain, Georges 46n

- Chateaubriand de, François-René 136-139,
175, 175n, 217, 217-219
- Chaudier, Stéphane 235n
- Chaudon, Louis-Mayeul 57n
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria 244n, 247n
- Chichmarev, Vladimir F. 40
- Chrétien de Troyes 263n
- Chrétien des Croix, Nicolas 118, 118n
- Christine de Pizan 40, 41
- Cigada, Sergio 186n, 189n, 190n, 204n, 205n
- Circé 177
- Clairville, Onésime de 113
- Clarac, Pierre 177n, 216n, 233n
- Claudé, Paul 184, 184n
- Clément d'Alexandrie 21, 30
- Clément, Bruno 244n
- Cléopâtre 67
- Clerici Balmas, Nerina 270
- Clèves de, Guillaume (duc) 111
- Closson, Marianne 59n, 89n
- Cohn, Ruby 241n
- Coleridge, Samuel Taylor 36
- Colifichet (démon-magicien) 144
- Collerye de, Roger 46n
- Collin de Plancy, Jacques-Albin-Simon 149n,
186, 187n
- Collini, Maria Benedetta 273
- Colombo Timelli, Maria 232n, 270
- Comettant, Oscar 212n
- Commeaux, Charles 46n
- Compagnon, Antoine 229n, 230n, 236
- Connor, Steven 255n
- Contini, Gianfranco 241n, 255, 255n
- Cooper, Richard 68n
- Corot, Jean-Baptiste Camille 219n
- Cotgrave, Randle 62
- Coton, Pierre (père) 111, 113
- Coulet, Noël 70n
- Criseyde 42
- Crouzet, Michel 154n, 179n
- Cugnières de, Pierre 68, 73
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine 142, 143,
143n, 144
- D'Amico, Silvia 269, 270, 274
- D'Angelo, Filippo 112n
- Dalla Valle, Daniela 90n
- Danaos 145, 146, 225
- Dangy, Isabelle 260n
- David (roi) 168
- David, Charles 72n
- David, Esprit 72n
- David, Joseph 72n
- Day, Doris 263, 265
- De Curtis, Antonio (prince, dit Totò) 15
- de las Casas, Bartolomé 109
- De Quincey, Thomas 178n
- De Santis, Vincenzo 242n, 272
- Declercq, Gilles 184, 184n
- Degotti, Ignazio 145, 146
- Delacroix, Eugène 172, 219, 220, 228
- Delandine, Antoine-François 57n
- Delavigne, Germain 147n
- Delclos, Jean-Claude 46n
- Della Casa, Giovanni 75, 75-79, 81-85, 269,
270
- Della Quercia, Priamo 243n
- Delphine 177
- Delumeau, Jean 14n
- Demeny, Paul 191
- Demonet, Marie-Luce 60n, 68n, 70n, 270
- Denzinger, Heinrich 20n
- Déprez, Eugène 43
- Désaugiers, Auguste-Félix 145
- Désaugiers, Marc-Antoine 143
- Deschamps, Eustache 41, 49, 57
- Deschaux, Robert 45n, 52n, 53, 54n, 58, 58n
- Desfontaines, Pierre-François Guyot (abbé)
131n, 132n
- Desmarest de Saint-Sorlin, Jean 131n
- Desportes, Philippe 80, 81, 82
- Di Rocco, Emilia 242n
- Di Stefano, Giuseppe 39n, 43, 48
- Diane 177
- Diderot, Denis 121
- Didier, Béatrice 141, 141n
- Didi-Huberman, Georges 249n
- Didon 67
- Diogène 67
- Diu, Isabelle 70n
- Don Juan 230
- Doré, Gustave 211, 214, 215, 221, 223, 228,
243n, 251n, 253, 256, 273
- Dostoïevski, Fiodor 263n
- Dow Feschenfeld, Martha 250n
- Droz, Eugénie 48
- Dryden, John 127n
- Du Bellay, Joachim 69, 80, 80n, 81, 82, 96n
- Du Fail, Étienne 69, 69n
- du Moulin, Charles 68, 68n
- du Pré, Galliot 68n
- Dupuis, Charles-François 160

- Du Rouillet, François-Louis Gand Le Bland 145*n*, 146*n*
 Du Verdier, Antoine 51*n*
 Ducis, Claude-Antoine 155
 Ducrey, Guy 211*n*, 215*n*, 273
 Dumas, Alexandre 151, 159, 170
 Dupire, Noël 43
 Duplat, André 46
 Dupont, Jacques 177*n*
 Dupuis, Charles-François 160, 161, 164
 Durand, François 240*n*
 Dürer, Albrecht 93
- Éacide 119*n*
 Éaque 119*n*
 Echenoz, Jean 259-267, 267*n*, 274
 Eisen, Charles 134*n*
 Elam, Keir 251*n*
 Elsen, Albert E. 221*n*, 223*n*
 Emde, Ursula 227*n*
 Encelade 135
 Énée 100, 161, 164, 165, 166, 231, 272
 Épernon duc d' (Nogaret de, Jean Louis, dit) 123
 Érasme de Rotterdam 71*n*
 Ernst, Gilles 242*n*
 Érostrate 123
 Eschyle 178, 179, 225
 Esposito, Bianca 242*n*
 Eurydice 162, 229, 230, 231, 261
 Ève 54, 128, 149
 Ézéchias (roi) 16
- Falgairolle, Prosper 45*n*
 Fanlo, Jean-Raymond 91*n*
 Farinelli, Arturo 97*n*
 Faust 36, 37, 161, 196, 196*n*, 272
 Federman, Raymond 244*n*
 Fergonzi, Flavio 221*n*, 222*n*, 223*n*
 Ferré, Rose-Marie 71*n*
 Ferrer, Véronique 87*n*
 Ferrini, Jean-Pierre 242*n*, 244, 244*n*, 248*n*
 Ferry, Jeanne 114
 Fiz, Alberto 221*n*
 Flaubert, Gustave 231*n*, 236
 Flavio, Giuseppe 17*n*
 Focillon, Henri 27*n*
 Fonteny de, Jacques 118*n*, 123, 123*n*
 Forth, Christopher E. 204*n*
 Foster, Kenelm 247*n*
 Fournier, Edith 245*n*, 249*n*, 252*n*
 Fraisse, Luc 230*n*
 Francesca 214, 218, 219*n*, 220, 224, 224*n*, 228, 245*n*, 247, 250
 Francis 143, 144
 François I^{er} (roi) 51*n*, 152, 153
 François, Michel 43
 Franconi (frères) 146, 147*n*, 156*n*
 Frank, Grace 46*n*
 Frankel, Margherita 187*n*
 Frantz, Pierre 141*n*, 142*n*
 Franzini, Elio 127, 270, 271, 272
 Frasca, Gabriele 253
 Freeman, Michael 68*n*
 Freud, Sigmund 236
 Friedman, Ceil 243*n*
 Friedrich, Caspar David 174
 Frimousse 211*n*
 Froissart, Jean 45*n*
 Fumaroli, Marc 178*n*
 Füssli, Johann Heinrich 243*n*
- Gaguin, Robert 48
 Gaignebet, Claude 70, 70*n*
 Galpérine, Charles 184*n*
 Gandy, Joseph 134*n*
 Gardel, Pierre-Gabriel 145*n*
 Gassendi, Pierre 72
 Gaston-Phoebus (comte de Foix) 57*n*
 Gaucher, Élisabeth 147*n*
 Gauthier, René-Antoine 178*n*
 Gautier, Théophile 169, 169*n*, 173, 174
 Gautrot, Marguerite 156*n*
 Gemini, Erasmo 81
 Genette, Gérard 162
 Genetti, Stefano 274
 Gentil de Chavagnac, Michel-Joseph 145, 146
 Gérémie (prophète) 20
 Géricault, Théodore 220
 Gerson, Jean 49
 Gervaise 44
 Gessner, Salomon 155, 155*n*, 156, 156*n*
 Gesvret, Guillaume 249*n*
 Ghiberti, Lorenzo 221, 222
 Giacobbe, Elia 31*n*
 Giacone, Franco 68*n*, 70*n*
 Giavarini, Laurence 113*n*
 Giavini, Erminio 28*n*
 Gide, André 237, 237*n*, 238, 239
 Gillet, Jean 127*n*, 133*n*, 134, 134*n*

- Giolito, Gabriel 81, 81n
 Girardin de, Delphine 177
 Gluck, Christoph Willibald 210, 231, 239
 Godard, Benjamin 207, 207n, 208, 212, 215, 216
 Godard, Roger 263n, 264n
 Godefroy, Frédéric 39n
 Goethe von, Johann Wolfgang 25, 25n, 26n, 27, 36, 37, 37n, 90, 161, 162, 163, 196
 Goldschmidt, Moritz 44
 Golopentia, Sanda 156n
 Gontarski, Stanley E. 242n, 256n
 Gottschalk, Walter 49n
 Gouhier, Henri 182n
 Goujet, Claude-Pierre (abbé) 116n
 Goux, Jean-Joseph 180n
 Graham, Victor E. 82n
 Grangier, Balthasar 97
 Gréban, Arnoult 44
 Greenblatt, Stephen 112, 112n
 Grégoire de Nysse (père de l'Église) 38
 Grégoire, Gérard 72n
 Greimas, Algirdas Julien 97n
 Grimaldi, Nicolas 231n
 Groff, Claudio 227n
 Grossman, Evelyne 248n
 Gruyter de, Walter 39n
 Grymalkyn 196, 196n, 197, 198, 198n, 199, 199n, 200-203, 205
 Guaïta de, Stanislas 199n
 Guérin, Paul 42
 Guglielminetti, Marziano 97n, 217n
 Guilbert de Pixérécourt, René Charles 148n, 151n
 Guillaume de Machaut 40, 48
 Guillaume, Jean 159n, 183n
 Guyaux, André 204n, 185n, 187n
 Guyon, Loïc P. 141n

 Hadès 230
 Haitze, Pierre-Joseph 72n
 Hamlet 11, 249
 Hamon, Philippe 138, 138n
 Haquette, Jean-Louis 175n, 272
 Harsnett, Samuel 112, 112n
 Hasenohr de, Geneviève 52n
 Hassell, James Woodrow jr. 39n, 45n
 Hauteville, Pierre de 43
 Hélène de Sparte 161
 Henri III (roi) 110, 111, 118, 123, 144n
 Henri IV (Henri le grand, dit; roi) 110, 111, 116n, 118-121, 123-125, 132n, 144n, 271
 Henry, Albert 45
 Hillenaar, Henk 260n
 Himy, Armand 128n
 Hippolyte 177, 178
 Hobbes, Thomas 35
 Hoepffner, Ernst 40
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 138
 Holtz, Grégoire 112n
 Homère 70, 230
 Horace 27, 168, 168n, 169, 170
 Houdard, Sophie 111n, 112n, 113n, 114n
 Huber, Michel 155, 155n, 156
 Hubert, Marie-Claude 242n
 Huchon, Mireille 61n, 62, 63n
 Hugo, Victor 36, 147n, 151, 151n, 155, 155n, 169, 183
 Huguet, Edmond 39n
 Hünemann, Peter 20n
 Hurtrel, Georges 52n
 Huysmans, Joris-Karl 202, 202n

 Ignace de Loyola (saint) 114
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 219n
 Irving, Henry 207, 212
 Isaïe (prophète) 16
 Isis 161
 Izambard, Georges 191

 Jabès, Edmond 248n
 Jackson, John E. 177n
 Jacob (patriarche) 144n
 Jaloux, Edmond 239n
 Jammes, Francis 236
 Janus 178
 Jatteesing-Baucheron Boissoudy de, Jannick 52n
 Jean (évangéliste) 20, 21
 Jean Paul (Richter, Johann Paul Friedrich, dit) 163, 164, 170
 Jean sans Peur (roi) 46n
 Jeanne d'Arc (sainte) 208
 Jeanneret, Michel 87n
 Jeay, Madeleine 47
 Jérusalem, Christine 260n, 263, 263n, 265n
 Job (patriarche) 88, 90, 90n, 91, 102, 173
 Jocrisse 143, 144
 Jodogne, Omer 44
 Johnson, Ronald W. 219n
 Jolivet, Sophie 46n

- Josias (roi) 20
 Jossa, Stefano 75n
 Joukovsky, Françoise 80n, 96n
 Joyce, James 242
 Jules II (pape) 27, 67
 Julien l'Hospitalier (saint) 233n, 236, 237
 Jullien, Adolphe 208n
 Junon 77
 Juste, François 70n
 Justinien 30

 Kafka, Franz 262n
 Kant, Immanuel 26
 Kapitaniak, Pierre 89n
 Kasprzyk, Krystyna 47
 Keane, Teresa Mary 97n
 Keller, Hans-Erich 47n
 Kennedy, Angus J. 40
 Kennedy, Sighle 244n
 Kerckhove van de, Fabrice 215n
 Kessler, Eckhart 60n
 Kierkegaard, Søren 36
 Klinger, Friedrich Maximilian 161
 Knowlson, James 242n
 Kolb, Philippe 236n
 Koopmans, Jelle 45n, 46n
 Kopp, Michaela 227n
 Kriessbach, Martina 227n

 L'Estoile de, Pierre 113, 113n, 114
 La Baume-Desdossat, Jacques François de
 (abbé) 134, 134n, 135n
 La Boétie de, Étienne 169n
 Labarthe, Patrick 272
 Laforgue, Jules 171, 171n
 Laforgue, Pierre 177n
 Lagorgette, Dominique 52n
 Lahouati, Gérard 153n
 Laidlaw, James C. 41
 Lamartine de, Alphonse 153n
 Lanni, Dominique 153n
 Lanzoni, Angelo 20n
 Lastraioli, Chiara 69n, 70n
 Latini, Brunetto 235
 Laval, Christian 179n
 Lavardin maréchal de (Beaumanoir de, Jean,
 dit) 123
 Lavocat, Françoise 89n
 Lazare de Béthanie (saint) 44n
 Le Bel, Jean 43
 Le Borgne, Françoise 143n

 Le Cuziat, Albert 239
 Le Fèvre de Resson, Jean 43, 47
 Le Fèvre, Raoul 49
 Le Franc, Martin 45n
 Le Goff, Jacques 12
 Le Maçon, Antoine 42, 43n
 Le Noir, Michel 51, 51n, 52n, 53
 Le Normand-Romain, Antoinette 221n
 Le Roux-Kieken, Aude 238n
 Lear (roi) 233
 Lebègue, Raymond 94n
 Lefèvre, Yves 29n
 Léger, Nathalie 243n
 Legouvé, Ernest 155, 156
 Legrand, Marie-Dominique 89n
 Legros, Huguette 52n, 147n
 Lemaire de Belges, Jean 67
 Lemercier, Louis Népomucène 142, 147-
 153, 154n, 155, 155n, 156, 157, 157n,
 272
 Lemoine (père) 131n
 Lenient, Charles 156, 156n
 Lénine, Vladimir 264n
 Leopardi, Giacomo 244n
 Lessing, Gotthold Ephraim 26, 26n, 27
 Létoublon, Françoise 230n
 Lettenhove de, Kervyn 45n
 Leverkusen, Adrian 38
 Lévi ben Gerson 70
 Levi, Primo 244n
 Levy, Eric P. 256n
 Levy, Michel 175, 176n
 Lewicka, Halina 45n
 Link, Luther 28n
 Lintlaer, Jean 144n
 Little, Janet Patricia 260n
 Lo Re, Salvatore 75n
 Locke, John 181
 Lodeserto, Grazia 243n
 Lohse, Eduard 96n
 Longnon, Henri 67n
 Loubens, Victor 163
 Loubinoux, Gérard 141n
 Louis IX (saint et roi) 132n
 Louis XII (roi) 51n
 Louis XIII (roi) 110, 115, 121, 125
 Louthembourg de, Philippe Jean 134n
 Lucaïn 178n, 179
 Lucet, Sophie 196n
 Lucien 59, 66
 Lugné-Poë (Lugné, Aurélien-Marie, dit) 215n

- Luyken, Jan 202
 Lyotard, Jean-François 259, 259n
- MacLean, Ian 60n
 Madame de Staël (Staël-Holstein de, Germaine, dite) 148, 156, 177
 Maeterlinck, Maurice 215, 215n
 Maître de, Joseph 181
 Malatesta, Paolo 214, 218-220, 224, 224n, 228, 245n, 247, 250
 Mallarmé, Stéphane 194, 194n, 195n, 197n, 205
 Mame (frères) 57n
 Mandrou, Robert 114n
 Manent, Pierre 178n, 182n
 Manfredi dei, Alberigo (frate) 245
 Mann, Thomas 38, 38n, 263
 Manne, Edmond-Denis 147n
 Mantero, Anne 87n
 Manuzio, Aldo 76n
 Marc (évangéliste) 30, 188, 262
 Marcel, Gabriel 239
 Marchal, Bertrand 163n, 180, 181, 181n, 272
 Marchand, Sophie 142n
 Marchetti, Giancarlo 31n
 Marguerite de Navarre (reine) 43
 Marguerite de Valois (reine) 116, 116n
 Marie-Madeleine (sainte) 134n
 Marini, Giorgio 243n
 Marino, Giovan Battista 83, 83n, 84
 Marlowe, Christopher 129n
 Marot, Clément 59
 Marrache-Gouraud, Myriam 70n
 Marthe (sainte) 44n
 Martin, Dean 263
 Martin, Jean 250n
 Martin, John 134n
 Martin, Roxane 142, 142n, 145n, 146n, 147, 147n
 Martinez-Thomas, Monique 156n
 Marty, Éric 237n
 Mas Latrie, Louis de 48
 Mastroianni, Michele 87n, 88n, 89n, 97n, 102n, 271
 Mathey-Maille, Laurence 147, 147n
 Mathieu (évangéliste) 30
 Matucci, Mario 191n
 Mauriac, François 240, 240n
 Maurras, Charles 194, 194n, 236, 237
 Maus de Rolley, Thibaut 112n
 Mazaouer, Charles 94n
 Mazur, Michael 243n
 Mécistée 260n, 262
 Médée 49, 177, 260, 260n
 Medici, Caterina de' (reine) 110, 113
 Medici, Maria de' (reine) 110, 115, 120, 121, 125, 219
 Ménager, Daniel 96n
 Menini, Romain 70
 Méphistophélès 37, 129n, 196, 198
 Mercuri, Roberto 153n
 Merlin, Hélène 118n
 Méry, Joseph 161
 Meslier, Denis 68n
 Mével, Yann 249n
 Meyer, Paul 44
 Meyerbeer, Giacomo 147n
 Meyniel, Corinne 115, 115n
 Michel (archange) 36, 197, 198
 Miélot, Jean 45n
 Mignini, Filippo 32n
 Miguët-Ollangier, Marie 230n
 Milburn, Erika 80n, 82n
 Millet, Olivier 89n
 Milner, Max 215, 215n
 Milon, Louis-Jacques 145n
 Milton, John 35, 36, 127, 128, 128n, 129, 130, 132, 136, 137, 139, 155, 175, 175n, 178, 179, 272
 Miner, Dorothy 46n
 Minois, Georges 12, 13, 13n, 21, 21n, 186n, 188n, 259n
 Minos 223n
 Minucius Felix 30
 Mironneau, Paul 153n
 Modenesi, Marco 273
 Moënk (père et fils) 143
 Moindrot, Isabelle 208n, 213n, 215n
 Moïse 72
 Molière (Poquelin, Jean-Baptiste, dit) 155
 Molinet, Jean 43
 Moloch 179
 Moncond'huy, Dominique 116n
 Montaiglon de, Anatole 46n
 Montaigne de, Michel 34, 109, 169, 169n
 Montbazou duc de (Rohan-Montbazou de, Hercule, dit) 123
 Montesquiou de, Robert 197, 197n
 Moraldi, Luigi 23n
 Morali, Luigi 17n
 Morand, Paul 240
 Morawski, Joseph 39n, 48n, 49, 49n

- More Overbeck, Lois 250n
 Moreau, Émile 207n, 214n
 Moroni, Ornella 75n
 Mot 15
 Moulinas, René 71n
 Mugnier, Arthur (abbé) 235
 Murphy, Steve 191n

 Nadaud, Alain 261n
 Naudé, Gabriel 51n
 Naugrette, Florence 147, 147n
 Navoigille, Guillaume 143
 NDiaye, Marie 259, 260, 260n, 261n, 262n,
 266, 266n, 267, 267n, 274
 Neefs, Jacques 231n
 Nello di Inghiramo 213
 Nerval de, Gérard 159, 159n, 160, 161, 162,
 163, 163n, 164, 165, 167n, 168, 170,
 183, 183n, 237, 272
 Neuré, Mathurin 72, 72n
 Nicolas de Troye 47
 Nicole, Pierre 182, 182n
 Nicolson, Marjorie Hope 135n
 Nietzsche, Friedrich 204n
 Nimrod 250
 Nisard, Désiré 182, 182n
 Nissim, Liana 230n
 Nodier, Charles 154, 155n
 Nolan, David 242n
 Nordera, Marina 147n

 O'Monroy, Richard 211n
 Œdipe 233
 Offenbach, Jacques 210, 239
 Olivetan, Pierre Robert 93n
 Onorio di Autun 28
 Ophälders, Markus 245n
 Origène 30
 Orphée 161, 162, 164, 165, 166, 170, 210,
 229, 230, 232, 237, 260, 260n, 272
 Ott, André C. 52n
 Ovide 175, 224, 225
 Oxenhandler, Neal 244n

 Palacios, Miguel Asín 242n
 Palémon Glorieux (monseigneur) 49
 Pan 28
 Pandaro 42
 Papini, Giovanni 250n
 Paquier, Christophe 68
 Parfait (frères) 51n

 Parinetto, Luciano 28n
 Parques 262
 Pasquier, Étienne 69, 69n
 Pasquini, Emilio 244n
 Pasquino 69
 Patey, Caroline 244n, 245n
 Paul (apôtre) 19, 21
 Pazzi, Camicione de' 245, 250
 Pedéflous, Olivier 70n
 Périers, Bonaventure de 47, 48
 Pérouse, Gabriel A. 44
 Pétel, Gilles 249n
 Petit, Jacques 184n
 Petrarca, Francesco (Petrarque, dit) 78, 79,
 271
 Petrocchi, Giorgio 94n
 Phèdre 177
 Philippe IV de Valois (roi) 68
 Philippe le Bon (roi) 46n
 Philippot, Emmanuel 69n
 Pia dei Tolomei 213
 Piaget, Arthur 44
 Pichois, Claude 159n, 171n, 177, 183n,
 219n
 Picot, Éile 44
 Pierre (apôtre) 21, 23n, 134
 Pierrot, Jean 194, 194n
 Pilling, John 251n
 Pinget, Robert 245n
 Pithoys, Claude 111, 111n
 Platter, Thomas 72
 Pline 27
 Plutarque 29
 Pluton 84, 144, 145, 145n
 Podella, Thomas 15n
 Poe, Edgar Allan 174, 181
 Pointon, Martia 134n
 Poissenot, Béigne 44
 Polledri, Elena 227n
 Portinari, Beatrice (Béatrice, dite) 208
 Pouey-Mounou, Anne-Pascale 70n
 Poulet-Malassis, Auguste 176
 Poullain de Sainte-Foix, Germain-François
 54n
 Pozzi, Giovanni 83n
 Prandi, Stefano 76n, 83n
 Praz, Mario 218n
 Preda, Alessandra 230n
 Premierfait de, Laurent 43
 Préta-de-Beaufort, Aude 87n
 Prévost, Michel 51n

- Prévo, Jean 111n
Pricoco, Salvatore 31n
Proserpine 84, 144
Proust, Marcel 177, 177n, 216, 229, 229n,
230, 231, 232, 233, 233n, 234, 235,
236, 236n, 237, 238, 238n, 239, 240,
274
Prudhomme, Philippe 68n
Pythagore 161
- Quaglia, Elena 274
Quattromani, Sertorio 76, 76n
Queux de Saint-Hilaire, Auguste-Henry-
Édouard (marquis) 58n
Quignon, Joseph 144, 144n
Quinet, Edgar 153n
Quondam, Amedeo 75n
- Rabaté, Jean-Michel 248n
Rabelais, François 11, 59-74, 155, 270
Racheli, Antonio 75n
Racine, Jean 179, 182, 183, 184
Ragonard, Marie-Madeleine 69n
Ramacciotti, Valeria 225n
Raphaël (archange) 17
Rassart-Eeckhout, Emmanuelle 49n
Ravaillac, François 122, 123
Ravignan de, Gustave-Xavier (père) 181
Raynal-Zougari, Mireille 249n
Raynaud, Gaston 41
Reboul, Pierre 217n
Régnier de, Henri 273
René (roi) 70
Renzi, Lorenzo 224n
Requemora-Gros, Sylvie 141n
Retté, Adolphe 193-205, 205n, 273
Rey, Pierre-Louis 230n, 270, 274
Reyer, Ernest 211, 211n
Ricci, Mariagrazia 147n
Rice, Winthrop H. 52n, 53, 53n, 56
Richar, Jean-Pierre 167
Richter, Mario 81, 81n, 82n, 141n
Rieu, Josiane 87n
Rigotard, Jean 142n
Rilke, Rainer Maria 226, 227, 227n, 228,
228n
Rimbaud, Arthur 185, 185n, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 204, 204n, 273
Risset, Jacqueline 234n
Robardey-Eppstein, Sylvaine 143n
Robb, Graham 172n, 177n
Robello, Felicità 113n
Robert le Diable 147n
Robespierre de, Maximilien 208
Robichez, Jacques 215n
Robinson, Michael 244n
Rocher-Jacquín, Marianne 172n
Rodin, Auguste 221-228, 273
Rolli, Paolo 132, 132n
Ronsard de, Pierre 96n, 155, 183
Roques, Gilles 45n, 46n
Rossi, Henri 141, 141n
Rothschild de, Alphonse (baron) 197
Rothschild de, James 42
Roudaut, François 69n
Rousseau, Jean-Jacques 180
Rovillio, Guglielmo 81, 81n
Rubens, Peter Paul 219
Ruggeri degli Ubaldini (Roger, dit) 214
Runnalls, Graham A. 66n
Ruzé, Arnoud 68n
Rychner, Jean 45
- Sabbadini, Remigio 100
Sacchi, Paolo 14n, 18n
Sadolet, Jacques 71, 71n
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 153n, 183,
183n
Salieri, Antonio 145, 146, 146n
Salminen, Renja 43
Salomon (roi) 168
Salvadori Lonergan, Corinna 242n
Samaritaine 145, 145n
Samuel (prophète) 16
Sandre, Yves 177n, 233n
Sansovino, Andrea 222
Sardou, Victorien 207-215, 215n, 273
Sartre, Jean-Paul 262n, 264n, 266n
Satiat, Nadine 138n
Satta, Salvatore 241
Saul (roi) 16
Saulnier, Verdun-Louis 155n
Scarpa, Emanuela 75n
Scarron, Paul 169
Scheffer, Ary 220
Schicchi de' Cavalcanti, Gianni 220
Schiller von, Friedrich 148n
Schlegel von, Friedrich 148
Schlumberger, Jean 238, 238n
Schmeling, Manfred 149n
Schneider, Alan 255n

- Scribe, Eugène 147n
 Segond, Louis 262n
 Segre, Cesare 241n
 Serafini, Michelangelo 82n
 Serianni, Luca 78n
 Sermonti, Vittorio 241n, 251n, 255n
 Servandoni, Giovanni Niccolò 133
 Servet, Marie-Hélène 89n
 Seyrig, Delphine 252, 252n
 Shakespeare, William 11, 112, 196n, 214
 Shelley, Percy Bisshe 36
 Shylock 67
 Signorelli, Luca 94
 Simon, Yoland 148n
 Simone, Franco 97n
 Simonide de Céos 27
 Simonin, Michel 44, 96n
 Singe, Samuel 39n
 Sisto Senese (Sixte de Sienne, dit) 102, 102n
 Sollers, Philippe 238n
 Sophocle 237
 Souday, Paul 238, 238n
 Sozzi, Lionello 217n
 Sparvoli, Eleonora 230n
 Spinoza, Baruch 25, 32-37, 271
 Spontini, Gaspare 145
 Starobinski, Jean 174, 174n
 Stazzone, Alessandra 247n
 Stead, Évanghélia 193, 194n
 Stefani, Piero 269
 Steinmetz, Jean-Luc 187n
 Stendhal (Beyle, Henri, dit) 154, 154n
 Stierle, Karlheinz 172, 172n
 Stojkovic Mazzariol, Emma 50n
 Storey, H. Wayne 251n
 Stoulling, Edmond 211n
 Strauss, Walter A. 244n
 Strozzi, Giovan Battista (il vecchio) 82, 82n, 83
 Suchier, Hermann 44
 Sweetser, Franklin P. 41
- Tabourot, Jehan 68n
 Tadié, Jean-Yves 216n, 229n, 235n
 Tafari de Roanne, F. 149n
 Tansillo, Luigi 77n
 Tantale 178
 Tasso, Torquato (Le Tasse, dit) 76n, 77, 77n, 78, 85, 130, 263
 Tatien le Syrien 30
 Taylor, Jane H.M. 68n
- Tertullien (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 30
 Thérèse d'Avila (sainte) 114
 Thésée 177
 Thirouin, Laurent 182n
 Thiry, Claude 45n, 50n
 Thomasseau, Jean-Marie 148n, 151n
 Thuasne, Louis 48
 Tissier, André 47, 62n
 Titan 135
 Tobler, Adolf 49n
 Todorov, Tzvetan 266, 266n, 267n
 Tomasi, Franco 75n
 Torrentino, Lorenzo 82n
 Touret, Michèle 244n
 Trepperel, Jean 51n
 Troyle 42
 Truchet, Jacques 148n
 Tubal-Caïn 160
 Twood, Michael P. 153n
- Ugolino conte (Ugolino della Ghirardesca, dit) 213, 218, 220, 224, 245, 247
 Ulysse 237
- Vallet de Viriville, Auguste 51n
 Van Hamel, Anton G. 43
 Van Hulle, Dirk 256n
 Varanini, Giorgio 246n
 Varchi, Benedetto 75, 75n, 76, 77, 79, 81, 82
 Vegliante, Jean-Charles 173n
 Vercier, Bruno 259n
 Verna, Marisa 186n, 189n, 204n
 Vernant, Jean-Paul 238n
 Vernet, Joseph 135n
 Veyne, Paul 231n
 Vianello, Valerio 75n
 Viard, Jules 43
 Viart, Dominique 259n
 Viau de, Théophile 111, 111n
 Victoroff, Tatiana 214n
 Vigny de, Alfred 155, 155n, 229
 Villon, François 45, 49, 50, 50n, 67
 Vincent, Antoine 68n
 Virgile (Publius Vergilius Maro) 27, 44n, 84, 96n, 100, 102, 127, 162, 163, 167, 173, 200, 209, 214, 219, 229, 230, 245, 246, 253, 255, 256, 269, 270, 271
 Volaire, Pierre-Jacques 135, 135n

- Volney comte de (Chasseboeuf de, Constantin-François, dit) 160
Voltaire (Arouet, François-Marie, dit) 130, 131n, 132, 132n, 133n, 136
Vray, Jean Bernard 260n
- Wagner, Frank 266, 266n
Ward, Christopher Fr. 52n
Warren, Glenda L. 94n
Weber, Max 268n
Weil Proust, Jeanne Clémence 231, 233
Wier, Johann 111, 111n
Woodward Whitten, Sara 88n
- Worth, Katherine 243n
Wunderli, Peter 46n
Xella, Paolo 13n, 17n
Xerxès (roi) 67
- Yon, Jean-Claude 213n
- Zacchia, Paolo 111, 111n
Zecchi, Stefano 37n
Ziegler, Jean 171n
Zink, Michel 52n
Zuccherini, Giovanni 20n
Zumthor, Paul 171, 171n, 172

GLI AUTORI

Hanno collaborato al presente volume:

Christian Biet, professore di Storia ed Estetica del Teatro presso l'Università Paris Ouest - Nanterre, IUF. Le sue ricerche vertono attualmente sul complesso rapporto teatro-crudeltà che caratterizza la scena di fine Cinquecento e inizio Seicento. Sull'argomento ha curato due pubblicazioni fondamentali, nel 2006, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e et XVII^e siècles)* e, nel 2009, *Tragédie et récits de martyres en France (fin XVI^e, début XVIII^e)*.

Dario Cecchetti, professore di Letteratura francese all'Università degli Studi del Piemonte Orientale fino al 2011. Ha dedicato importanti studi alla letteratura umanistica francese e al teatro francese del Sei-Settecento, segnatamente all'opera di Racine e Voltaire.

Benedetta Collini, assegnista presso l'Università degli Studi di Milano. La sua tesi di dottorato, *Tra Mythos e Logos: il gioco combinatorio dei miti nella poesia simbolista*, è in corso di stampa presso l'editore Mimesis. Nel 2013 ha curato, con Pascale Auraix-Jonchière, la pubblicazione del volume *Synchrétismes, mythes et littératures*.

Maria Colombo Timelli, professore di Storia della Lingua francese e di Letteratura francese medievale presso l'Università degli Studi di Milano. Specialista di Quattrocento francese, sia in ambito filologico-linguistico (studi sul *moyen français*, edizione critica dei testi, narrativi e non, in prosa e in versi), sia in ambito letterario (romanzo e teatro tardo-medievale).

Nerina Clerici Balmas, professore di Letteratura francese all'Università degli Studi di Milano fino al 2005. Specialista di letteratura francese del Cinquecento, ha diretto la collana *Théâtre français de la Renaissance*, pubblicata da Olshki e dalle Presses Universitaires Françaises.

Silvia D'Amico, "maître de conférence" all'Université de Savoie. I suoi studi vertono sulla ricezione dei classici nel Rinascimento, a partire dalla fortuna del mito di Ulisse nella poesia neolatina e francese del Cinquecento e, più in

generale, sulla circolazione di testi, traduzioni e riscritture di classici antichi e moderni, quali Dante, Petrarca e Tasso. Con Catherine Magnien-Simonin, ha curato la pubblicazione del volume *Gabriele Simeoni: un florentin en France entre princes et libraires*, in corso di stampa presso Droz.

Marie-Luce Demonet, professore di Letteratura francese all'Università di Tours e al Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, direttrice della Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire. Cinquecentista, specialista di Rabelais e di Montaigne, si occupa innanzitutto di rapporti tra filosofia, letteratura e lingua. Nell'ambito delle edizioni elettroniche, è responsabile scientifica del progetto Bibliothèques Virtuelles Humanistes.

Vicenzo De Santis, "post-doctorant" presso il CELLF 17-18 dell'Università Paris IV - Sorbonne, lavora sul repertorio tragico durante l'Impero. I suoi ambiti di ricerca sono il teatro del XVIII secolo e i rapporti tra la scena e la politica di inizio Ottocento. La sua tesi di dottorato su Népomucène Lemercier è in corso di stampa presso i Classiques Garnier.

Guy Ducrey, professore di Letteratura comparata all'Università di Strasbourg. I suoi studi interdisciplinari vertono essenzialmente sul rapporto fra i testi letterari e le arti dello spettacolo (teatro, danza, opera e pantomima) nell'Europa del XIX e XX secolo. Nel 2010 ha pubblicato il volume *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*.

Elio Franzini, professore di Estetica presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche si orientano sulla fenomenologia, indagata in alcune sue connessioni storiche e teoriche con particolare riferimento ai temi della costruzione artistica, del simbolo e dell'immagine. Recentemente ha pubblicato *La rappresentazione dello spazio* (2011) e *Introduzione all'estetica* (2012).

Stefano Genetti, professore di Letteratura francese presso l'Università degli Studi di Verona. Le sue ricerche vertono sulla teoria della letteratura (aforistica e tradizione moralistica, scrittura aforistica e frammentaria), sulla critica genetica, sulla letteratura francese di fine Ottocento e del Novecento. Nel 2012 ha pubblicato *Una marginalità esemplare. Sulle novelle di Emmanuel Bove*.

Jean-Louis Haquette, professore di Letteratura comparata presso l'Università di Reims Champagne Ardenne. I suoi ambiti di ricerca sono le arti del paesaggio nell'Europa del XVIII secolo, la pastorale tra l'età dei Lumi e il Romanticismo, le relazioni tra le arti nel XVIII secolo (pittura, musica, teatro, romanzo e poesia).

Patrick Labarthe, professore di Letteratura francese all'Università di Zurigo. Specialista di poesia dell'Ottocento e del Novecento, ha dedicato diversi studi critici all'opera di Baudelaire e di Bonnefoy. Nel 2013 ha pubblicato, con

Bénédictte Élie, l'edizione critica di Sainte-Beuve, *Le Cahier brun. Observations et pensées* (1847-1869).

Bertrand Marchal, professore di Letteratura francese all'Università Paris IV - Sorbonne. Specialista di letteratura simbolista, ha curato l'edizione dell'opera completa di Mallarmé nella collana della Pléiade.

Michele Mastroianni, professore di Letteratura francese all'Università degli Studi del Piemonte Orientale. Le sue ricerche si orientano sulla poesia religiosa manierista e barocca, con particolare attenzione all'opera di Jean-Baptiste Chassignet, e sulla tragedia del Cinquecento. Si occupa anche di letteratura del Novecento: nel 2013 ha pubblicato "*La Déchirure*" di Henry Bauchau. Una rappresentazione della madre: allegoria dell'incontro e dell'elaborazione poetica.

Marco Modenesi, professore di Letteratura francofona presso l'Università degli Studi di Milano. Specialista di poesia e di narrativa francese *fin-de-siècle*, ha consacrato diversi studi alle Lettere francesi del Novecento.

Liana Nissim, professore di Letteratura francese presso l'Università degli Studi di Milano fino al 2013. Studia la letteratura francese della seconda metà dell'Ottocento, con particolare riguardo a Flaubert e al Simbolismo.

Alessandra Preda, professore di Letteratura francese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche vertono essenzialmente sui rapporti culturali tra Italia e Francia durante il Cinquecento e il Seicento: la circolazione di testi, traduzioni, adattamenti; la produzione francese di esuli italiani a Ginevra.

Elena Quaglia, dottoranda presso l'Università di Verona in cotutela con l'Università Paris Ouest - Nanterre, La Défense. La sua tesi di dottorato si intitola *L'identité juive en question: Irène Némirovsky, Patrick Modiano et Marc Weitzmann*. Da gennaio 2015 sarà borsista di ricerca della Fondation pour la Mémoire de la Shoah.

Pierre-Louis Rey, professore emerito di Letteratura francese dell'Università Paris III - Sorbonne nouvelle. Le sue ricerche riguardano la letteratura della seconda metà dell'Ottocento e della prima metà del Novecento, con particolare attenzione a Flaubert, Proust e Camus. Nel 2013 ha partecipato alla pubblicazione dell'opera collettiva *Albert Camus, citoyen du monde*.

Piero Stefani, bibliista e studioso di ebraismo, è uno dei principali animatori del dialogo cristiano-ebraico. Insegna Filosofia della Religione presso l'Università di Ferrara; è docente di Dialogo con l'Ebraismo presso l'Istituto di Studi Ecumenici S. Bernardino di Venezia e di Giudaismo presso la Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale di Milano.

Titoli dal catalogo LED:

- Antologia cronologica della letteratura francese* • Vol. II. Cinquecento • cur. R. Campagnoli
- Antologia cronologica della letteratura francese* • Vol. III. Seicento • cur. G. Giorgi
- Antologia cronologica della letteratura francese* • Vol. IV. Settecento • cur. A. Principato
- Antologia cronologica della letteratura francese* • Vol. V. Ottocento • cur. L. Nissim
- Antologia cronologica della letteratura francese* • Vol. VI. Novecento • cur. L. Nissim
- M. Lecco • *Storia della letteratura anglo-normanna (XII-XIV Secolo)*
- M. Lecco • *Testi, strutture, immagini in tre manoscritti francesi del XIV Secolo*
- «*Vie de Marine d'Égypte Vierge*». *Poemetto agiografico del XIII Secolo* • Edizione critica a cura di B. Ferrari
- S. D'Amico • *Heureux qui comme Ulysse ... Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI Secolo*
- M. Barsi • *L'Enigme de la Chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du Manuscrit Arsenal 4651*
- M. Colombo Timelli • *Lancelot et Yvain au Siècle des Lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans*
- La versione occitanica della 'Doctrina pueril' di Ramon Llull* • A cura di M.C. Marinoni
- Richard de Saint-Réal C. • *Dom Carlos. Nouvelle historique (1672-1691)* • Edizione critica a cura di Giorgio Sale
- A. Preda • *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del «Candelaio» di Giordano Bruno (1582-1665)*
- Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises* • A cura di L. Nissim e A. Preda
- F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*
- Francis Poictevin • *Songes*. Édition présentée et annotée par F. D'Ascenzo
- L.P. Pellegrini • *Le «Fantôme de l'Opéra» di Gaston Leroux. Evoluzione del romanzo e adattamenti cinematografici e teatrali nell'arco del Novecento*
- M. Nuti • *Au pays des mots. Francis Ponge et l'inaperçu du réel*
- S. Riva • *Rulli di tam-tam dalla torre di Babele. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa*
- A.M. Finoli • *Prose di romanzi. Raccolta di studi (1979-2000)*
- A. D'Agostino - S. Lunardi • *Il fabliau della Vedova consolata*
- Ponti/Ponts. Langues littératures civilisations des Pays francophones* • www.ledonline.it/ponts
e-journal
- Linguae &* - *Rivista di lingue e culture moderne* • www.ledonline.it/linguae • e-journal

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.