

Les formes dramatiques et théâtrales dans *La Divine Comédie* de Dante

La *Comedia*¹ de Dante échappe à toute classification littéraire précise. Même s'il s'agit d'un poème narratif, la richesse de sa matière, la coexistence des éléments épiques, dramatiques et lyriques, aussi bien que son pluralisme linguistique et stylistique éveillent des discussions, depuis le XIV^e siècle – auquel remontent les plus anciens commentaires – concernant sa place dans le système médiéval des genres poétiques².

Dante, lui-même l'appelle le "poème sacré" (*Par.* XXV, 1-2), "auquel a mis la main et le ciel et la terre", en mettant l'accent sur son origine non seulement humaine et sur son caractère révélé grâce auquel il suit l'exemple de la Bible³. Son prophétisme, le style mixte⁴, quatre niveaux sémantiques (littéral, allégorique, moral et anagogique), réservés jusqu'alors à l'Écriture et dont Dante parle dans son *Épître* XIII qui sous différents points se présente comme un *Accessus* à la lecture de la *Comédie*, aussi bien que dans le traité philosophique *Le Banquet*, de quelques années antérieur au "poème sacré"⁵, tout cela est une preuve d'une consciente imitation du modèle biblique, confirmée par la nature de l'allégorie y présente. Conformément à l'intention inscrite au texte il ne s'agit pas de la soi-disant "allégorie des poètes", mais de celle "des théologiens"; à savoir, le voyage-vision à travers les trois règnes de l'autre monde, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, n'est pas une "belle mensonge" ("bella menzogna")⁶, puisque il reçoit une valeur de vérité que Dante-pèlerin est sollicité plus d'une fois, au cours du poème, à transmettre – son expérience extraordinaire terminée – à l'humanité égarée, pour lui montrer la voie vers le salut éternel, pour la conduire – selon les paroles du poète – "de l'état de misère [...] à l'état de félicité" (*Ép.* XIII, 15). Le monde qui

¹ Telle est la forme du titre donné par Dante à son œuvre; l'épithète *Divina* apparut dans l'édition publiée par Lodovico Dolce en 1555, peut-être sous l'influence de Boccace qui l'use dans son *Trattatello in laude di Dante*. De nos jours commence à prévaloir la tendance à retourner au titre originaire (dans sa version moderne de *Commedia*).

² Cfr. p.e. Amilcare A. Iannucci, "Dante's Theory of Genres and the *Divina Commedia*", *Dante Studies*, XCI (1973), *passim*.

³ Cfr. Guido da Pisa: „Re vera potest ipse [Dantes] dicere verbum prophetis dicentis: «Deus dedit michi linguam eruditam» [*Is* 50,4]; et illud: «Lingua mea calamus scribe velociter scribentis» » [*Ps* 44, 2]. Ipse enim fuit calamus Spiritus Sancti, cum quo calamo ipse Spiritus Sanctus velociter scripsit nobis et penas damnatorum et gloriam beatorum. Ipse enim Spiritus Sanctus per istum aperte redarguit scelera prelatorum et regum et principum orbis terre" (*Expositiones et glose super Comediam Dantis*, a cura di V. Cioffari, State Univ. Press of New York, Albany NY 1974, p.4).

⁴ Cfr. Erich Auerbach, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* (*Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958), London, Routledge & Kegan Paul Ltd., pp. 25-66.

⁵ Écrit probablement dans les années 1304-1306.

⁶ Cfr. Dante, *Le Banquet*, II, I, 3.

“vit mal”, autrefois rédimé par la mort du Christ, aurait besoin au présent – comme l’évoque plus d’un passage du poème – d’une prise de conscience de ses maux, d’un effort spirituel et intellectuel, grâce auquel il puisse comprendre l’essence du mal pour s’en libérer:

« Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or gli occhi, e quel che vedi,
ritornato di lá, fa che tu scrive». ⁷ (*Purg.* XXXII, 103-105).

(«Aussi, pour l’avantage du monde qui vit coupable, fixe tes yeux sur le char, et quand tu seras retourné sur la terre, écris ce que tu auras vu».)

Ces paroles sont prononcées par Béatrice au Paradis Terrestre vers la fin d’une grandiose procession allégorique dont les scènes illustrant l’histoire de l’humanité restent étroitement liées avec celles appartenant à l’histoire de l’Église. Dante-pèlerin devrait, dans cette perspective, devenir “calamus Spiritus Sancti” (“le stylo du Saint-Esprit”) et son poème – le livre destiné à l’humanité toute entière pour faire réveiller dans sa mémoire assoupie le souvenir de la vérité révélée et la lier à son temps.

Mais, avant que cela puisse se produire, Dante lui-même doit combattre le sommeil qui lui avait fait abandonner “la voie vraie” (*Enf.* I, 12). Dans sa volonté de sortir de la forêt obscure qui représente l’état de la mort spirituelle, il est aidé par Virgile, symbole de la raison naturelle et instrument de la grâce divine, qui lui fera connaître la condition humaine *post mortem* en le menant à travers les deux royaumes de l’au-delà, l’Enfer et le Purgatoire. Arrivé au sommet de la montagne du Paradis Terrestre (sur les terrasses de laquelle est situé le Purgatoire – le seul chemin qui conduit vers l’antique demeure des premiers parents), le pèlerin pourra accéder avec l’aide de Béatrice, à la vision des âmes bénies et des sphères célestes et, enfin, de Dieu qui est tout lumière, “lumière intellectuelle pleine d’amour” (“luce intellettüal piena d’amore”: *Par.* XXX, 40).

La mission de Dante-pèlerin a donc une valeur salvatrice, pour lui-même et pour l’humanité qu’il représente. Le double rôle qu’il assume dans le poème (et dont il devient porteur), est souligné dès le début, avec le glissement du pluriel “notre” au singulier “je”:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura (*Enf.* I, 1-2)

⁷ Les citations de *La Divine Comédie* viennent de l’édition: Dante, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

(Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvais par un forêt obscure)⁸

Le voyage commencé d'une manière si âpre et dure aboutit à une fin pleine de grâce – union mystique avec Dieu. C'est en raison de ce mouvement narratif que le poème dantesque porte le titre de *Comédie*: telle est l'explication – en vérité peu satisfaisante – qu'on retrouve dans l'*Épître* XIII mentionnée et qui reste en syntonie sur ce point avec les *Poetrie* de l'époque. On sait qu'au Moyen Âge et même plus avant, dès la fin de l'antiquité, la comédie, aussi bien que la tragédie ne sont plus considérées comme genres dramatiques, ayant perdu leur aspect théâtral⁹. Néanmoins la forte présence de l'élément dramatique dans certains épisodes de l'oeuvre dantesque fait parler d'une "vocation dramatique"¹⁰ de notre poète qui se sert souvent du dialogue pour la narration, décrit les événements au moment où ils se passent, les représente au lieu de les expliquer. Cette technique est particulièrement puissante en *Enfer*, où le dramatisme est inscrit dans l'action même, ce qui trouve la confirmation dans la définition du voyage infernal comme "la guerre du parcours et de la compassion" ("guerra del camino e de la pietade": *Enf.* II, 4-5).

Dans la narration du voyage qui, par son sens allégorique correspond à un *itinerarium mentis in Deum*, Dante-auteur avait puisé – quant au choix des motifs, personnages, situations – à diverses traditions culturelles, en particulier à la tradition biblique et classique, ce qui a produit une extraordinaire synthèse à interpréter à la lumière de la métaphysique chrétienne.

Mais le multiculturalisme dantesque plonge naturellement ses racines aussi dans un terrain tout à fait médiéval, non seulement en ce qui concerne sa dimension philosophique et théologique. À côté des liens intertextuels assez significatifs avec la littérature courtoise, on observe – même s'il s'agit d'un phénomène relativement modeste – la présence mimétique de différentes formes du théâtre médiéval, comme jeux ou mystères (*sacre rappresentazioni*).

Ainsi la *Comédie* devient une sorte d'archive littéraire qui nous a transmis quelques exemples de la mémoire théâtrale de son temps, après en avoir opéré une transformation sémantique et, plus généralement, poétique, conforme aux règles qui gouvernent ce poème.

Dans la présente intervention nous avons effectué un choix parmi toutes les traces du théâtre médiéval dans la *Comédie*: et ainsi nous nous proposons d'examiner deux épisodes qui

⁸ Les citations de *l'Enfer* en traduction viennent de l'édition: Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992 (1985).

⁹ Cfr. p.e. Pio Rajna, "Il titolo del poema dantesco", *Studi Danteschi*, IV (1921), pp. 15-16, 25 ss.

¹⁰ Cfr. Tibor Wlassics, *Dante narratore*, Firenze, Olschki, 1975, s. 188.

semblent les plus importants du point de vue de notre sujet: l'un relatif aux chants XXI-XXII et l'autre – aux chants VIII-IX de l'*Enfer*. Le premier s'inscrit au genre comique et mimétise un jeu, le second, qui d'ailleurs ne manque pas de liens avec l'autre, fait penser par contre à une *lauda dialogata* ou, peut-être, à une représentation sacrée (*sacra rappresentazione*). Il y aura encore mention d'un cortège allégorique qui "traverse" les derniers chants du *Purgatoire* et vaut un intérêt particulier – soit par ses sources imaginables soit par son sujet et la forme qui unit la staticité et la solennité des processions religieuses avec le dynamisme propre aux déroulement des mystères¹¹.

Dans l'épisode des *barattieri*, à savoir des fraudeurs on peut constater, comment le mimétisme dantesque devient parfois polémique envers l'objet mimétisé. Mais ici, comme ailleurs, il ne s'agit pas d'une polémique gratuite; elle touche à la matière morale et poétique de l'ensemble, rappelée plus haut en grandes lignes, mais sur laquelle on aura encore l'occasion de retourner.

Mais voyons d'abord le contexte du "jeu" dantesque. La cinquième bolge où la justice divine a placé cette catégorie de damnés, par ailleurs particulièrement méprisable aux yeux du metteur en scène, c'est-à-dire de Dante-auteur (porte-parole de cette justice), a l'aspect d'un lac de poix bouillante dans lequel ils sont plongés. Sa surface et son entourage est comme une grande scène où se déroulera à l'imprévu un spectacle auquel assisteront Dante-pèlerin et Virgile au moment de la traversée de ce lieu. Il est comparé par le narrateur – au moment de l'ouverture du chant XXI – au chantier naval de Venise, ce qui fait penser à sa dimension et à son aspect sombre et vif grâce aux mouvements incessants des bulles se gonflant et retombant à plat (20-21) et de la vue des pécheurs cherchant à mettre en dehors de la poix une partie de leur corps, pour avoir quelque soulagement, même instantané, à leurs tourments. Mais les diables – gardiens de ce lieu – ne perdent pas l'occasion d'empêcher aux malheureux avec les coups de leurs harpons cette sorte de "repos". Leurs actions sont accompagnées de ricanements et de plaisanteries lourdes et blasphèmes, comme celle qui commente la réaction tout à fait passive d'un fraudeur provenant de Lucques, jeté au fond de la fosse – par un de démons à qui convient bien l'épithète "psychopompe"¹² à cause de sa tâche consistant à

¹¹ La présence du théâtre médiéval dans l'œuvre dantesque n'a pas été suffisamment étudiée jusqu'à nos jours. Cfr. en particulier Umberto Bosco, "Dante e il teatro medievale", [in:] *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, raccolti a cura di Giorgio Varanini e di Palmiro Pinagli, vol. I, Padova, Antenora, 1977, pp. 135-147; Leo Spitzer, "The Farcical Elements in *Inferno*, Cantos XXI-XXIII", [in:] *Essays on Dante*, edited by Mark Musa, Bloomington, Indiana University Press, 1965, pp. 172-176; Amilcare A. Iannucci, "Dante e il Vangelo di Nicodemo: la «Discesa di Beatrice agl'Inferi»", [in:] *Lecture Classensi*, 12 (1983), pp. 39-60.

¹² Cfr. Michelangelo Picone, "Giulleria e poesia nella *Commedia*: una lettura intertestuale di *Inferno* XXI-XXII", [in:] *Lecture Classensi*, 18 (1989), p. 17. Le terme *psychopompe* (it: *psicopompo*) vient du grec *psicopompos* (=celui qui conduit les âmes).

porter en Enfer cette espèce de gens (ou plutôt de leurs âmes) – et revenu à la surface peu après:

[...] «Qui non ha loco il Santo Volto!¹³
Qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuo' di nostri graffi,
non far sopra la pegola soverchio».
Poi l'addentar con più di cento raffi,
disser: «Covertò convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi». (Enf. XXI, 48-54)

([...] «Ici le Saint Voulte n'a pas cours!
Ici on nage autrement qu'au Serchio!
Si tu ne veux pas tâter de nos griffes,
ne te montre plus au-dessus de la poix».
Puis ils le mordirent avec cent harpons,
et dirent: «Il te faut ici danser à couvert,
pour frauder, si tu peux, en cachette».)

Les dernières paroles, grossières et ironiques, font allusion à la faute du fraudeur et à son châtement, réglé – ici comme ailleurs à l'Enfer (et au Purgatoire) – sur la loi du *contrapasso* théorisée par saint Thomas d'Aquin¹⁴, et qui reste en vertu de celle-ci, en un rapport d'antithèse ou de similitude avec le péché commis, ou bien, dans certains cas moins spectaculaires, le reflète d'une autre manière. Puisque le malheureux fraudeur de Lucques commettait ses malversations secrètement, il doit "se cacher" dans une substance dégoûtante qui ne laisse pas passer la lumière.

La configuration de la bolge et la représentation du châtement, comme on peut voir, doivent beaucoup à l'imaginaire populaire, très fréquent aussi dans l'iconographie de l'époque. Tout de même leur rôle n'est pas uniquement celui de créer les *imagines viventes*, qui illustrent une certaine vérité *post mortem*, mais aussi celui d'entreprendre une sorte de dialogue polémique avec ce qu'on pourrait appeler une "contrefaction" de la culture populaire dans les spectacles comiques, en particulier dans les jeux farcesques, devenus souvent le but en soi.

¹³ C'était un crucifix byzantin, en bois noir, qu'on croyait sculpté par la main de Dieu même, et qui faisait des miracles à Lucques, où on le portait en procession.

¹⁴ Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, II^a II^{ae}, 61, 4.

L'action de l'épisode qui nous intéresse est la suivante: un des pécheurs, appelé, du lieu de sa provenance, le Navarrais, le même qui donnera, peu après, le cours au spectacle inattendu, ayant désobéi aux démons, est saisi par un d'eux et risque un supplément cruel de la peine. Pour l'éviter, il cherche à tromper les diables avec une ruse bien étudiée. Il fait semblant de vouloir trahir ses propres compagnons de peine et de les induire, par un faux signal, à se mettre hors de la poix. Profitant alors de l'inattention des démons qui se cachent derrière le rocher regardant de l'autre côté (*Enf.* XXII, 119), il saute dans la poix si vite que le diable nommé Alichino, celui qui a été le premier à accepter la proposition du *barattiere* malgré la méfiance des autres, cherche en vain à rattraper celui "qui avait plus d'un tour dans son sac" (*Enf.* XXII, 109), puisque "les ailes ne peuvent aller plus vite que la peur" (*Enf.* XXII, 126-127):

Lo Navarrese ben suo tempo colse;
fermò le piante a terra, e in un punto
saltò e dal proposto lor si sciolse.

Di che ciascun di colpa fu compunto,
ma quei più che cagion fu del difetto;
però si mosse e gridò: «Tu se' giunto!»

Ma poco i valse: ché l'ali al sospetto
non potero avanzar; quelli andò sotto,
e quei drizzò volando suso il petto:
non altrimenti l'anitra di botto,
quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa,
ed ei ritorna sù crucciato e rotto. (*Enf.* XXII, 121-132)

(Le Navarrais choisit bien son moment:
il assura ses pieds à terre, et tout à coup
sauta, se délivrant ainsi de leur dessein.

Chacun fut contrit de sa faute,
mais surtout celui qui causa le dommage;
il s'élança aussitôt en criant: «Tu es pris!»

Ce fut en vain: les ailes ne peuvent aller
plus vite que la peur: l'un plongea à couvert
et l'autre redressa la poitrine en volant:

ce n'est pas autrement que le canard s'enfonça
d'un coup, quand le faucon s'approche,
et puis remonte irrité et déçu.)

La scène présentée ici appartient à un jeu, annoncé peu avant par le narrateur qui, s'adressant dans une apostrophe au lecteur, avertit ce dernier: "O toi qui lis tu entendras un jeu inoui" ("O tu che leggi, udirai nuovo ludo": *Enf.* XXII, 118). Ainsi il est explicitement donné un indice herméneutique, comment lire cette scène qui, d'ailleurs, possède sa continuation se terminant d'une façon encore plus grave pour les démons, car Alichino est attaqué en vol par un autre diable nommé Calabrina, qui, furieux du méchant tour du pécheur, s'en prend avec son compagnon. Venus aux mains, ils perdent tous les deux l'équilibre et finissent dans l'étang de poix brûlante et, immobilisés à cause des ailes engluées, ils doivent être secourus par d'autres diables. Et c'est sur ce point, avec un commentaire insouciant du narrateur, que se conclût ce jeu:

porser li uncini verso li 'impaniati,
ch'eran già cotti dentro de la crosta.
E noi lasciammo lor così 'mpacciati. (*Enf.* XXII, 149)

(ils tendirent leurs crochets vers les deux englués
qui étaient déjà cuits dans la croûte.
Nous les laissâmes ainsi tout empêtrés.)

La surprenante victoire de l'homme sur les forces du mal, se revêt ici d'un sens différent par rapport à celui qu'elle pouvait avoir dans des jeux "vrais". Elle ne fait pas retourner l'ordre originel, mais sert à caractériser mieux les *barattieri*, ce qui mène à renforcer leur condamnation. Il est intéressant de voir que Dante se sert des modes plébéiens pour représenter cette catégorie de personnages¹⁵ – qu'il faudrait entendre surtout au sens juridico-politique¹⁶ – avec tout leur entourage. Nous en avons déjà vu certains, on pourrait encore souligner leur présence dans le langage et les gestes bas et vulgaires des diables dont le plus fameux reste la façon dont Malacoda, le chef de la "féroce compagnie" ("fiera compagna": *Enf.* XXII, 14) la salue avant de se mettre en route avec Dante et Virgile qu'il devrait – par volonté des cieux (*Enf.* XXI, 84 ss.) – amener jusqu'au pont qui conduit vers la bolge suivante. Malacoda ment aux pèlerins en disant que ce passage est sûr (pendant que le pont est brisé) et son comportement vulgaire – en réponse à celui de ses compagnons – pourrait être interprété aussi comme un signe d'entente adressé aux autres démons:

¹⁵ Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, s.v. "barattiere", par Pietro Mazzamuto, p. 510.

¹⁶ Cfr. *ibidem*, p. 510: "barattieri sono «qui iudices pecunia corrumpunt, atque adeo ipsi iudices corrupti» (Du Cange, 567).

ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;
ed elli avea del cul fatto trombetta¹⁷. (*Enf.* XXI, 137-139)

(mais chacun avait d'abord tiré la langue
en la mordant, pour saluer, vers leur chef;
et lui, il avait fait un clairon de son cul.)

Dans cet épisode Dante-auteur semble suggérer une affinité entre les *barattieri* et les jongleurs (ou les acteurs des jeux farcesques), ce qui renforce la critique des deux. Le Navarrais qui “joue” sa faute sans avoir cette intention, agit en utilisant son inclinaison à la fraude qu’il n’avait pas perdue en Enfer. Le vrai metteur en scène de ce jeu est – dans l’intention de Dante-auteur – Dieu qui rend au chacun son dû. Aussi la victoire du *barattiere* sur le diable est illusoire, puisqu’elle cause son immersion définitive dans la poix qui le punit éternellement. Ce jeu infernal n’a pas du tout le caractère profane – contrairement aux jeux théâtraux, mais appartient à la sphère du *sacrum*, comme tout cet épisode. Il nous en rappelle une constatation du narrateur dans ses premiers vers:

tal, non per foco ma per divin’ arte,
bollia là giuso una pegola spessa,
che ’nviscava la ripa d’ogne parte. (*Enf.* XXI, 16-18)

(ainsi, non par le feu, mais par un art divin,
bouillait là-dessous une poix épaisse
qui engluait la rive de tous côtés.)

En plus, ce jeu possède une valeur allégorique: son acteur-protagoniste est une image vivante de sa faute. C’est pour ça, peut-être, il est appelé “nuovo ludo” (*Enf.* XXII, 118), où l’épithète “nuovo” ne devrait pas être entendu dans le sens “étrange” ou “inouï”¹⁸, puisque il souligne plutôt le sens symbolique d’ensemble.

¹⁷ Cfr. certaines d’autres expressions basses et vulgaires: «Vuo’ che ’l tocchi» [...] «in sul groppone?» [...] «Sì, fa che gliel’ accocchi». («Veux-tu que je le touche» [...] la sur la croupe?» [...] «Oui, accroche-le par là»: *Enf.* XXI, 100-102); «State in là, mentr’io lo ’nforco» («Restez là où vous êtes, pendant que je l’enfourche»: *Enf.* XXII, 60); cfr. aussi *Enf.* XXII, 92-93.

¹⁸ Comme l’entend la plupart des commentateurs; mais cfr. Michelangelo Picone, op. cit., pp. 28-29.

Tout cela permet de tirer la conclusion que le rire n'est pas la visée ultime de Dante¹⁹. En cela consiste la plus grande différence avec les jeux, très populaires à son époque. Néanmoins, comme on a vu, le comique farcesque y joue son rôle, et on peut ajouter que les noms des diables sont modelés sur ceux des jongleurs: plus que des noms il s'agit des surnoms, typiques pour ce milieu, qui ne synthétisent les traits caractéristiques. Outre les Malacoda ("La méchante queue"), Calabrina ("Foulegivre") ou Alichino ("Aile basse") déjà mentionnés, il y a Cagnazzo ("Vilain chien"), Barbariccia ("Barbe hérissée"), Libicocco ("Libyen"), Draghinazzo ("Méchant dragon"), Ciriatto ("Porc"), Graffiacane ("Griffechien"), Farfarello ("Farfadet") et Rubicante ("Rubicond"). Néanmoins le comportement de ces diables aux noms si bouffonesques est bien loin des habituelles "diableries", fréquentes dans les formes théâtrales du Moyen Âge. Leur aspect est emprunté à l'imaginaire populaire: mais là, aussi bien que dans les spectacles qui y puisaient, comme farces ou mystères, s'ils terrifiaient, ils faisaient rire aussi, comme des personnages des bouffons, et finissaient souvent par ne plus faire peur. Par contre, ici, avec leurs griffes terribles, leurs ailes déployées, ils n'évoquent pas le rire ni en Virgile, ni en Dante-pèlerin tout effrayé par leurs menaces²⁰, ni évidemment, en des misérables pécheurs qu'ils surveillent avec leurs harpons. Ils symbolisent le pouvoir nocif du mal et sont un mélange de cruauté, de malice, de mensonge et d'impudence.

On peut donc conclure que dans l'épisode en question Dante-auteur prend ses distances non seulement des *barattieri*. On assiste ici – implicitement – à un jugement négatif, relatif au jeu farcesque en général. Ce qui est un signe de dégradation de ce genre de spectacle, c'est la présence de tels protagonistes et le fait qu'il est joué par de "vrais" tricheurs, qui ont toute sorte de malice "dans leurs sacs", comparables en cela aux diables, et qui sont capables "d'un oui" pour de l'argent faire "un non" (*Enf.* XXI, 42).

Un autre épisode dramatique de l'*Enfer*, ayant avec le précédent quelques points communs²¹, qui fait allusion au théâtre médiéval, cette fois religieux, ou plutôt à ses formes embryonnaires, se situe – quant au mouvement narratif du poème – au moment crucial du voyage dans l'au-delà, où Dante et Virgile sont mis à une épreuve très dure et ont besoin de secours pour en sortir victorieux, ce qui leur permettra de continuer le parcours infernal.

¹⁹ Nous ne sommes pas d'accord sur ce point avec l'opinion de Umberto Bosco: cfr. U. Bosco, op. cit., p. 145.

²⁰ Cfr. *Enf.* XXI, 97-99; 131-132: «non vedi tu ch'e' digrignan li denti / e con le ciglia ne minaccian duoli?» («ne vois-tu pas qu'ils grincent les dents, / et que leurs sourcils sont menaçants?»).

²¹ Surtout en ce qui concerne le rapport des forces démoniaques avec Dante et Virgile (l'arrogance des diables, la peur de Dante, leur tentative de tromper les deux pèlerins quant à leur prochain parcours): cfr. Amilcare A. Iannucci, "Dottrina e allegoria in *Inferno* VIII, 67-IX, 105", [in:] *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo Editore, 1987, pp. 122-123.

Ils ont déjà franchit le Styx, le second fleuve infernal d'origine mythologique, mais d'une signification tout à fait adaptée, comme, du reste, tous les éléments du monde païen, à sa conception de la réalité de l'au-delà. Encore pendant la traversée, en s'approchant à la cité de Dité-Lucifer, ils ont vu de loin ses tours dont la description très plastique, qui prend la forme du dialogue entre Dante-pèlerin et Virgile, prépare l'atmosphère sombre et menaçante de ce qui se passera après:

E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno ». (Enf. VIII, 70-75)

(Et moi: « Maître je vois déjà ses mosquées
très clairement là-bas dans la vallée,
vermeilles, comme sorties du feu».
Il répondit: «C'est le feu éternel
brûlant à l'intérieur, qui les fait sembler rouges,
comme tu vois, dans ce bas enfer».)

Arrivés à la porte de la cité de Dité, ils sont empêchés d'y entrer par les démons, apparus en très grand nombre sur ses ardentes murailles, pleins de rage et dédain. Dès ce moment le lecteur, qui nécessairement se transforme dans son imagination en "spectateur", assistera à un drame sacré, une petite *sacra rappresentazione*²². On peut la diviser en trois moments d'action, chacun d'un haut degré de tension dramatique. Le premier, comprenant la second part du chant VIII (67-130), se distingue par sa vivacité: les démons acceptent de parler "en secret" avec le seul Virgile (ce qui produit un effet très théâtral) en provoquant ainsi une réaction d'angoisse chez Dante qui craint d'être abandonné par son maître, d'autant plus que les diables l'invitent d'une façon farouche et cruelle de laisser le règne des morts où il avait eu l'audace d'entrer, de parcourir dans l'autre sens, sans son guide, les régions obscures. Bientôt la méchanceté des esprits malins se tourne aussi contre Virgile et en même temps devient très spectaculaire: ils se retirent en vitesse en fermant la porte au nez de Virgile,

²² Cfr. U. Bosco, op. cit., pp. 136 ss.; Amilcare A. Iannucci, "Dante e il Vangelo di Nicodemo...", op. cit., pp. 101 ss.

indigné et profondément troublé par leur arrogance; au fond, en s’opposant au voyage des deux pèlerins, ils ont montré l’impudence envers la volonté divine.

Dans le second moment (*Enf.* IX, 1-60), plutôt statique, mais non moins dramatique, l’attention du lecteur-spectateur se concentre sur le sommet d’une tour où apparaissent les monstres infernaux – les trois terribles Furies, “couleur de sang” (38), avec des hydres “très vertes” “pour coiffures” (40) et des serpents “pour cheveux” (41). Mais la plus dangereuse est la Méduse – dont la symbolique est encore discutée²³ – qui est sollicitée par les Furies à “pétrifier” Dante.

Le troisième moment (64-105) est décisif pour vaincre l’opposition des forces du mal; son caractère particulier est annoncé dans l’apostrophe adressée par Dante-auteur au lecteur qu’il invoque à comprendre le sens allégorique de ce qui suit: un Messager céleste brise tous les obstacles et ouvre les portes, tandis que les anges déchus, “da ciel piovuti” (*Enf.* VIII, 83) s’enfuient en grande hâte, telles les grenouilles à l’arrivée d’une couleuvre.

L’aspect dramatique et théâtral de tout l’épisode dérive, comme cela a été démontré²⁴, non du livre VI de *l’Enéide*, qui est une des sources pour *l’Enfer*, mais d’un ou de plusieurs textes apocryphes qui avaient pour sujet la Descente de Christ aux limbes pour en libérer les Patriarches de l’Ancien Testament au moment qu’il faudrait placer entre sa Passion et sa Résurrection. Cet épisode, qui est traité pour la première fois dans Les Actes de Pilate, un apocryphe de V^e siècle, appelé communément l’Évangile de Nicodème, en quelque manière “complète” l’Écriture, développant des événements y suggérés. Sa matière, surtout dans la seconde partie (chap. 18-27), concernant la Descente, est divisée en une série de scènes dramatiques, et avec le temps elle devint la source de divers représentations du caractère théâtral et iconographique de cet événement, considéré comme la métaphore de la Rédemption.

Étant donné la popularité du thème du *Descensus Christi ad Inferos*, il est probable que Dante ait pu connaître quelque représentation de ce genre, par exemple une *lauda drammatica* de Pérouse du XIII^e siècle²⁵, modelée sur la seconde partie de l’Évangile de Nicodème.

²³ Pour le résumé de la discussion à ce sujet, cfr. Dante Alighieri, *La Commedia. Inferno*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, Bompiani, Sonzogno, 1993, p. 131 (comment. à *l’Enfer* IX, 61-63).

²⁴ Cfr. Amilcare A. Iannucci, “Dante e il Vangelo di Nicodemo...”, op. cit., *passim*; Idem, “Dottrina e allegoria...”, op. cit., pp. 104 ss.

²⁵ Cette *lauda* se trouve en deux *Laudari perugini*, découverts par Ernesto Monaci, “Uffizj drammatici dei Disciplinati dell’Umbria”, [in:] *Rivista di Filologia Romanza*, vol. I, 1872, pp. 235-271. Cfr. aussi Vincenzo De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, vol. I, Firenze, Felice le Monnier, 1943, pp. 243-258 («Haec laus Sabbati Sancti»)

L'épisode dantesque présente certaines similitudes avec la *lauda* en question (mais elles sont, peut-être, dues à des sources communes), en particulier en ce qui concerne le dessein général. Le sujet n'est pas le même, mais dans les deux cas il s'agit de rompre une forte et malicieuse, mais parfaitement inutile, opposition des forces du mal à l'entrée en Enfer de quelqu'un dont la présence en ce lieu n'est pas du tout désirable. Celle de Christ qui arrache aux Enfers les âmes de justes Hébreux, signifie la victoire sur le péché originel et sur la mort. Celle de Dante-pèlerin, voulue dans les cieux²⁶, arrachera aux Enfers le secret de son impuissance, la connaissance profonde du mal pour mieux s'en défendre. Dante-auteur veut que le lecteur reconnaisse les liens entre ces deux événements et au moment où l'opposition des diables arrive à son comble, il rappelle par la bouche de Virgile (vers la fin du chant VIII) la triomphale venue de Christ en Enfer, après son acte de l'ouverture de la fameuse porte qui y conduit, c'est qui fait bien espérer en la continuation de leur voyage :

Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men segreta porta,
la qual sanza serrame ancor si trova. (*Enf.* VIII, 124-126).

(Cette arrogance en eux n'est pas nouvelle;
ils la montrèrent jadis à moins secrète porte,
qui aujourd'hui encore est sans serrure.)

Dans la *lauda* la représentation du limbe est fondée sur l'imaginaire populaire avec sa personnification de l'Enfer; le dialogue entre lui et les Saints et entre lui et Satan, produit parfois des effets comiques qui manquent totalement chez Dante. Ici et là le motif de la peur joue un rôle important: dans la *lauda* il concerne l'Enfer et le comique s'y mêle avec le tragique (la chose fréquente dans le théâtre religieux médiéval), comme on peut observer par exemple dans le fragment qui ouvre une longue série des questions rhétoriques avec lesquelles l'Enfer exprime ses sentiments les plus variés – l'incrédulité mêlée à l'orgueil, à la peur, mais aussi à l'admiration – à la vue de Christ qui arrive triomphant:

Infernus ad Christum:

Chi se' tu che me descio glie,
quil che el mortal peccato lega?
Chi se' tu, ch'el Limbo spoglie,
enverso te ciascun di priega?

²⁶ Cfr. *Enf.* II, *passim*.

Chi se' tu tal combattore,
ch'haie vento el nostro gran furore?²⁷

En prenant la scène du *Descensus Christi ad Inferos* comme modèle pour la représentation de l'entrée de son protagoniste au premier règne de l'au-delà, Dante-auteur accorde à cette dernière le caractère sacré et salutaire pour l'humanité. Le parallèle s'exprime aussi dans le motif de la descente: tout obstacle franchi, Dante-pèlerin entrera en Bas Enfer pour descendre dans les cercles successifs. Dans les deux cas la descente dramatise la victoire sur les forces du mal et s'associe à la doctrine de la Rédemption.

Parmi nombreuses différences, aussi bien au niveau artistique que thématique, la plus intéressante consiste en le fait que Dante, en innovateur qu'il est, refait les images et les motifs fonctionnant traditionnellement dans la culture chrétienne, en les combinant avec l'héritage païen. Dans l'épisode en question la preuve en sont les terrifiantes représentations des Furies et de la Méduse, qui, transformées en forces démoniaques, "jouent" leur rôle, cherchant non seulement à rendre plus efficace la résistance des diables, grâce à leur aspect horrifiant (dont on a parlé plus haut), mais aussi à nuire à Dante en le menaçant de rester pétrifié, ce qu'il faut entendre symboliquement, comme, peut-être, un attachement au mal qui provoque la mort spirituelle²⁸. Un splendide exemple du syncrétisme culturel fournissent les paroles du Messenger céleste au moment où il reproche durement aux diables leur arrogance:

«Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo ». (*Enf.* IX, 97-99)

(«A quoi sert de heurter contre le destin?
Votre Cerbère, autant qu'il vous souviene,
en porte encore la gorge et le menton pelés».)

À la fin de cette analyse pendant laquelle nous nous sommes arrêtés sur deux exemples peut-être les plus significatifs de la présence du théâtre médiéval dans le grand poème dantesque, je voudrais consacrer encore quelques lignes à une procession mystique et allégorique à laquelle Dante-pèlerin, devenu pur et libre moralement et spirituellement,

²⁷ Qui es-tu qui me défais, / qui délies ce qui est lié par le péché mortel? / Qui es-tu qui dépouilles le limbe [de sa proie], / à qui prie chacun? / Qui es-tu, grand guerrier, / qui as vaincu notre immense fureur?

²⁸ Cfr. les paroles de Virgile en vers 55-57 du chant IX: «Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso; / che se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi, / nulla sarebbe di tornar mai suso» («Retourne-toi et tiens les yeux fermés; / car si Gorgone se montre, et si tu la voyais, / tu ne pourrais jamais retourner là-haut. »).

participe comme spectateur au Paradis Terrestre. Cette vision lui est accordée en cohérence avec sa mission qui, sur l'exemple de saint Jean, auteur de l'Apocalypse, devient dans une certaine mesure prophétique. La grande procession est ouverte par sept candélabres ardents (les dons du Saint-Esprit), auxquels suivent les vingt-quatre vieillards couronnés de lis (les livres de l'Ancien Testament), le char tiré par un griffon (l'Église universelle et le Christ dans sa double nature), entouré par quatre animaux (les Évangiles), sept femmes (les vertus cardinales et théologiques, et quelques vieillards avec des emblèmes variés (autres textes sacrés de la Bible). Après la rencontre dramatique avec Béatrice qui se trouve sur le char et symbolise la vérité révélée en restant en même temps elle-même, la femme aimée de Dante, à celui-ci est concédée une vision sacrée, à laquelle prennent part certains de ces symboles bibliques et quelques personnages, qui jouent les rôles des personnages historiques, entre autres la prostituée (le pape Boniface VIII, s'étant "vendu" aux rois de France) et le géant redoutable (Philippe le Bel qui la flagelle). Cette *sacra rappresentazione* représente les moments les plus importants de l'histoire dramatique de l'Église, liée à celle de l'humanité, depuis le péché originel jusqu'à l'époque de Dante, à savoir jusqu'à la "captivité avignonnaise". Avec ce drame sacré Dante-auteur "complète" sa critique de l'Église, qui pendant des siècles avait perdu conscience de sa mission évangélique. Indépendamment de la riche matière qu'il contient, ce "spectacle" aurait pu avoir comme source formelle non seulement la *sacra rappresentazione* dans sa dimension abstraite, mais une ou plusieurs processions religieuses²⁹ (parmi lesquelles particulièrement somptueuse fut celle du *Corpus Domini*), où des scènes allégoriques constituaient une part intégrale de l'ensemble de la solennité, surtout dans de grandes ville, comme Rome ou Florence. Justement dans la période de la composition de *La Divine Comédie*, les processions et autres célébrations qui accompagnaient les fêtes religieuses, obtinrent une sanction officielle³⁰.

²⁹ Cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1952, pp. 375-376.

³⁰ Cfr. Joan Isobel Friedman, "La processione mistica di Dante: allegoria e iconografia nel Canto XXIX del *Purgatorio*", [in:] *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 126-127.