

De la pluralité des styles dans la *Divine Comédie*

1. Le vulgaire illustre

Si la théorie ancienne des trois niveaux de style (*la Roue de Virgile*) a résisté aux épreuves du temps pendant la période trouble du Haut Moyen Âge, pour être encore à l'honneur dans les œuvres de Geoffroi de Vinsauf (*Documentum de arte versificandi*), on assiste néanmoins à un déplacement du centre d'intérêt sur la question de la correspondance entre la matière d'une œuvre poétique et son style (*Enciclopedia Dantesca*, t. 5, p. 435). Il y a également des tentatives de distribuer verticalement le lexique de la poésie, ce qui se traduit chez Geoffroi de Vinsauf par le triplet «*lychnus*», «*lucerna*» et «*testa*» dont le premier est attribué au style haut, le second au style médiocre et le troisième au style humble (*ibid.*).¹

Le mélange de ces styles serait pourtant admis au Moyen Âge (Zumthor: 1975:108), ainsi qu'un mélange de dialectes ou de langues, ce qui atteste une joie enfantine face au jeu et à l'amusement. Ce mélange des formes correspondrait sur le plan du contenu au mélange permanent du sérieux et du comique, du sacré et du burlesque. (Curtius: 1948: 162).

Chez les théologiens deux attitudes s'opposent quant à la possibilité d'un mélange du comique et du sacré. Tertullien, Saint Jean Chrysostome et Saint Cyprien combattaient l'aryanisme en lui reprochant d'avoir introduit des éléments comiques dans le culte. A l'opposé, Raban Maur et par la suite les franciscains avec leur «catholicisme carnalisé», font l'apologie du côté fou, ludique de l'Église (Bakhtine: 1965: 66, 82, 85).² Saint Augustin au quatrième livre de son *De doctrina Christiana* identifie un «sublime» chrétien qui peut avoir pour base le «*sermo cotidianus*» éloigné de l'hédonisme littéraire plus cicéronien que chrétien. Saint Bernard de Clairvaux et les Victorins exaltent l'humilité qui, mêlée au «*sermo gravis*», produira le vrai style chrétien (Auerbach: 1946: 149). Hugue de Saint Victor préconise le mélange du sérieux et du ludique pour le plus grand plaisir du lecteur: «*quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra*» (cité par Curtius: 1948: 422).

Cependant le mélange du corporel et du spirituel, du cérémoniel et du basement quotidien, est aussi la principale source du comique au Moyen Âge (Bakhtine: 1965: 25). Il en va de même du mélange des langues vulgaires et du latin. Des mots latins dans un texte italien font un effet comique irrésistible (Auerbach: 1946: 208). Le latin macaronique n'est pas comique parce que le latin y est corrompu, de cuisine, mais bien plus parce qu'un contact inattendu est établi entre une syntaxe classique irréprochable et des mots de la langue vulgaire médiévale désignant des réalités quotidiennes et très contemporaines qui sont on ne peut plus étrangères au latin classique (Bakhtine: 1965: 509).

En effet, le passage du latin aux langues vulgaires est d'autant plus abrupt que le latin classique au départ était peu apte à peindre la réalité quotidienne concrète, ayant une vocation

¹ Il est à noter que d'après le dictionnaire latin-français de F. Gaffiot, «*lychnus*» figure dans l'*Énéide* (I, 726), alors que «*testa*» au sens de lampe d'argile est employée dans les *Géorgiques* (1, 391).

² Dans un autre de ses ouvrages, Bakhtine (1963:179) perçoit des échos carnavalesques même chez Boèce.

beaucoup plus juridique pour la présentation nuancée et au besoin ambiguë des faits (Auerbach: 1946: 91). La structure de la langue change aussi fondamentalement. La construction à gauche du latin classique implique que le mot déterminant précède le plus souvent le mot déterminé (*bellum gerere, Dei gratia, Romam petere* etc.), contrairement au français qui construit généralement à droite (*mener une guerre, la grâce de Dieu, aller à Rome*). De même l'aspect synthétique du latin classique (par exemple le locatif *Romae*, les différents ablatifs comme *vi, virtute*) cède la place en français à des constructions analytiques (*à Rome, par la force, en vertu*). L'ancien français présente l'étape intermédiaire de cette évolution avec son système de déclinaisons devenu de plus en plus précaire.³ L'évolution vers l'analyse s'observe également au niveau syntaxique: «*Plerique negant Caesarem in condicione mansuram...*» (Cic. *Att.* 7, 15, 3), devient en français: «*La plupart prétendent que César ne se tiendra pas aux conditions...*» (Dictionnaire latin-français de Gaffiot: 1934: 1022) avec une subordonnée introduite par *que*.⁴

Max Wehrli rapporte des tentatives d'adaptation de structures proprement latines à l'ancien haut allemand (Wehrli: 1984: 292).

Mais les changements dépassent le cadre strictement linguistique. L'héritage culturel de l'Antiquité est revisité «à travers un prisme carnavalesque» (Bakhtine: 1963: 174). Nous y reviendrons encore à propos de la Divine Comédie.

Un autre problème qui se pose à cette époque est d'appliquer aux langues vulgaires les schémas stylistiques établis à l'origine pour régler l'usage poétique du latin. Wehrli cite un vers célèbre de Walter von der Vogelweide qui, après avoir repris les catégories du latin («*den hôhen und den nidern und den mittelswanc*»), a du mal à les intégrer dans sa poésie (Wehrli: 1984: 140).

Dante en particulier sera aux prises avec cette difficulté, et son *De vulgari eloquentia* témoigne de ses efforts pour classer et hiérarchiser les matériaux de la nouvelle langue qui est en train de s'imposer aussi dans la littérature. L'expression «*vulgare illustre*» et le fait que le texte du traité fut écrit en latin et non pas en italien (bien qu'il s'agît d'illustrer la langue vulgaire) en disent long sur la complexité de la tâche que Dante s'était fixée.

Dans le deuxième livre de ce traité du vers italien, après avoir établi un schéma stylistique tripartite (d'après le modèle latin), Dante tente de définir le «*vulgare illustre*» qui seul convient au style tragique (au sens médiéval du terme, c'est-à-dire comprenant aussi l'amour comme sujet).

Au début, il postule la possibilité, voire l'utilité d'un mélange de choses de qualités différentes, car ce qui est de moindre qualité sera «amélioré» grâce à ce type de contact:

«*quod optimum est in genere suo, si suis inferioribus misceatur, non solum nil derogare videtur eis, sed ea meliorare videtur;*» (Dante: *De Vulgari Eloquentia*, II, i, 3, 1957: 164).

³ On sait cependant qu'une telle évolution comporte souvent des mouvements contradictoires, comme la «synthèse secondaire» observée parfois dans le persan moderne qui pourtant dans l'ensemble marque une évolution très nette allant de la synthèse vers l'analyse par rapport à ces prédécesseurs, le vieux- et le moyen-persan.

⁴ La phrase latine, par sa syntaxe, est beaucoup plus proche du turc moderne que du français: «*Cogunluk Kayserin sartlarda kalacagini inkâr ediyor.*» Le turc a non seulement préservé son caractère éminemment synthétique mais l'a même renforcé suite à l'épuration de nombreux éléments analytiques persans et arabes qui marquaient auparavant la syntaxe de l'osmanli.

Mais la prudence est recommandée dans ce genre d'exercices, afin d'éviter le ridicule provoqué par la combinaison de choses trop dissemblables (comme par exemple «un bœuf en housse d'armes» ou «un porc ceint d'un baudrier» (dans la traduction française d'André Pézard, 1965: 593):

«sed nec bovem epiphyatum nec balteatum suem dicemus ornatum, immo potius deturpatum ridemus illum; est enim exornatio alicuius convenientis additio» (II, i, 9, p. 168).

Un ornement, pour être perçu comme tel, devra «convenir» à son objet. En vue de fonder sa théorie des niveaux de style, Dante fait appel à la loi de nature («*secundum rerum exigentiam*») qui veut que les meilleurs sujets soient dignes des meilleurs traitements: «*optima optimis secundum rerum exigentiam digna sunt.*» (II, ii, 5, p. 172). Il s'ensuit que le choix du style dépendra en premier lieu du genre littéraire:

«Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum.» (II, iv, 5, pp. 190-192).

Pour la conception que Dante se fait de la comédie et de la tragédie, il faut se reporter également à la fameuse *Lettre à Cangrande della Scala* où au paragraphe 10 nous est donnée une distinction selon le sujet (la comédie commence mal et finit bien au contraire de la tragédie) et selon le langage (la comédie use d'un langage humble et terre-à-terre qui est le parler vulgaire). Ce schéma est d'ailleurs nuancé par la citation d'Horace (*Art Poétique* vv. 93-96). Cette conception diffère sur plusieurs points de celle qui est présentée dans *De Vulgari Eloquentia* (par la suite *VE*), ce qui expliquerait aussi en partie que la lettre à Cangrande est tenue pour fautive par une partie des critiques. En effet dans *VE* tous les styles sont accessibles à la langue vulgaire, à condition que celle-ci sache s'élever au rang de «*vulgare illustre*»:

«si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre. [...] Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur. [...] Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere» (II, iv, 6, p. 192).

On remarque qu'un sujet tragique obéit à des conditions particulièrement strictes (tout comme un sujet élégiaque), alors qu'un sujet comique admet aussi bien le vulgaire médiocre que le vulgaire humble. Suit une définition du style tragique:

«iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, et illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet salus, amor et virtus, et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant» (II, iv, 6, p. 192).

Le salut, la vertu et, ce qui est nouveau par rapport à l'Antiquité, l'amour doivent être chantés sur le ton tragique. Encore faut-il que ces sujets ne soient rabaissés par aucun «accident» c'est-à-dire par la présence d'éléments qui ne conviennent pas. La concordance de la gravité du sujet et de l'excellence du vocabulaire ainsi que de la construction est également présentée comme condition sine qua non du style tragique:

«*Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabularum concordat.*» (II, iv, 7-8, pp. 192-194).

Reste à savoir selon quels critères il faut choisir les mots («*discretionem vocabularum habere*», II, vii, 2, p. 224), pour aboutir au «vulgaire illustre». Faute de quoi on risque de se rapprocher trop de la populace dans l'usage de la langue vulgaire: «*in vocabulis atque constructione plebescere*» (II, vi, 8, p. 222).

Le tri des mots nobles est particulièrement sévère. Sont exclus les mots enfantins, jugés trop simples, les mots «féminins» à cause de leur mollesse et les mots «forestiers» (*silvestria*) qui pèchent par leur âpreté. Tout n'est pas bon pour le vulgaire illustre parmi les mots «urbains» non plus. Le mot *femina* se verra exclu à cause du son trop lisse (en latin *lubrica*) qu'il produit, tandis que *corpo* se verra reprocher son caractère hérissé (*reburrus*). Il faut ajouter (suivant le commentaire d'A. Marigo) que probablement le son et le sens gênent ensemble dans ces deux derniers mots, vu la lubricité de *femina* opposée à *donna*, ainsi que la rude matérialité de *corpo* face à l'élégant *persona* préféré des poètes du *Dolce Stil Nuovo* (II, vii, 3-5, pp. 228-229 avec le commentaire d'A. Marigo). Dante a effectivement préféré *persona* à *corpo* au chant V de l'Enfer:

«*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende*» (Inf. V, 100-102).

Ailleurs, nous verrons que dans la *Divine Comédie* Dante ne s'est pas fait faute d'employer une partie des mots qu'il bannit ici du style tragique. Est-ce parce que ces préceptes ne sont valables que pour la chanson en style noble? En tout cas, les seuls mots qui restent après ce tri sont les «urbains peignés et chevelus», à savoir ceux qui satisfont aux exigences de la «*suavitas*»:

«*Sola etenim pexa yrsutaque tibi restare videbis, que nobilissima sunt et membra vulgaris illustris*» (II, vii, 4, p. 228).

Les exemples ici [*amore, disio, donna, vertute, donare, letitia, salute, securtate (sic!) et defesa*], outre qu'ils sont plus ou moins trisyllabiques à accent paroxytonique, sont peut-être aussi motivés par le sens, pour correspondre au trio «*salus, amor, virtus*» (Pézar: 1965: 612).

Dante se montre plus souple concernant les rythmes à utiliser. Un mélange de rythmes âpres et doux fera du bien même au style tragique: «*nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit*» (II, xiii, 12, p. 274).

2. Les niveaux de style de la Divine Comédie

«lo bello stilo che m'ha fatto onore»

Avant d'aborder l'œuvre de Dante, nous signalerons que la première grande œuvre de langue romane, la *Chanson de Roland* incarne selon Auerbach un style haut qui est différent du style sublime classique. La parataxe considérée auparavant comme simple et populaire, remplace l'hypotaxe classique (déjà dans la *Vulgate* cette évolution se fait sentir). La perte d'une bonne partie des possibilités d'expression modale, causale voire temporelle est contrebalancée par le

caractère ondulatoire de la phrase épique des laisses qui avancent et refluent par vagues successives. Des effets d'anticipation et de retardement sont particulièrement propres à ce nouveau discours épique (Auerbach: 1946: 106-119). Il y a en outre une très grande homogénéité sociale des personnages, et tout aspect bas ou quotidien de la vie serait banni (*ibid.*: 122). Tout en reconnaissant la grandeur tragique de la *Chanson de Roland* (par rapport aux autres chansons de geste), Curtius y relève néanmoins des passages comiques: surtout les altercations entre vassaux et suzerains comme aux vers 251, 386 etc. Tout semble indiquer selon lui que la chanson de geste comportait par nature des éléments comiques et qu'elle ne dépassait pas en dignité l'art des mimes et autres *joculatores*. Au Moyen Âge la poésie en langue vulgaire ne jouissait pas de l'estime qu'on aurait tendance à d'autres époques à lui porter (Curtius: 1948: 429-430). On sent clairement dans cette opinion l'importance souveraine qu'attribue Curtius à la culture de langue latine tout au long du Moyen Âge, au détriment des littératures en langues vulgaires. Pourtant, nous pouvons nous risquer à notre tour à rechercher des épisodes comiques qui briseraient la dignité uniforme de la *Chanson de Roland*. Vu le traitement presque injurieux réservé au personnage de Charlemagne par la plupart des versions postérieures, françaises (*Guy de Bourgogne*) ou italiennes (les œuvres de Pulci, de Boiardo, ou de l'Arioste), on est peut-être fondé à soupçonner un brin d'humour médiéval dans le geste inlassablement répété de Charlemagne qui «*sa barbe blanche tiret*» à l'approche du danger dans la *Chanson de Roland*.⁵ L'insistance avec laquelle l'émir Marsil rappelle à trois reprises que Charles a deux cents ans et plus, qu'il est chenu et vieux:

*«Il est mult vielz, si ad sun tens uset;
Men escient dous cenz anz ad passet»* (vv. 523-524, 1982: 46).

les pâmoisons répétées de Charlemagne (vv. 2880 et 2891, pp. 238 et 240), sa quasi-défaillance lors du combat suprême avec l'émir («*Carles cancelet, por poi qu'il n'est caüt;*» v. 3608), où il ne se sauve que grâce à l'intervention de Saint Gabriel qui le rappelle à l'ordre ou presque: «*Reis magnes, que fais tu?*» (v. 3611, p. 300), tout semble concourir sinon à ternir l'image héroïque (bien présente elle aussi) de l'empereur, tout au moins à mettre en relief ses faiblesses humaines.

La version germanique de la Chanson de Roland, le *Rolandslied* du XII^e siècle se détourne du thème national et patriotique de la douce France, au profit de la sphère religieuse (*La Nuova Enciclopedia della Letteratura*, p. 826), ce qui contribue aussi à l'effacement du thème politique lié principalement à la figure de Charlemagne.

Friedrich Schlegel a déjà relevé des traits d'ironie dans les chansons de geste (Strohschneider-Kohrs: 1960: 79). Cette ironie aurait une source populaire et elle serait identifiable dans toutes les chansons héroïques d'origine populaire d'Homère jusqu'au *Chant des Niebelungen* en passant par les chants scandinaves, et même «*in a few passages in Dante*»

⁵ Bakhtine (1978:426) signale l'incertitude et la difficulté de tels jugements à propos des reprises médiévales de la Parole biblique: «*Voici que se révèle toute une gamme de relations à cette Parole, depuis la citation pieuse et passive [...] jusqu'à son emploi parodique, travestissant, fort équivoque et licencieux! Les transitions entre les diverses nuances de cette gamme peuvent être si fragiles, si ambiguës, qu'il est souvent difficile de déceler si l'on cite la Parole sacrée avec componction ou familièrement, s'il s'agit d'un jeu parodique, et dans ce cas, jusqu'où va-t-il?*»

(Dimic in Garber et al.: 1988: 254). L'épopée latine médiévale *Waltharius* opère une rupture systématique avec les canons de l'épopée classique par l'introduction de nombreux éléments comiques et déhéroïsants (Vogt-Spira: 1994:15-19). Selon Likhatchev (1987: 470) le poème héroïque russe *Zadonchtchina* (XIV^e-XV^e siècle), qui relate une bataille contemporaine, n'en contient pas moins un mélange du style «hautement poétique» avec le style «prosaïque-concret», provoquant par la «une impression quasi comique». Bakhtine détaille cette attitude distancée des auteurs épiques en invoquant le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach:

«bivocal, qui a su faire coïncider l'intransigeance de ses intentions avec un respect subtil et sage des distances à l'égard du langage, très légèrement objectivé, relativisé, un rien éloigné des lèvres de l'auteur par un petit sourire moqueur» (Bakhtine: 1978: 192-193).

Le *Dit d'aventures* au XIII^e siècle serait la première vraie parodie de roman chevaleresque (Bakhtine dans *Poetika*: 1982: 567).

Si la chanson de geste peut comporter des effets d'ironie, elle ne se prête guère à la reproduction d'un langage amoureux qui relèverait d'un tout autre niveau de style (Auerbach: 1946: 139). On peut donc y parler d'une unité relative des niveaux de style.

Hans Robert Jauss applique sa théorie de l'identification ironique aussi bien à l'épopée chevaleresque (*le Moniage Guillaume*) qu'à la *fin'amor* dont «les idéaux et les règles de conduite sont d'ores et déjà ironisés et parodiés [dans la sottie chanson] pendant qu'ils fleurissent encore.» Cependant, rares sont les œuvres qui trouvent le juste milieu entre l'admiration pour l'amour parfait et l'hilarité dévergondée devant la pulsion sexuelle. *Aucassin et Nicolette* en serait un représentant burlesque, et le *chevalier à la charrette* la «variante sublime». En effet, les aventures de Lancelot ne sont comiques que pour des esprits non-initiés aux secrets de la *fin'amor*. Dans le «cercle de solidarité des connaisseurs» le rire est ici celui d'une identification par la sympathie (*sympathetische Identifikation*) (Jauss: 1991: 283-6).

D'un autre côté, le style des Mystères présente des changements brutaux qui laissent parfois perplexe le lecteur moderne. C'est aussi un terrain privilégié non seulement pour mélanger le latin et le français, mais aussi pour mettre côte à côte le français latinisé de Dieu et des anges, et le français populaire des autres personnages (Auerbach: 1946: 155-158). Le même phénomène s'observe dans les pastourelles franco-latines qui «mêlent plaisamment ces deux langues» (Boutet-Strubel: 1978: 31).

Qu'est-ce qui fait l'originalité du style de la *Divine Comédie*? Entre autres justement le mélange incessant des niveaux de style qui permet à l'auteur de varier et de colorer ce que son texte pourrait avoir de trop ardu ou même de trop pédant.⁶ Comment y parvient-il? Il sait rafraîchir des notions sérieuses et abstraites par des adjectifs très concrets, souvent inattendus et familiers. On verra que dans le choix des mots il va jusqu'à contredire à maintes reprises ses propres principes stylistiques tels qu'ils sont présentés dans *VE*.

⁶ Une méthode semblable est relevée par Frye dans l'alternance prose-poésie de la *Vita nuova* qui aurait ainsi exercé une influence considérable sur le poète des «contrastes émotionnels» T. S. Eliot: «Emotional contrast [...] between intensity and continuity – the method of writing a series of lyrics or parts of lyrics connected by prose narrative or commentary, employed by [...] Dante in the *Vita Nuova*».

Un savant dosage de latinismes, de mots italiens dialectaux, voire français ou provençaux empêchent également le lecteur de s'endormir aux doux sons de la langue italienne. Cependant, la mimésis linguistique, voire dialectale du parler de certains personnages ne va jamais jusqu'à l'excès. Le plus souvent, le mimétisme se réduit à quelques traits caractéristiques du parler des personnages.

Les fréquentes intrusions de l'auteur, assorties d'une ironie cinglante, allègent aussi des passages parfois rebutants pour le lecteur moderne. Le psychologisme menu, minutieux et par là très «moderne», attaché aux moindres faits et gestes des personnages, y compris de Dante lui-même, y est pour beaucoup dans la fraîcheur du texte. Tout ceci est cependant contrebalancé par des litotes régulières. Cette psychologie profonde n'épargne pas le maître spirituel Virgile dont la figure est tout autre que celle d'un gourou infallible, fait d'un seul bloc. (Voir ses hésitations, ses troubles fréquents sans évoquer les réprimandes qu'il reçoit en rougissant au chant III du Purgatoire.) Osip Mandelstam (1992: 91-2) montre la fragilité et la maladresse constante du personnage Dante lui-même.

Un savoureux mélange de la mythologie gréco-romaine et du christianisme couronne le tout, sans jamais frôler le sacrilège. Il s'agit plutôt d'une tentative souvent réussie d'intégrer la sagesse antique à peine revisitée dans le monde catholique médiéval. Des traités fort théoriques de dogmatique sont souvent interrompus par des remarques personnelles qui suggèrent une actualité vivante et directement revécue.

2.1. Divine Comédie et De Vulgari Eloquentia

Nous nous bornerons ici à relever dans la *Divine Comédie* un certain nombre de mots bannis ou recommandés dans *VE*, pour montrer la souplesse stylistique de Dante.

On remarque un emploi répété de *persona* pour *corpo*, conformément aux préceptes de *VE*:

«*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende*» (Inf. V. 100-102).

Le sens physique, corporel du mot est d'autant plus évident que nous sommes ici dans le cercle des pécheurs de la chair, et l'adjectif *bella* insiste sur la volupté passée des amoureux adultères. Cette *persona* ne sera plus recouverte qu'au Jugement dernier.

«*dritto sí come andar vuolsi rife'mi
con la persona, avvegna che i pensieri
mi rimanessero e chinati e scemi*» (Purg. XII. 7-9).

Ici, le mot *persona* est même opposé par une figure de style (attelage) à l'esprit et à la pensée, puisque le corps redressé n'empêche pas les pensées de rester humblement penchées.

Même si le mot *corpo* a également droit de cité («*e caddi come corpo morto cade*», Inf. V. 142) dans le poème, Dante utilise avec prédilection l'élégant *persona*. (Voir aussi Inf. XXIX. 72).

Il n'en va pas de même pour l'emploi de certains mots jugés trop familiers ou enfantins dans *VE*. Ainsi, «*mamma*» (Purg. XXX. 44), «*mamma o babbo*» (Inf. XXXII. 9), «*il pappo e 'l dindi*» (Purg. XI. 105) ou «*nanna*» (Purg. XXIII. 111) sont des mots enfantins qui devraient être bannis du vulgaire illustre suivant les préceptes de *VE*. Le mot «*introque*» (Inf. XX. 113) est de

la même façon blâmé dans *VE*. Un emploi particulier de «*mamma*» mérite d'être signalé dans Purg. XXI. 94-98:

*«Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;
de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi e fummi nutrice poetando:»*

Une apologie solennelle de Virgile dans la bouche du poète épique Stace se couronne par le mot *mamma* qui est appliqué au modèle épique et stylistique par excellence (cf. par exemple «*l'alta mia tragedia*», Inf. XX. 113) qu'est l'*Énéide*. Dante sait rafraîchir et réchauffer des propos qui risqueraient de sonner faux ou creux, par l'emploi de mots légèrement déplacés dans le contexte mais pleins de fraîcheur innocente.

Des expressions aussi peuvent être enfantines, et Dante ne manque pas d'y recourir au besoin. Ainsi, une psychologie profonde est exprimée par les tours enfantins de Virgile qui doit trouver un dernier stratagème pour faire entrer son disciple dans le mur de feu, avant de le sacrer «adulte». Dante est récalcitrant, il faut le convaincre. La promesse de la vue de Béatrice lui donne finalement du courage, et Virgile d'ajouter: «*Come? / Volenci star di qua?*» (Purg. XXVII. 43-44). Un sourire paternel accompagne ces propos qui ressemblent à ce qu'on pourrait appeler en français «parler bébé».

André Pézard (1965:1482) a relevé une discordance de ton entre «*mamme*» et «*padri*» aux vers 64-65 du chant XIV du Paradis:

*«forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari».*

Les expressions crues de Dante tout au long des trois cantiques sont bien connues.⁷

2.2. Mélange de thèmes et de registres

*«Si trapassammo per sozza mistura
de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti,
toccando un poco la vita futura»* (Inf. VI. 100-102).⁸

Dante fournit ici la clé de sa méthode: un détail physique des plus dégoûtants (voire scatologiques) peut s'accompagner d'un traité d'eschatologie. On retrouve ici la «*vision chrétienne globalisante*» qui est capable de sanctifier le moindre être ou objet (Auerbach: 1946: 193) parce que faisant partie intégrante de la création divine. En outre, «*toccando un poco*» allège immédiatement le pédantisme d'une conversation portant sur la vie future. Mais l'essentiel n'est pas là. Plutôt que d'alléger le thème sérieux, il s'agit de l'intégrer dans les préoccupations quotidiennes des gens. Ainsi se manifeste la mission morale de Dante qui

⁷ Elles avaient déjà rebuté Goethe: «[von Dantes] *widerwertiger oft abscheulicher Grossheit*», cité dans Auerbach: 1946:179.

⁸ Dans la traduction d'Henri Longnon:

«Nous passâmes ainsi par le hideux mélange
Des ombres et des eaux, à pas lents, en touchant
De quelques points de notre vie future.» (Longnon: 1966:39)

appelle tous ses lecteurs à une réflexion sur notre responsabilité devant l'éternité. Sa manière harmonieuse et équilibrée de passer d'un style à l'autre est le meilleur moyen d'attirer le profane. Le choix de la langue vulgaire, italienne, au détriment du latin, va aussi dans ce sens.⁹

Un autre passage révélateur de la technique de Dante est la scène où parmi des esprits (au corps fantomatique) immergés dans une boue faite d'excrément, Dante aperçoit un flatteur dont le portrait a de quoi choquer le lecteur inadverti:

*«E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non pareva s'era laico o cherco»* (Inf. XVIII. 115-117).¹⁰

Pézard explicite même le texte en ajoutant le mot «tonsure». Il attire aussi l'attention sur une filiation possible de ce passage avec Jean de Salisbury (*ibid.*), en y attribuant une origine allégorique. Le commentaire classique de Vandelli y reconnaît un ton burlesque «*beffardo*» (1988: 148).

En fait, Dante commence par une expression particulièrement crue («*si di merda lordo*») qu'il lie immédiatement à un fait de société, à savoir la différence de coiffure entre les clercs et les hommes laïcs. L'immersion physique dans les latrines enlève la possibilité de déterminer l'état socio-professionnel du damné (selon l'absence ou la présence de la tonsure). Le ton bouffon est d'une part renforcé par le parallèle inattendu avec les clercs et les laïcs, mais d'un autre côté la déchéance physique et morale du damné en acquiert une dimension sociale.

Un autre procédé consiste à marier des expressions fort littéraires et latinisantes à des contenus abjects:

*«'O tu che con le dita ti dismaglie,
cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
'e che fai d'esse tal volta tanaglie,
dinne s'alcun latino è tra costoro
che son quinc'entro, se l'unghia ti basti
etternalmente a cotesto lavoro'»* (Inf. XXIX. 85-90).¹¹

Voici les deux derniers vers dans le français archaïsant de Pézard (1965: 1073): «*si te puisse durer / l'ongle éternellement à ta besogne.*» [cf. «*Se Dix vos aït*» dans *Aucassin et Nicolette* XVIII, 18, avec le même sens (1984: 96).]

⁹ Auerbach semble ici d'un avis différent, lorsqu'il ne prête pas à Dante cette intention morale. Tout au contraire, il parle de l'emprise du détail réaliste et humain sur le divin, ce qui, beaucoup plus que ne le faisaient les excès des mystères, aurait menacé l'idéologie théocentrique du Moyen Âge chrétien. (Auerbach: 1946:196).

¹⁰ André Pézard traduit (Pézard: 1965:995-6):

«Quêtant de l'œil, j'en vois un, à la tête
si enlourdee de merde qu'il n'appert
si c'était clerc à tonsure ou homme lai.»

¹¹ Longnon traduit (Longnon: 1966:145):

«O toi qui de tes doigts te démailles la peau,
Se prit à dire à l'un d'eux mon guide,
Et qui, parfois, t'en sers ainsi que de tenailles,
Quelque latin, dis-nous, se trouve-t-il parmi
Ceux qui sont là? et qu'éternellement
Ton ongle te suffise à pareil labeur»

Cette «formule de double souhait» (Pézar: 1965: 940) a aussi été appelée «*se deprecativo*» (*ibid.*). Auerbach la fait provenir du latin *sic*, et ce serait donc un bon exemple de latinisme qui contribue à élever le style:

«*Dantes Höhe des Tones ist in früheren mittelalterlichen epischen Werken undenkbar, und sie ist, wie sich an vielen Beispielen Nachweisen lässt, an antiken Vorbildern geschult (ein schönes Beispiel, seine Beschwörungsformel mit se aus der klassischen Wendung mit sic...)*» (Auerbach: 1946: 193).

Le dictionnaire français-latin de Gaffiot (à l'entrée '*sic*') en apporte la preuve en citant un vers de Tibulle: «*parce: sic bene sub tenera quiescat humo.*» En français: «épargne-moi; qu'alors (à cette condition, à ce prix, en retour) elle repose en paix sous la terre légère.» C'est effectivement le même sens pour '*sic*' que chez Dante. Les occurrences de ce '*se*' optatif sont innombrables, surtout dans les deux premiers cantiques où les âmes ne s'offrent pas toujours spontanément aux deux pèlerins. Il faut donc souvent promettre une récompense pour obtenir des renseignements. Virgile agit de même ici, seulement, la prière qu'il offre en récompense anticipée («*se l'unghia ti basti / eternalmente a cotesto lavoro*») et qu'il formule selon le procédé solennel et latinisant en '*se*', détonne étrangement par son contenu. Il souhaite très solennellement que les ongles du damné en question restent toujours suffisamment longs pour lui permettre de se gratter à satiété. On découvre une intention sarcastique qui est mise en relief par le contraste entre l'idée et la construction latinisante. Cependant, quelques vers plus loin (*ibid.* vv. 103-105), Dante s'adresse à des esprits en commençant par un '*se*' du même type, mais en formulant un vœu parfaitement usuel et très fréquent dans l'Enfer, qui consiste à souhaiter aux damnés de rester dans la mémoire des vivants. Cela ne fait que renforcer l'aspect inattendu de la phrase de Virgile.

Aux vers 34-35 du chant XXX de l'Enfer, on rencontre le même procédé:

«'Oh!' *diss'io lui, 'se l'altro non ti ficchi li denti a dosso'.*¹²

Ce qui importe à Dante, c'est de rester le plus près possible des situations, et il n'hésite pas à s'immerger en profondeur dans la problématique parfois répugnante des esprits en peine. Mais il le fait en se maintenant à un certain niveau de style. Même les scènes franchement bouffonnes de l'Enfer (XXI, 139) s'inscrivent sans rupture dans un contexte stylistique épique, peut-être à cause de la fraîcheur et de la nouveauté de la langue vulgaire qui ne connaît pas encore de canons absolus.

La construction latinisante signifie parfois l'insertion d'expressions ou de phrases entières en latin. Voici un exemple parmi d'autres, avec cette particularité qu'ici un curieux effet de contraste est visé. On rencontre le pape Adrien V sur la cinquième corniche du Purgatoire parmi les avarés qui purgent leur peine en étant couchés immobiles sur le ventre, avec les mains et les pieds liés. Dante lui demande pourquoi une telle position (le dos tourné vers le haut) leur est infligée: «*perché volti avete i dossi / al su*» (Purg. XIX,94-95). Réponse d'Adrien V (*ibid.* 97-99):

«'Perché i nostri diretri

¹² Longnon traduit: «Pourvu que l'autre, dis-je, au dos ne t'aille point / ficher les dents!»

*rivolga il cielo in sé, saprai; ma prima
scias quod ego fui successor Petri.»¹³*

La phrase latine du pape s'explique par le statut officiel du latin au Vatican, et elle crée par conséquent une sorte de «couleur locale» linguistique, rehaussée par la périphrase solennelle «*successor Petri* = pape». La traduction de «*nostrî diretri*» est controversée. Le *Dizionario della lingua italiana* de Devoto et d'Oli (Firenze, Le Monnier, 1971) indique que ce mot archaïque pouvait avoir le sens de '*deretano*' (le fessier, le derrière) avec une nuance de vulgarité. Tous les dictionnaires ne signalent pas cette acception du mot, et les différentes traductions du passage en question divergent sur ce point, en optant toutefois en majorité (y compris l'*Enciclopedia Dantesca*) pour l'innocent '*dos, Rücken, back, hát*' etc., sauf Pézard et Longnon qui ont ici '*derrières*'. Quoi qu'il en soit, le procédé est proche de celui qu'on a déjà vu à l'œuvre dans plusieurs passages, où la juxtaposition (*a fortiori* en position de rime) de mots appartenant à des registres différents (le cas échéant latin solennel vs. détail physique peut-être teinté de vulgarité) crée un effet stylistique de surprise.

Ailleurs, les rimes elles-mêmes comportent des effets de contraste: au chant XVI (vv. 46-49) du Purgatoire un certain Marco se présente ainsi aux deux poètes:

*«Lombardo fui, e fu' chiamato Marco:
del mondo seppi e quel valore amai
al quale ha or ciascun disteso l'arco.
Per montar su direttamente vai.»¹⁴*

Nous nous arrêterons sur la rime «*amai – vai*» qui opère un passage brusque entre le passé et le présent, entre d'un côté la vie de jadis évoquée nostalgiquement et d'un autre côté la réponse concrète à la question pratique de Dante qui veut connaître le chemin le plus court pour monter.

La stylistique italienne déconseille l'emploi de rimes trop communes formées par les infinitifs en *-are, -ere, -ire*, les substantifs en *-ore* ou les participes en *-ato, -uto, -ito* etc (Galdi: 1974:159). La désinence verbale *-ai* a la particularité d'être à la fois une désinence de la première personne du passé simple et de la deuxième personne du futur simple. Elle sert en outre à conjuguer à la deuxième personne du présent quelques verbes irréguliers très fréquents (*vai, fai, hai, sai, dai*). Dante profite de cette polyvalence qui lui permet de se servir à bon escient et à maintes reprises de cette rime «universelle» (par exemple dans Purg. II, 90), mais nulle part ailleurs celle-ci ne coïncide si parfaitement avec le contexte sémantique. La rupture entre les trois premiers vers et le quatrième acquiert une évidence nouvelle, la rime révèle la différence des deux temps qu'elle enclôt pourtant dans un même ensemble harmonieux (*amai – vai*). Même si, s'agissant de deux verbes, il faudrait la qualifier de «catégorielle» selon la terminologie de Jean Cohen (1966:79), nous retiendrons le concept de rime difficile (ibid.: 209), constituée par une paire de mots (par exemple *sœur – douceur*) dont la rime ajoute «à la similitude sonore une hétérogénéité dénotative compensée par une homogénéité connotative.» Dans notre cas, la rime pourrait donc se considérer comme doublement difficile, puisque

¹³ Longnon traduit: «'Pourquoi le ciel a tourné nos derrières de son côté, tu vas le savoir; / mais d'abord, scias quod ego fui successor Petri.»

¹⁴ Longnon: «J'étais lombard et Marc fus appelé:/ J'ai su le monde et j'aimai la vertu/ Vers laquelle personne aujourd'hui ne tend l'arc./ Pour monter au-dessus tu vas le bon chemin.»

l'hétérogénéité est aussi bien dénotative (aimer – aller, passé – présent) que connotative (j'aimai autrefois une valeur abstraite – tu vas, tu avances ici et maintenant pour trouver un endroit précis).

Le pape Adrien V nous offre un exemple de style familier qui s'encadre dans un contexte plus solennel.

«*Qual cagion' disse 'in giù così ti torse?'*
E io a lui: 'Per vostra dignitate
mia coscienza dritto mi rimorse'.
'Drizza le gambe, levati su, frate!'
rispuose. 'Non errar: conservo sono
teco e con li altri ad una podestate.» (Purg. XIX.130-135)¹⁵

Le vouvoiement et la profonde inclination en signe de respect pour le pape font prononcer à celui-ci une phrase pleine d'humilité familière: «*Drizza le gambe, levati su, frate!*» La deuxième partie de la réplique est l'adaptation d'un passage de l'Apocalypse de Saint Jean (XIX, 10) (commentaire de Vandelli, p. 471):

«*Et cecidi ante pedes ejus, ut adorarem eum. Et dicit mihi: Vide ne feceris! Conservus tuus sum, et fratrum tuorum habentium testimonium Jesu.»*

La juxtaposition des impératifs en style familier et de la citation biblique enlève au mot «*conservo*» ce qu'il aurait de trop littéraire ou de trop latinisant pour le faire entrer dans le domaine du vulgaire illustre.

Plus loin, un brusque changement de ton marque les paroles du pape:

«*Se mai quel santo evangelico suono*
che dice 'Neque nubent' intendesti,
ben puoi veder perch'io così ragiono.
Vattene omai: non vo' che più t'arresti;» (Purg. XIX.136-139).¹⁶

En effet, les trois premiers vers font allusion (par la citation latine) au célibat des âmes après la mort, ce qui entraîne pour le pape la disparition de la fonction d'époux de l'Église. Cette très savante explication est soudain interrompue par l'impératif direct: «*Vattene omai*». Sapiienti sat. Et pour satisfaire la soif d'action du lecteur peu versé dans l'exégèse biblique, la scène prend par là un coup d'accélérateur.

Au chant XXV du Purgatoire, le poète Stace explique à Dante la génération du corps et de l'âme. Cette dernière est infusée dans le fœtus par le Créateur:

¹⁵ Longnon:

«*Quelle raison, dit-il, te courbe donc si bas?*
Je répondis: 'C'est votre dignité:
Que je reste debout, ma conscience en crie.'
– 'Dresse-toi sur tes pieds et lève-toi, mon frère!
Ne fais pas cette erreur: avec toi, avec tous,
Je suis le serviteur d'une même Puissance.'»

¹⁶ En français (Longnon: 1966:274):

«*Si tu compris jamais dans l'Évangile*
Le saint propos qui dit: Neque nubent,
Tu verras bien pourquoi je parle ainsi.
Mais va-t-en maintenant; ne t'arrête plus.»

*«lo motor primo a lui si volge lieto
sopra tant' arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto,»* (Purg. XXV. 70-72)¹⁷

Ce qui frappe dans ce passage, c'est la manière subtile dont Dante personnalise une abstraction théologique (aristotélicienne et thomiste), le *Primus Motor*, par l'adjectif '*lieto*' qui, tout en restant conforme au dogme catholique, lui donne une fraîcheur vivante. Si l'on sait que '*lieto*' est la réminiscence d'un psaume ('*Laetabitur Dominus in operibus suis*', Psal. CIII, 31, signalé par Vandelli:1988:524), on y verra aussi un bel exemple de fusion de la sagesse antique et d'un texte biblique. Mais le monde biblique peut également s'imbriquer, plus curieusement encore, dans la sphère intime du poète:

*«E una melodia dolce correva
per l'aere luminoso; onde buon zelo
mi fe' riprender l'ardimento d'Eva,
che là dove ubidia la terra e il cielo,
femmina sola e pur testé formata,
non sofferse di star sotto alcun velo;
sotto 'l qual se divota fosse stata,
avrei quelle ineffabili delizie
sentite prima e più lunga fiata»* (Purg. XXIX. 22-30).¹⁸

Malgré toute la lourdeur scolastique du raisonnement («*sotto il qual se divota fosse stata*») qui sent l'artifice, Dante réussit à nous surprendre une fois de plus. Ce reproche adressé à Ève à travers les âges éclaire un aspect fondamental de l'art dantesque: des émotions personnelles intensément vécues peuvent s'inscrire dans le cadre de l'histoire universelle, voire dans celui de la Genèse, et inversement, les actes et les paroles des personnages historiques et bibliques sont réactualisés et revécus sous une forme très personnelle. Les deux plans, personnel et historique, peuvent fusionner dans le poème, et ceci implique bien sûr un style particulier où le registre solennel («*là dove ubidia la terra e il cielo*») cohabite avec un style plus personnel et plus familier («*femmina sola e pur testé formata*»); (cf. le jugement sur le mot '*femina*' dans VE, VII,3-5).

¹⁷ Longnon (1966:301):

«Vers lui se tourne, heureux d'un tel chef-d'oeuvre,
Notre Premier Moteur, qui lui inspire alors
Une âme neuve, et de vertu si riche».

¹⁸ Longnon traduit (pp. 319-320):

«Puis, une mélodie exquise résonnant
Dans cet air lumineux, une ardeur légitime
Me fit blâmer la témérité d'Eve;
Car, là où terre et ciel aimaient à obéir,
La femme, toute seule, à peine encore formée,
Ne put souffrir de rester sous un voile;
Alors que, si pieuse elle s'y fût soumise,
J'eusse goûté ces ineffables joies
Dès ma naissance, et pour longtemps encore.»

2.3. Fusion du mythologique, de l'historique, du théologique et du personnel au chant 29 du Purgatoire

Au chant XXIX du Purgatoire nous assistons à une procession hautement symbolique où des animaux à plumes défilent devant Dante. Leur description est un mélange étonnant d'effets de 'vu' et d'allusions livresques aussi bien mythologiques que bibliques.

*«Ognuno era pennuto di sei ali;
le penne piene d'occhi; e li occhi d'Argo,
se fosser vivi, sarebber cotali.
A descriver lor forme più non spargo
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
tanto che a questa non posso esser largo;
ma leggi Ezechiel che li dipigne
come li vide da la fredda parte
venir con vento e con nube e con igne;
e quali i troverai ne le sue carte,
tali eran quivi, salvo ch'a le penne
Giovanni è meco e da lui si diparte»* (Purg. XXIX. 94-105).¹⁹

La culture antique, 'li occhi d'Argo', est mise à contribution dans la description des plumes, avec, néanmoins, une pointe d'incrédulité dans l'incise 'se fosser vivi'. (Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par la traduction de Pézard (1965:1326): «tels devaient être / les yeux d'Argus si vraiment eussent vie.») Les trois vers qui suivent sont une intrusion de l'auteur qui allègue une plus haute besogne 'altra spesa', pour nous épargner les détails de la description. Par un procédé assez original, Dante nous renvoie à des sources livresques pour compléter le tableau. La lecture complémentaire des deux sources, l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, est également nécessaire. Ezéchiel et Saint Jean se complètent et se corrigent, de même qu'au Paradis les deux versions de la hiérarchie des anges selon Saint Grégoire et Denys l'Aréopagite sont évoquées pour que Dante (Béatrice) tranche en faveur de ce dernier (Par. XXVIII. 130-135).

Voilà comment on peut rendre vivant un texte biblique, une source pleine d'autorité, en l'intégrant dans une expérience personnelle qui par là, grâce à cette même autorité, se trouve investie d'une authenticité à toute épreuve. Non seulement les cultures mythologique et biblique sont intégrées dans la vision, mais elles sont traitées sur un pied d'égalité ('*Giovanni è meco e*

¹⁹ Dans la traduction de Longnon (1966: 321-2):
«Chacun était empenné de six ailes,
Aux plumes d'yeux semés, tels que les yeux d'Argus
Nous paraîtraient, s'il était encor vif.
Je n'alignerai pas, pour décrire leur forme,
De vers, ô mon lecteur, tant une autre dépense
M'étreint que je ne puis être large en ce point.
Mais lis Ezéchiel, où il les a dépeints
Tels qu'il les vit venir de la froide contrée,
Avec les vents, les flammes et les nues:
Dans ces écrits, tu les trouveras tels
Qu'ils se montraient là-haut, sauf que j'ai,
quant aux ailes, Jean avec moi, qui diffère de lui.»

da lui si diparte’) avec le témoignage actuel, personnel. Celui-ci en acquiert une valeur universelle et s’inscrit dans l’éternité intemporelle.

Voici un exemple de mélange des styles au Paradis. Dante s’efforce de donner une explication théologiquement plausible à la présence parmi les élus d’un personnage de l’*Énéide*, Riphée (Rifeo). Par une synecdoque intéressante (la foi dans les ‘*passuri*’ et les ‘*passi piedi*’ selon que les élus ont cru avant ou après la crucifixion), le poète résout le problème théologique en invoquant aussi le rôle qu’a joué la grâce divine dans cette conversion étonnante:

*«per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l’occhio a la nostra redenzion futura:
ond’ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;»* (Par.XX.122-125)²⁰

Un des arcanes de la théologie catholique est dévoilé ici en des termes savants, suivis d’un brusque retour au langage crûment expressif («*puzzo del paganesmo*»). Il n’est d’ailleurs pas rare de trouver des mots familiers voire vulgaires dans le Paradis (XXVII. 25-26: «*cloaca, puzza*», ou le fameux «*lascia pur grattar dov’è la rogna*» (XVII. 129), ce qui confirme l’unité stylistique mais aussi conceptuelle de la *Comédie*.

Pendant Dante connaît aussi l’art de l’euphémisme élégant, y compris dans son Enfer. Une horrible métamorphose qui prétend surpasser Lucain dans la peinture naturaliste n’en contient pas moins des finesses comme «*lo membro che l’uom cela*» (Inf. XXV. 116). Sans oublier le tour de force périphrastique de Stace qui expose dans un style de la plus haute élégance l’acte de l’engendrement et de la conception (Purg. XXV. 37 et 45): «*sangue perfetto*» et «*scende ov’è più bello / tacer che dire*» auraient embarrassé plus d’un.

2.4. Mimésis linguistique et dialectale

Le même équilibre s’observe dans la mimésis du parler des personnages. En effet, Dante devait résoudre un problème délicat dû à l’universalité de son œuvre dans le temps et dans l’espace. L’entrecroisement d’un grand nombre de langues et de dialectes vivants ou morts était imposé par le thème. Pour s’en sortir, il a opté pour un compromis dans la fidélité linguistique de la reproduction des propos des personnages. La mimésis se réduit souvent à quelques mots étrangers insérés dans le texte italien (comme on l’a déjà vu pour le pape Adrien), ailleurs des phrases entières voire tout le discours d’un personnage (Arnault Daniel) sont reproduits fidèlement. Il en résulte parfois un savoureux capharnaüm babélique. Même à l’intérieur de l’aire linguistique «italienne», des hésitations «identitaires» marquent le texte. Entre Latins, Toscans, Lombards, Mantouans (en plus des Grecs et autres Provençaux), les limites sont souvent floues, rendues plus compliquées encore par la différence entre «*uso antico*» et «*uso moderno*». Nous nous bornerons ici à quelques exemples du mélange des langues dans la *Divine Comédie*.

²⁰ Pézard traduit:

«ce pour quoi Dieu voulut de grâce en grâce
ses yeux ouvrir à la rançon future;
il crut en ce rachat, et désormais
ne put souffrir pueur de païenie;» (Pézard: 1965: 1555).

Si l'Arsenal de Venise est évoqué par le mot dialectal vénitien «*arzanà*» (Inf. XXI. 7), ce procédé devient plus subtil au chant XX du Purgatoire où Hugues Capet réclame la vengeance divine contre sa propre famille: «*e io la cheggio a lui che tutto giuggia.*» Fredi Chiappelli dans son commentaire, attire l'attention sur le fait que le gallicisme (ou plutôt provençalisme) «*giuggiare*» (pour *giudicare*) est peut-être intentionnel (1984:271), sans doute en vue de suggérer une atmosphère «française». Les beaux tercets en provençal d'Arnaut Daniel sont bien connus du chant XXVI du Purgatoire, et ils prouvent que l'idée d'écrire un poème plurilingue a dû effleurer l'esprit de Dante.²¹ Virgile pose de sérieux problèmes linguistiques. Parle-t-il latin, italien (toscan) ou lombard? Quand on sait que le dialecte de Mantoue et le toscan ne sont pas mutuellement intelligibles (pour ne pas mentionner le latin), la question est tout autre qu'oiseuse. Si au premier chant de l'Enfer (v. 70) Virgile use d'un mélange de toscan et de latin («*nacqui sub Iulio ancor che fosse tardi*»), au chant XXVII une âme en peine cherche à le retenir par les termes suivants:

«*O tu a cu' io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
dicendo 'Istra ten va; piu non t'adizzo'*» (Inf. XXVII.19-21)²²

Vandelli (1988:221) remarque que le mot «*istra*» pour «*ora*, maintenant» est une forme «*schiettamente*» (nettement) lombarde. Virgile trahit donc ses origines lombardes par les lombardismes de son langage. [De même, on s'adresse souvent à Dante en appelant son langage à lui, «*tosco*» (Purg. XVI. 137).] C'est le discours direct ici (*dicendo* «*Istra ten va*»), donc il y a reproduction exacte des termes de Virgile. (Nous passons sous silence le fait assez curieux que d'après le contexte, et selon les commentateurs, ces mots *lombards* ont dû être adressés directement à Ulysse qui, étant Grec, aurait dédaigné Dante comme interlocuteur.) On pourrait supposer par conséquent que pour Dante il existe un vulgaire éternel, pratiqué depuis des millénaires. Néanmoins, certains propos du *Banquet* (I, V, 9) semblent contredire cette thèse:

«*vedemo ne le cittadi d'Italia [...] da cinquanta anni in qua molti vocaboli essere spenti e nati e variati; onde se 'l picciol tempo cosi trasmuta, molto piu trasmuta lo maggiore.*»

Au Paradis c'est Adam qui explique la corruptibilité des langues humaines:

«*che l'uso de' mortali e come fronda
in ramo, che sen va e altra viene*» (Par. XXVI. 137-138).

De même au chant XVI du Paradis (vv. 32-34), le bisaïeul Cacciaguida s'exprime «*non con questa moderna favella*». Les chercheurs ont avancé plusieurs hypothèses concernant ce langage. Vulgaire ancien, latin ou langue des anges (Vandelli: 1988:751)? En tout cas, les problèmes de la mimésis paraissent inextricables, et non seulement au Paradis où déjà la «simple» reproduction de la musique céleste met le poète à dure épreuve. Si l'on peut considérer comme équivalents les termes «*latina*», «*italica*» ou «*tosca*» dans de nombreux passages (par exemple dans Purg. XIII. 92-96: la question «*s'anima è qui tra voi che sia latina*» entraîne le

²¹ Bakhtine (1965:515) considère que seul dans les zones «frontalières» de transition entre les langues («*na méjé iazykov*») peut naître un discours «auto-critique», «absolument éveillé» et «joyeux».

²² Traduction de Longnon (1966:133): «O toi, vers qui j'élève/ Ma voix et qui parlais tout à l'heure lombard,/ Et disais: 'Maintenant, va: je te laisse en paix'».

rectificatif «*ma tu vuo' dire/ che vivesse in Italia peregrina*»), «*l'uso moderno*» et le «*parlar materno*» peuvent également s'appliquer au provençal (Purg. XXVI. 117): ici, le «*miglior fabbro del parlar materno*» n'est autre que le troubadour provençal Arnaut Daniel.

Curieusement, Dante renonce parfois à la mimésis directe, et des traductions du latin en italien parsèment son texte. Quand le poète latin Stace cite Virgile à deux reprises (Purg. XXII. 40-41 et 70), il le fait en «traduction italienne» (aux termes d'un accord tacite avec le lecteur à qui échappe ainsi l'inconséquence linguistique), probablement parce qu'il est de toute façon tenu pour garanti que la conversation entre les deux grands auteurs d'épopées latines ne peut se dérouler qu'en latin: «*Perché non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito de' mortali?*», et «*Secol si rinova*». Le premier exemple est d'autant plus connu que les vers de l'*Énéide* (III. 57-58): «*Quid non mortalia pectora cogis, / Auri sacra fames*», sont détournés de leur sens virgilien («A quoi ne pousses-tu pas le cœur des mortels, exécration soif de l'or?») pour indiquer à Stace la voie du salut. (Une traduction fictive qui prête un sens contraire au texte de départ.) Contre l'excès de prodigalité la juste («*sacra*») et non l'exécration (aussi «*sacra*») soif de l'or est un antidote certain.

Et nous voilà au cœur du problème. Dans quelle mesure l'autorité des anciens est-elle considérée comme intouchable? Il y a certainement pour Dante une continuité ne serait-ce que linguistique entre l'époque romaine et la sienne. Le troubadour italien de langue provençale Sordello s'adresse à Virgile en ces termes:

«'O gloria de Latin', disse 'per cui
mostro cio che potea la lingua nostra, » (Purg. VII. 16-17).²³

Le latin est donc un bien précieux partagé par tous à travers les âges. Qu'en est-il de l'héritage culturel en général?

2.6. Attitude ambiguë face à la culture antique

Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski* note la popularité au Moyen Âge et jusqu'à Rabelais de ce qu'il appelle «*vesioly' ad*», enfer joyeux. Il s'agissait d'une création littéraire à la mode où l'Hadès de l'Antiquité se mêlait à l'Enfer chrétien (Bakhtine: 1963:178). Dante n'échappe pas à cette tradition, tant par les éléments païens de son Enfer que par les scènes décidément bouffonnes de cette partie de l'épopée.

Si la caution d'un auteur antique dans un texte médiéval est là pour prouver l'existence d'une «source indiscutable», elle n'en comporte pas moins «une pointe de feinte incrédulité» (Genette: 1982:70). Un exemple en pourrait être l'expression «*come Livio scrive, che non erra*» au chant XXVIII, v. 12 de l'Enfer. Une allusion à Ovide se cache derrière «*così per li gran savi si confessa / che la fenice more e poi si rinasce*» (Enfer, XXIV, 106-107). Même dans le contexte de la *Divine Comédie* les expressions «*che non erra*» et «*li gran savi*» ont quelque chose de naïvement péremptoire qui montre bien cette attitude mi-révérencieuse et mi-ludique du Moyen Âge face aux fables de l'Antiquité.

²³ Longnon (1966:210) traduit: «'O gloire des Latins, dit-il, ô toi par qui / Notre langue montra toute son éloquence, ».

Max Wehrli parle du déguisement ludique de la nouvelle matière sous des formes antiques qui ne gardent plus leur autorité intacte. Une sorte de peau de lion classique dont on habille des contenus médiévaux (Wehrli: 1984:134).

L'appareil mythologique est intégré dans la *Comédie* sans risque de sacrilège, dans la mesure où les éléments païens font toujours fonction de figure poétique aisément reconnaissable. Dire du Paradis que c'est la Rome où le Christ est romain («*quella Roma onde Cristo è romano*») relève de l'artifice littéraire poussé à ses limites. Il ne faut pas oublier que c'est Béatrice (personnification entre autres du savoir théologique) qui s'exprime dans ces termes. Elle promet à Dante le bonheur éternel au Paradis après un court séjour au Paradis terrestre:

«*Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo e romano*» (Purg. XXXII. 100-102)²⁴

La première figure est basée sur un transfert de catégorie grammaticale (*essere in questa selva = essere qui silvano*), proche de l'hypallage. (Jean Cohen (1966:194) a proposé les expressions «*substantivation partielle de l'adjectif*» et «*indifférenciation des termes qui composent le syntagme*» en parlant d'un phénomène proche de celui-ci.) Elle nous introduit déjà à la métaphore *Roma* = Paradis, *cive* = élu qui montre à quel point la culture antique pouvait être partie intégrante de l'imagerie médiévale.²⁵

Un des points culminants du poème est la relève de Virgile par Béatrice à la fin du Purgatoire où est signifié le passage de la sagesse antique à la sagesse révélée. Une femme sainte, Mathilde, prépare le terrain à Béatrice en expliquant dans un «corollaire» aux poètes Virgile, Stace et Dante, le mystère du Paradis terrestre:

«*'Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre e ogni frutto;
nettare è questo di che ciascun dice.'*
*Io mi rivolsi in dietro allora tutto
a' miei poeti, e vidi che con riso
udito avean l'ultimo costrutto;*

²⁴ Pézard (p. 1351) traduit littéralement:

«En ce lieu seras-tu silvain peu d'heure,
puis près de moi citoyen à jamais
de cette Rome où le Christ est Romain.»

²⁵ Camoëns forcera encore davantage cette note dans *les Lusíades* où l'appareil mythologique risque même d'étouffer le christianisme. On y perçoit un goût «baroque» lorsque, voyant Bacchus se déguiser en ermite vénérable et adorer un crucifix feint, le poète commente: «*O falso Deus adora o verdadeiro*» (*Os Lusíadas*, II, 12). (*Le faux Dieu adore le vrai (Dieu)*). Sans doute horrifié par ce mélange, le traducteur Edmond Hippeau a commis au XIX^e siècle la paraphrase suivante: «*Son extérieur est celui d'un des plus fermes disciples de la vérité, mais son cœur dément la piété qu'attestent ses yeux et sa bouche*» (*Les Lusíades*, p. 68). La prudence anti-synchrétiste d'Hippeau va jusqu'à remplacer par «le culte portugais» toutes les références au christianisme sinon à les supprimer totalement.

poi a la bella donna torna' il viso» (Purg. XXVIII. 139-148)²⁶

Même si Mathilde semble réconcilier les deux mondes antique et chrétien en mettant à leur juste place les poètes anciens de l'*aurea aetas*, Dante est comme coincé entre deux autorités qu'il tient pour absolues. «*Io mi rivolsi in dietro allora tutto*» indique une sorte de déchirement; l'enfant déconcerté cherche un dernier appui du côté de son père que semble contredire une autorité nouvelle. Mais ce conflit est comme levé et sublimé grâce au rire avec lequel les «anciens» s'inclinent devant la vérité chrétienne.

Ce rire, ce sourire ont une signification supérieure dans le poème. Ils supposent le sens de l'ironie de soi, la capacité de reconnaître ses propres erreurs.²⁷ Ainsi, Saint Grégoire, lorsqu'il apprend au ciel son erreur face à Denis l'Aréopagite, «*di se medesimo rise*» (Purg. XXVIII. 135). Mathilde aussi fait l'apologie du rire («*onesto riso e dolce gioco*») que le péché originel a fait perdre à l'homme. La rencontre de Stace et de Virgile (Purg. XXI) est marquée par des méprises parfois comiques qui provoquent le rire. Le rire acquiert une valeur suprême au Paradis²⁸, depuis le moment où Béatrice au lieu de dire des mots, les transmet par le sourire («*le sorrise parolette brevi*», Par. I. 94-95),²⁹ en passant par le «*riso de l'universo*» du chant XXVII, jusqu'au dernier chant, où le flux d'amour entre les trois personnes de la Trinité passe par le sourire:

*«O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!»* (Par. XXXIII. 124-126).

TIVADAR PALÁGYI
Budapest

²⁶ Longnon traduit (p. 318): «'Les poètes anciens qui ont tant célébré/ et l'âge d'or et son heureux état./ Peut-être de ce lieu rêvaient sur le Parnasse:/ Ici fut innocent le premier couple humain./ Ici règnent les fleurs et les fruits éternels./ Cette eau, c'est le nectar que tous ils ont chanté.'/ Du coup je me tournai vers mes deux poètes,/ Et m'aperçus qu'ils avaient accueilli/ Ces derniers mots avec un beau sourire./ Puis je me retournai pour voir la belle Dame.»

²⁷ Muecke mentionne Dante comme exemple «précoce» de l'ironie littéraire: «*the idea that looking down from on high upon the doings of men induces laughter or at least a smile*» (Muecke: 1982:48). cf. Par. XXII. 133-135, dont se souviendra plus tard le Tasse: *Gerusalemme liberata*: XIV, 11. Dans *VE* Dante parle à plusieurs reprises de l'ironie: VI, 5 et XIV, 2. László Németh (1992: 483-485) a également attiré l'attention sur l'ironie dantesque qui est une attitude souvent ludique face à la création poétique si sublime qu'elle fût.

²⁸ Le rire déplacé (pendant l'homélie) est cependant fustigé dans Par. XXIX. 115-117: «*Ora si va con motti e con iscede/ a predicare, e pur che ben si rida,/ gonfia il cappuccio, e più non si richiede.*»

²⁹ Et déjà métonymiquement pour *bouche désirée* dans l'Enfer (V. 133): *il disiato riso*.

Ouvrages cités

- AUERBACH, ERICH: *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, Francke, 1946.
- BAKHTINE, MIKHAÏL: *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Dalia Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, MIKHAÏL: *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Sovietski Pisatel', Moskva, 1963.
- BAKHTINE, MIKHAÏL: *Tvortchestvo François Rabelais i narodnaïa koul'toura sredn'evkov'ia i renessansa*. Moskva, Khoudojestvennaïa Literatoura, 1965.
- BOUTET, D. - STRUBEL, A.: *La littérature française du Moyen Âge*. Paris, PUF, 1983.
- CAMOËS, LUIS DE: *Os Lusíadas*. Edição anotada, comemorativa. Publicações Europa-America, sans lieu ni date.
- CAMOËS, LUIS DE: *Les Lusíades*. Traduction nouvelle avec notes et commentaires par Edmond Hippeau, Paris, Librairie Garnier Frères, s. d.
- CURTIUS, ERNST-ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, Francke, 1948.
- DAEMMRICH, HORST S.: *Literaturkritik in Theorie und Praxis*. München, Francke, 1974.
- DANTE: *Œuvres complètes*. Traduction et commentaire par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- DANTE: *De Vulgari eloquentia*. Commentato e tradotto da Aristide Marigo, a cura di Pier Giorgio Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957.
- DANTE: *La divina commedia*. A cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1984.
- DANTE: *La divina commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli, 1988.
- DANTE: *La Divine Comédie*. Édition et traduction d'H. Longnon, Paris, Classiques Garnier, 1966.
- DUPRIEZ, BERNARD: *Gradus, Les procédés littéraires*. Paris, U.G.E. 10 / 18, 1984.
- EL'SBERG: *Vvedenie v t'eoriou literatournykh stileï*. Moskva, Izd. Naouka, 1976.
- Enciclopedia dantesca*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1976.
- FRYE, NORTHROP: *The Well-tempered Critic*. Indiana University Press, Bloomington, 1963.
- GÁLDI, LÁSZLÓ.: *Elementi de stilistica italiana*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1974.
- GARBER, FREDERICK (edited by): *Romantic Irony*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.
- GENETTE, GERARD: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.
- HORATIUS, QUINTUS FLACCUS: *Opera Omnia - Összes Versei*. Budapest, Corvina Kiadó, 1961.
- JAUSS, HANS ROBERT: *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1991.
- La Chanson de Roland*. Texte traduit et présenté par Joseph Bédier, Paris, 10/18 Bibliothèque Médiévale, 1982.
- La nuova enciclopedia della letteratura Garzanti*. Milano, 1985.
- LIKHATCHEV: *Izbrannyye raboty v III tomakh*. 1, Leningrad, Khoudoj. lit. , 1987.
- MANDELSTAM, OSZIP: *Árnyak tánca, Esztétikai írások*. Budapest, Széphalom, 1992.
- MUECKE, DOUGLAS COLIN: *Irony and the ironic*. London; New York; Methuen, Series: Critical idiom, 1982.
- NÉMETH, LÁSZLÓ.: *A minőség forradalma – Kisebbségben I*. Budapest, Püski, 1992.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, INGRID: *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960.
- VOGT-SPIRA, GEORG (éd.): *Waltharius*. Lateinisch-Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Gregor Vogt-Spira, Stuttgart, Philipp Reclam jun, 1994.
- WEHRLI, MAX: *Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung*. Stuttgart, Reclam, 1984.