Travaux de Littératures Romanes

Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiale sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766-1897)

ELIPHI

TraLittRo – Poétique et littérature moderne

Collection dirigée par Thomas Klinkert, Antonio Sichera et Florence Vatan

TRALITTRO
TRAVAUX DE LITTÉRATURES ROMANES

Claudia Jacobi

Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiale sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766-1897)

ELIPHI
EDITIONS DE LINGUISTIQUE ET DE PHILOLOGIE

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

ISBN 978-2-37276-046-1

EAN 9782372760461

© Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg 2021.

Table des matières

Remerciements VII

I. Introduction 1

I.1. État de la recherche et réflexions méthodologiques autour d'une mytho-poétique intermédiale 1

I.2. Délimitation du corpus et plan d'ensemble de l'étude 7

I.3. Le mythe de Dante en Italie aux XVIIIe et XIXe siècles (Monti, Manzoni, Foscolo, Alfieri, Leopardi) 16

I.4. La réintroduction de Dante dans le canon européen : la France et l'Espagne (Voltaire, Manuel del Palacio, Rodin, Suñol y Pujol, Aubé, Delacroix, Ingres) 29

II. Envols célestes et voyages infernaux – Dante dans les figurations de l'au-delà des XVIIIe et XIXe siècles 43

II.1. Poétique de la vue et vision de la trinité dans la *Divine Comédie* et les *Visioni sacre e morali* (1766) d'Alfonso Varano 43

II.2. L'aspiration à la gloire littéraire comme stratégie anti-pessimiste ? Figurations de l'au-delà dans l'*Appressamento della morte* (1816) de Giacomo Leopardi 68

II.3. L'ascension au paradis comme envol vers la gloire littéraire féminine : *L'Inno alla morte* (1828) de Caterina Franceschi Ferrucci 90

II.4. *La Vision de Dante* (1853) de Victor Hugo : entre proclamation d'une nouvelle religion et vengeance politique 110

II.5. *Aurélia* (1855) de Nerval : la folie comme descente aux Enfers et initiation aux mystères de l'ancienne Égypte 132

II.6. *Au lecteur* (1855) et la poésie satanique de Baudelaire : entre l'enfer comme état mental et l'Ennui comme diable des temps modernes 157

II.7. *Creed en dios* (1862) de Gustavo Adolfo Bécquer : entre nostalgie du Moyen-Âge et paradigme psychanalytique 182

II.8. *La nochebuena en el Infierno, en el Purgatorio, en el Limbo y en el Cielo* (1891-92) d'Emilia Pardo Bazán – une histoire de Noël dantesque entre féminisme et complexe d'infériorité féminin 196

III. Paolo et Francesca dans les mythopoétiques dantesques des XVIIIe et XIXe siècles 215

III.0. En guise d'introduction : Quelques réflexions autour du chant V de l'*Enfer* dantesque et de sa redécouverte aux XVIIIe et XIXe siècles 215

III.1. La redécouverte d'un mythe dantesque et d'un poète oublié : *Francesca di Arimino* (1795) de Francesco Gianni – une allégorie politique entre érotisme et sublimation mariale 225

III.2. Francesca da Rimini sur les scènes européennes 242

III.2.1. *Francesca da Rimini* (1815) de Silvio Pellico : la femme angélique comme emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique .. 244

III.2.2. Gustave Drouineau entre fiction et 'réalité' : *Françoise de Rimini* (1830) ou madame Bovary avant la lettre ? 262

III.2.3. *Francisca de Rímini* (1897) de Vicente Colorado – de la démythification du poeta vates à la condamnation de la violence conjugale 278

III.3. Entre Eros et Thanatos – l'adultère de Paolo et Francesca transposé au XIXe siècle : Julio Monreal (1880) et Gaetano Previati (1887) 293

III.4. *La Rima XXIX* de Gustavo Adolfo Bécquer (1871) : une représentation codifiée de l'acte sexuel 302

III.5. La figure de la prostituée comme emblème de la poésie : *La Béatrice* et la Francisca de Baudelaire (1857) entre femmes fatales et femmes angéliques 317

III.6. *Delphine et Hippolyte* (1857) de Baudelaire – une 'Francesca' *queer* au prisme du couple damné dans les arts visuels du XIXe siècle 332

III.7. *La lecture* (1860) d'Henri Cantel et l'auto-érotisme dévergondé 354

IV. Conclusion et perspectives 363

V. Annexe : *L'état actuel de la Poésie en Italie* (1838) de Caterina Franceschi Ferrucci. Transcription d'un manuscrit original inédit 367

VI. Bibliographie 379

Index des noms propres 413

Remerciements

En premier lieu, je voudrais adresser mes sincères remerciements à Prof. Dr. Michael Bernsen pour son soutien tout au long de mes années à l'université de Bonn, sa disponibilité et sa bienveillance. Je le remercie également pour ses lectures attentives, ses conseils précieux et pour m'avoir toujours accordé les meilleures conditions de travail pour mener cette recherche à son terme.

J'aimerais en outre exprimer ma gratitude au rapporteur externe, le professeur Manuele Gragnolati, pour son accueil très chaleureux et encourageant, ainsi que pour ses remarques constructives et extrêmement enrichissantes pour mon travail.

Je tiens également à remercier l'ensemble des membres du jury, Prof. Dr. Mechthild Albert, Prof. Dr. Elke Brüggen, Prof. Dr. Paul Geyer, Prof. Dr. Franz Lebsanft et Prof. Dr. Daniela Pirazzini, pour leurs remarques et suggestions, Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch pour l'entretien sur l'histoire de l'art, l'éditeur des ELiPhi, Prof. Dr. Martin Glessgen, d'avoir accepté de publier ce livre, et notamment Prof. Dr. Thomas Klinkert, pour son soutien, son enthousiasme, sa disponibilité et sa relecture avisée du manuscrit.

Un grand merci aussi à mes parents pour leur support, à Wulfi et Lothar, Antonio Foddai, Thomas Ollig, Dumitru Kihaï, Saskia Schafgans, et tout particulièrement à Geneviève Antoni. Enfin, merci à mes chères amies, amis et collègues, pour leurs lectures, nos discussions et l'aide technique : Alune Phaxay, Audrey Manera, Claudia Schmitz, Clémence Gustin, David Matteini, Domenik Michels, Greta Lansen, Hélène Rozenberg, Isabelle de Guerny, Laura Schöfer, Lena Schönwälder, Lisa Tenderini, Louis Watier, Mareike Ullrich, Marco Cristalli, Mickael Chaignault, Milan Herold, Roberta Colbertaldo, Sandra Issel-Dombert, Sara Colombo, Sara Izzo, Silvia Pascual Martínez, et particulièrement Suzanne Lay-Canessa !

I. Introduction

I.1. État de la recherche et réflexions méthodologiques autour d'une mythopoétique intermédiale

Dévaloriser la redécouverte de Dante dans l'Europe des XVIIIe et XIXe siècles est depuis presque deux cents ans un véritable *locus communis* de la critique. La réception de Dante à proprement parler n'aurait commencé qu'aux XXe et XXIe siècles, les époques antérieures n'ayant produit que des imitations superficielles, répétitives et peu créatives de quelques passages isolés de l'*Enfer*.[1] Dès 1854, le poète et historien Jean-Dominique Fuss s'indigne de la « dantomanie » de ses contemporains, en reprochant aux « dantomanes » un manque de « goût » et de « génie » issu d'un « excès d'admiration du Moyen-Âge ».[2] L'idée de la médiocrité des appropriations dantesques aux XVIIIe et XIXe siècles persiste même dans les excellentes études consacrées à la réception de Dante aux XXe et XXIe siècles. Ainsi, dans l'introduction persuasive du recueil *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Fabio Camilletti, Manuele Gragnolati et Fabian Lampart considèrent le culte de Dante au XIXe siècle comme moins « oblique, challenging and question raising »[3] qu'aux XXe et XXIe siècles. De même, Peter Kuon le qualifie de moins 'authentique' et 'existentiel' que l'approche (post)moderne.[4] Sans vouloir remettre en question la richesse des appropriations dantesques des XXe et XXIe siècles, le but de la présente étude est de réajuster l'opinion dominante concernant les XVIIIe et XIXe siècles. Il s'agit plus précisément de montrer la complexité, l'originalité et la valeur artistique de ladite 'dantomanie' qui naît dans la littérature et dans les arts plastiques au milieu du XVIIIe siècle et persiste tout au long du XIXe dans de nombreux pays européens.

---

1 Cf. p. ex. Counson (1908).

2 Fuss (1854, 442).

3 Gragnolati / Camilletti / Lampart (2010, 9).

4 Cf. « Von Carducci über Pascoli und D'Annunzio zu Gozzani ist die glorifizierende einer authentischeren existentiellen Bezugnahme gewichen » (Kuon 1993, 13).

Des recueils entiers et des études monographiques ont été consacrés à la redécouverte de Dante en Allemagne,[5] en Angleterre,[6] en Russie,[7] voire en Roumanie,[8] avec un intérêt particulier pour les années 1800-1900. Il est d'autant plus étonnant que la philologie romane n'ait pas encore présenté d'étude monographique systématique et comparée des œuvres issues de ce laps de temps. Les recueils récemment édités par Franziska Meier, *Dante-Rezeption nach 1800* (2018), et par Stephanie Heimgartner et Monika Schmitz-Emans, *Komparatistische Perspektiven auf Dantes 'Divina Commedia'* (2017), fournissent certes des analyses pertinentes, mais l'accent est placé de manière complètement différente étant donné qu'ils réunissent des approches romanistes, germanistes, slavistes aussi bien qu'américanistes et anglicistes s'intéressant aux réappropriations de Dante au travers des siècles, jusqu'à arriver à la bande dessinée et au film.[9]

Les études sur l'Italie de l'*Ottocento* se concentrent généralement sur Dante comme père de la nation et de la langue italiennes, comme figure d'identification dans l'unification du pays et dans la construction d'un sentiment d'identité au cours du XIXe siècle, fournissant tout au plus un aperçu thématique des sujets traités dans la littérature de l'époque.[10] Pour ce qui est de la présence de Dante dans la littérature italienne des XVIIIe et XIXe siècles, les jugements de la critique se situent généralement entre la constatation d'un manque et la dévalorisation la plus profonde. Des affirmations comme celle d'Enrico Ghidetti, selon lequel l'*Appressamento della morte* (1816) de Giacomo Leopardi serait un 'unicum' dans son époque et, par conséquent, le seul texte digne d'attention,[11] se révèleront erronées. Les approches panoramiques concernant Dante dans le romantisme français, présentées par Michael Pitwood, Albert Counson et Eduard von Jan documentent certes l'envergure quantitative des citations dantesques au XIXe siècle, mais elles ignorent l'importance qualitative du phénomène.[12] Tout en fournissant des collections de citations utiles, leurs études se limitent à des nomenclatures chronologiques sans parvenir à une analyse et à une interprétation approfondies du matériel répertorié. La même démarche se manifeste dans le chapitre de Werner Friedrich sur la présence de Dante dans toute l'histoire littéraire de la France, incluant également les traductions et la critique.[13] Friedrich fournit certes un aperçu diachronique plus cohérent que Pitwood et Counson, mais

5 Cf. p. ex. Ostermann (1929) ; Unfer Lukoschik (2009) ; Unfer Lukoschik / Dallapiazza (2011) ; Auerbach (1929) ; Behler (2000) ; Hölter (2002) ; Mansen (2003).

6 Cf. p. ex. Havely (2011) ; Havely (1998) ; Ellis (1983) ; Ellis (2000) ; Pite (1994) ; Toynbee (1909) ; Braida (2004) ; Burwick / Douglass (2016).

7 Potthoff (1992) ; Isenberg (2000).

8 Cf. p. ex. Zölch (1972) ; Del Conte (1965) ; Lentzen (1990).

9 Meier (2018) ; Schmitz-Emans / Heimgartner (2017).

10 Cf. p. ex. Querci (2011) ; Schulze (2005) ; Finn (2009) ; Jossa (2012) ; Braida (2012) ; Luzzi (2012).

11 Ghidetti (2011) ; Ghidetti (2000).

12 Von Jan (1954) ; Pitwood (1985, 68*sq.*) ; Counson (1905) ; Counson (1908).

13 Friedrich (1950, 57-180).

son regard ample exclut la possibilité d'une étude synchronique circonstanciée. Paradoxalement, tous ces critiques affirment unanimement le caractère superficiel et l'importance négligeable de Dante au XIXe siècle en France, ce qui semble conduire leur empressement collectionniste à l'absurde.[14] La littérature espagnole des XVIIIe et XIXe siècles est certainement la moins explorée à ce sujet. Les rares études panoramiques qui incluent des réflexions sur l'Espagne concluent à l'unanimité – mais à tort – que l'importance de Dante est insignifiante pour la littérature espagnole des XVIIIe et XIXe siècles.[15] Force est de constater que l'originalité et la profondeur de la redécouverte de Dante dans la littérature italienne, française et espagnole du XIXe siècle n'ont été ni identifiées, ni reconnues et d'autant moins étudiées.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, il existe certes des enquêtes pertinentes sur des œuvres individuelles, l'accent étant mis sur l'œuvre d'Eugène Delacroix,[16] d'Auguste Rodin,[17] de Dante Gabriel Rossetti[18] et sur le motif de Paolo et Francesca[19] dans la peinture du XIXe siècle.[20] Néanmoins, le sujet offre encore la possibilité de découvrir des illustrations et des objets plastiques complètement négligés par la critique (cf. p. ex. les œuvres de Lucia Giacomelli, Gaspero Ticiani, Giovanni Magnini,

---

14 « Betrachtet man […] Frankreich, so scheinen […] der Beitrag, den dort die Romantik zur Dantekenntnis geliefert hat und die Wirkung, die seine Dichtung auf die zeitgenössische Literatur ausübte, nicht allzu groß. » (von Jan 1954, 6) ; « […] writers were inspired by the example of Dante, or used him to justify their own work, but the extent of their direct debt to Dante was almost always very small. » (Pitwood 1985, 153) ; « Dante a exercé une influence fugitive, modeste et restreinte » (Counson 1908, 260). Cf. aussi : « […] nessuno di essi ignorò il nome di Dante […] in nessuno però si può veramente cogliere una profonda penetrazione, nel linguaggio, nella struttura tematica, nel metro, dell'opera dantesca. » (Saffiotti Bernardi / Ceserani (1970) ; « Die Beschäftugung mit Dante in Frankreich ging niemals sonderlich tief » (Locella 1913, 53).

15 « […] serious interest in Dante was not revived in Spain because models for literary inspiration were sought in the autochthonous authors of the Golden Age rather than in other national literatures » (Brownlee 2000, 282). « Even after the great romantic reawakening at last set in the hour for a sweeping reappreciation of Dante (as it occurred among the Germans and the English) did not come in Spain, because for the Spaniards the Romantic Movement meant, in the first place, a turning away from the false gods of France and a going back to the great poets of the Siglo de Oro. Dante, if at all, was included only incidentally » (Friedrich 1950, 53). « Un bibliografo potrebbe riuscire a raccoglier centinaia di nomi di eruditi o curiosi che hanno nominato, o comprato, o magari anche letto Dante. Ma rimarrebbe il fatto che nessun gran monumento della vita letteraria di Spagna si è prodotto sotto l'influsso dell'estro dantesco. Compianger perciò Dante o compianger la Spagna? » (De Lollis 1921, 280) ; « I romantici […] non furono sensibili, per quanto ci risulta, al genere della poesia dantesca e non è facile individuare nelle loro opere tracce convincenti » (Brancucci / Arce 1970).

16 Cf. p. ex. Thimann (2018) ; Herding (2016) ; Rubin (1987) ; Schwager (1979).

17 Cf. p. ex. Schütze (2016) ; Audeh (2011) ; Klinkenberg (1999).

18 Cf. p. ex. Cimini (2016) ; Petrella (2016) ; Helsinger (2016).

19 La graphie italienne des noms est privilégiée afin de pouvoir distinguer les personnages dantesques des Pablo, Béatrix, Françoise et Francisca des appropriations des XVIIIe et XIXe siècles.

20 Cf. p. ex. Fino (1998) ; Soennecken (2010) ; Palladino (1998, 75-98) ; Poppi (1994) ; Havely (2007) ; Hartmann (1969).

Giuseppe Poli, Antonio Susillo, etc.) ainsi que des détails encore inobservés dans des œuvres déjà abondamment étudiées (p. ex. de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Auguste Rodin et Gustave Doré) – d'autant plus que l'accent est mis, également par l'histoire de l'art, sur l'assemblage quantitatif plutôt que sur une analyse au cas par cas.

Dans la mesure où la présente étude envisage d'aller au-delà desdites énumérations positivistes de citations, elle ne peut pas viser à l'exhaustivité.[21] Pour l'inventaire énumératif de la présence de Dante aux XVIIIe et XIXe siècles, il est possible de renvoyer aux ouvrages cités ci-dessus, tout en signalant les limites des approches quantitatives qui visent à saisir le phénomène dans sa totalité. Celles-ci ressortent déjà dans le caractère inévitablement incomplet des répertoriages qui ignorent par exemple l'existence de l'œuvre de Caterina Franceschi Ferrucci, Francesco Gianni, Julio Monreal et Henri Cantel, inclus dans la présente analyse.

Le corpus, composé d'œuvres particulièrement représentatives, est traité dans une perspective comparatiste et intermédiale prenant en compte aussi bien le texte que l'image. La comparaison visera moins à identifier des relations de cause à effet entre la réception dantesque d'un médium 'a' et celle d'un médium 'b' qu'à éclairer les interprétations épistémologiques, sociologiques, culturelles ou politiques que ces œuvres proposent de la *Divine Comédie*. Cette approche se fonde sur la conviction que l'interprétation qualitative d'un texte est facilitée non seulement par la mise en relation avec d'autres textes, mais également par des convergences et divergences avec d'autres formes médiatiques qu'il faut cesser de considérer de manière isolée afin d'obtenir une vision plus complète d'un phénomène culturel à une époque déterminée. Dans ce contexte, Irina Rajewsky distingue la notion 'd'intermédialité' de celle de 'transmédialité' : 'l'intermédialité' constituerait l'ensemble de tous les phénomènes qui transgressent les frontières médiatiques en se référant de manière explicite à un autre médium d'expression.[22] L'adaptation d'un sujet littéraire dans les arts visuels constituerait plus spécifiquement un 'changement de médium'.[23] En revanche, la 'transmédialité' serait la manifestation simultanée de sujets artistiques et de phénomènes discursifs et esthétiques dans des médiums différents, articulés selon les possibilités des médiums respectifs – sans que la détermination d'un médium d'origine soit importante ou bien possible.[24] Rajewsky cite les reprises de motifs bibliques comme un exemple de transmédialité, ceux-ci étant présents dans la mémoire collective de différentes époques sans devoir nécessairement se référer à la Bible elle-même.[25] Or, il n'est pas toujours possible de distinguer les deux concepts de Rajewsky : la *Divine Comédie* peut certes être identifiée comme le médium d'origine des réappropriations dantesques des XVIIIe et XIXe siècles. Pourtant, les sujets dantesques se manifestent

[21] Peter Kuon a relevé et contré un semblable décalage dans les études concernant les réappropriations dantesques du XXe siècle : Kuon (1993, 15-21).

[22] Rajewsky (2002, 12).

[23] Rajewsky (2002, 19).

[24] Rajewsky (2002, 13).

[25] *Ibid*.

simultanément dans les arts plastiques, la littérature et même dans la musique de l'époque. Les différents médiums peuvent s'influencer mutuellement tout en recourant à Dante de façon directe, si bien qu'une identification exacte des sources n'est pas toujours possible. En conséquence, la présente étude ne distingue pas entre inter- et transmédialité, proposant une notion plus large de l'intermédialité qui implique à la fois les deux formes de réception distinguées par Rajewsky. Le fait que les œuvres du corpus fassent référence à la *Divine Comédie* ne justifie en aucun cas qu'elles soient considérées comme des 'mauvaises copies' de 'l'original'. En effet, la comparaison intermédiale de la *Divine Comédie* avec les œuvres sélectionnées va au-delà de la notion traditionnelle 'd'influence', centrée sur la dépendance chronologique et factuelle entre deux œuvres, comme elle est sous-entendue dans les études susmentionnées. Il s'agit plus précisément de démontrer que la comparaison facilite non seulement la mise en évidence de liens de filiation, mais que la *Divine Comédie* et les œuvres des XVIIIe et XIXe siècles s'éclairent de manière réciproque.[26] D'un côté, la comparaison intermédiale permet de découvrir de nouveaux aspects du corpus des XVIIIe et XIXe siècles, qui ne sont pas saisissables par des approches limitées à l'interprétation d'un seul texte. De l'autre, les réappropriations des différents artistes et auteurs contribuent à une meilleure compréhension de la *Divine Comédie*. Elles sont souvent en avance sur leur temps, révélant des aspects que la critique n'a abordés que des siècles plus tard.

L'accumulation quantitative de données est ainsi remplacée par l'étude qualitative du matériel sélectionné et par l'interrogation de ses aspects poétiques, épistémologiques, sociologiques, culturels et politiques qui seront nommés par la suite la 'fonction mythopoétique' de la réappropriation dantesque. La notion de 'mythopoétique' est empruntée aux réflexions de Véronique Gély contenues dans l'essai « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » paru en 2006.[27] Gély explique tout d'abord l'étymologie originelle du mot en montrant que la première association entre le nom grec 'muthos' (fr. récit, représentation, idée) et le verbe 'poïein' (fr. faire) remonte à la *République* de Platon où Socrate utilise l'adjectif composé 'muthopoïos' pour désigner les poètes comme 'faiseurs de mythes'.[28] Elle reprend ce terme employé auparavant par Pierre Brunel et Northrop Frye comme un prolongement de la « mythocritique » ; un mode d'analyse littéraire qui discerne et examine la présence de mythes dans le texte littéraire.[29] Les approches de Frye et Brunel ont en commun de ne pas présenter la 'mythopoétique' comme une méthode, mais plutôt comme l'objet de leurs réflexions sur la littérature, sur la création littéraire et sur les genres qui seraient fabriqués et travaillés par les mythes. Brunel insiste sur le caractère antérieur et extérieur du mythe par rapport au texte qui ne ferait que le reproduire : « Par le statut même d'antériorité qui les caractérise, les mythes se situent

[26] Cf. Gragnolati (2013, 10-11).
[27] Gély (2006).
[28] Gély (2006, 2).
[29] Brunel (2003, 59) ; Frye (1971).

en dehors du texte […] Ils sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes ».[30] Gély propose un glissement fondamental de la notion de 'mythopoétique' en suggérant de l'établir non seulement comme un objet d'étude, mais comme « une pratique de lecture », voire comme une « herméneutique du texte littéraire ».[31] En l'occurrence, elle renvoie à ladite étymologie du mot 'muthopoïos' qui désigne les poètes comme des 'faiseurs de mythes'.[32] Gély propose justement de revenir vers ce « geste créateur (la *poïesis*) […] non seulement des œuvres, mais aussi des mythes eux-mêmes ».[33] Par opposition à la 'mythocritique' de Brunel qui pose les mythes comme une donnée antérieure et extérieure au texte que le regard critique aurait pour tâche de reconstituer, la 'mythopoétique' d'après Gély envisage la valeur productive du texte, s'attachant à examiner non seulement comment le mythe crée l'œuvre, mais également, comment l'œuvre 'crée' le mythe.[34] En s'appuyant sur la notion telle que la définit Gély, la présente étude comprend la mythopoétique comme une méthode de lecture déconstructiviste qui part de la conviction que tout acte de réception est un acte d'appropriation et de transformation qui reformule inévitablement l'assise de départ.[35] Par opposition à la notion d'intertextualité de Julia Kristeva qui considère « tout texte » comme « une mosaïque de citations », comme « absorption et transformation » inéluctable et, par conséquent, insaisissable,[36] la mythopoétique en tant qu''herméneutique du texte littéraire', comme elle est entendue dans la présente étude, a pour but de rendre saisissable la valeur productive et performative des réappropriations dantesques. Elle présente des *close readings* qui insistent précisément sur les rapports de tension, les contradictions et les apories que ces œuvres entretiennent avec la *Divine Comédie*, finissant souvent par révéler les tensions à l'intérieur de la *Divine Comédie* elle-même. Par rapport à la mythopoétique dantesque aux XVIIIe et XIXe siècles, cela signifie concrètement que la notion de mythe n'est pas entendue au sens de Brunel comme un substrat originel, antérieur et extérieur au texte, mais plutôt avec Michael Bernsen comme une projection qui naît de chaque reprise artistique du même motif.[37] En effet, il arrive que les auteurs simplifient des éléments complexes de la *Divine Comédie* pour exprimer et légitimer les préoccupations poétologiques, culturelles ou socio-politiques de leur propre époque. À rebours de l'état actuel de la recherche, il s'agit de démontrer que les rapports de tension qui naissent de telles interprétations, peuvent être productifs pour comprendre des aspects cruciaux de la *Divine Comédie* elle-même. La *mythopoétique intermédiale* désigne donc à la fois la valeur productive et performative de l'œuvre et la méthode qui permet de la déce-

30 Brunel (2003, 59).

31 Gély (2006, 9).

32 Gély (2006, 2).

33 Gély (2006, 10).

34 *Ibid*.

35 Cf. les approches de Roger Chartier et Julia Kristeva concernant l'intertextualité : Kristeva (1969, 146) ; Chartier (1990, 30).

36 *Ibid*.

37 Bernsen (2011, 10). Pour un approfondissement du mot 'mythe', voir : Schmitz-Emans (2004).

ler. Ainsi, la nouvelle perspective du présent travail consiste à remplacer le positivisme énumératif par une étude qualitative de la valeur mythopoétique des œuvres sélectionnées. L'intérêt se déplace plus précisément de la collection de citations et du repérage de 'fautes' dans les 'reproductions' dantesques du XIXe siècle, considérées par Michael Pitwood, André Pézard et Franco Piva comme les preuves d'une 'connaissance limitée' de Dante,[38] vers l'interrogation de la 'plus-value sémantique' que ces modifications intermédiales comportent.[39] Ce changement de paradigme permet non seulement d'étudier la mythopoétique dantesque aux XVIIIe et XIXe siècles, mais aussi de découvrir des dimensions encore complètement inexplorées des œuvres canonisées et non-canonisées produites par des artistes, des écrivains et des écrivaines qui composent le corpus de cette étude.

I.2. Délimitation du corpus et plan d'ensemble de l'étude

L'aperçu de recherche donné dans les pages précédentes a démontré que les études sur la redécouverte de Dante aux XVIIIe et XIXe siècles se sont concentrées pour la plupart sur la littérature nationale d'un seul pays en structurant l'argumentation de manière chronologique, énumérative et cumulative sans présenter des résultats quant à la fonction de la référence dantesque. Il est ici question de répondre à l'état actuel de la recherche en structurant la sélection du corpus autour de deux axes qui tiennent compte des motifs les plus fréquents dans la redécouverte de Dante et de la *Divine Comédie* aux XVIIIe et XIXe siècles : les figurations de l'au-delà (II.) et les réappropriations du couple adultère Paolo et Francesca (III.).[40]

La prédilection de la littérature des XVIIIe et XIXe siècles pour des figurations de l'au-delà pourrait étonner face aux idées de laïcisation et de sécularisation qui se répandent en Europe avec les Lumières et la Révolution française. Mais à cette époque, les mises en scène de la fin des temps reflètent parfaitement l'apocalypse du système politique, social et culturel provoquée par la Révolution française, qui marque une rupture nette non seulement avec l'Ancien Régime et la société d'ordres, mais aussi avec les règles de l'art classique qui sont redéfinies au XVIIIe siècle. Ainsi, c'est précisément la perte de repères spirituels pluriséculaires qui permet aux auteurs et artistes post-révolutionnaires d'investir l'imagerie chrétienne de l'au-delà de nouvelles significations. En l'occurrence, l'*Enfer* de Dante s'établit comme un réservoir des choses les plus atroces que l'esprit humain puisse imaginer et son *Paradis* comme celui des images merveilleuses les plus sublimes, ce qui montre que la littérature de l'époque ne se limite pas unilatéralement au côté sombre de l'*Enfer*, comme la critique l'a soutenu jusqu'ici.[41]

---

38 Pézard (1963, 683) ; Pitwood (1985, 140*sq.;* 153*sq.*) ; Piva (2009, 266).

39 Cf. la notion de l'intertextualité selon : Lachmann (1990, 68).

40 La représentation de Dante comme poète de l'exil, un troisième grand sujet privilégié par les romantiques, a récemment fait l'objet de l'étude : Müller (2012, 141-240).

41 Cf. p. ex. von Jan (1954, 11) ; Pitwood (1985, 35).

La figuration dantesque de l'au-delà sert aux auteurs comme stratégie d'autorisation pour légitimer les convictions poétiques, idéologiques et socio-politiques les plus différentes, pour mettre en scène leur propre échec ou encore pour souder les liens d'appartenance d'une communauté. La réception de Dante se révèle ainsi être une clé, non seulement pour l'art et pour la littérature de l'époque, mais également pour l'histoire des idées et de la culture européenne.[42] La représentation dantesque de l'au-delà est cependant moins présente dans les arts plastiques que dans la littérature, ce qui explique la moindre proportion d'images incluses dans le chapitre II par rapport au chapitre III, invitant à une réflexion sur les possibilités et les limites des différents médiums dans la représentation de 'l'irreprésentable' (chapitre II.3.).

Le troisième chapitre de la présente étude est consacré au plus grand *locus communis* de la redécouverte de Dante dans la littérature et les beaux-arts des XVIIIe et XIXe siècles: Paolo et Francesca. Ferruccio Farina estime les réappropriations de Paolo et Francesca entre 1795 et 2018 à plus de 2112 œuvres dont au moins 1078 seraient littéraires,[43] la plus grande partie étant issue des XVIIIe et XIXe siècles. Par cette énorme quantité de reprises, Paolo et Francesca devancent même les personnages du traître Ugolin, condamné à mourir de faim dans une tour murée après avoir mangé ses propres enfants,[44] et de Pia dei Tolomei, assassinée par son mari.[45] À l'instar des figurations de l'au-delà, l'enthousiasme de l'époque pour les adultères assassinés par le mari jaloux de Francesca et condamnés à tourbillonner à tout jamais dans les vents d'un enfer médiéval peut être attribué aux bouleversements socio-politiques du XVIIIe siècle. La Révolution française est à l'origine d'une révolution sentimentale qui place l'amour au sein de la cellule conjugale, fondée, auparavant, sur des intérêts économiques et politiques. Le mariage d'amour émerge au mépris des détracteurs qui s'opposent fermement à l'idée du libre consentement, insistant sur le pouvoir du père de famille de disposer des alliances de ses enfants. Cette idée repose sur la conviction que la famille représente un microcosme à l'image du macrocosme social et que l'ordre dans la famille garantit l'ordre de l'État. Dans ce contexte, Paolo et Francesca avancent en emblèmes d'un amour profond mais contrarié, permettant à de nombreux auteurs, peintres et sculpteurs des XVIIIe et XIXe siècles de véhiculer leurs idées sur l'amour, le rôle de la femme et le mariage.

---

42 Cf. Meier (2018, 7).

43 Farina se réfère à l'art, la musique et la littérature mondiales en constatant: «1299 autori diversi con 2112 opere tra le quali 1078 opere letterarie, 599 opere d'arte visiva e 435 opere musicali dedicate a Francesca da Rimini, la Nuova, per il periodo compreso tra il 1795 e il 2018. Un censimento che, per quanto in fase finale, non può dirsi ancora concluso ed è da considerarsi come punto di partenza per un auspicabile database di opere annotate criticamente che costituirebbe un contributo prezioso per meglio comprendere un fenomeno tra i più significativi della cultura moderna» (Farina 2019, 7-8).

44 Cf. p. ex. Alfieri (1978, 221-228); Marenco (1835); Rodin (~1882-1906); Carpaux (1861).

45 Cf. p. ex. Donizetti (1839); Cabianca (~1858); Sala (1846) qu'il faudrait encore étudier dans des analyses approfondies.

Face à la surabondance de productions artistiques dédiées à Paolo et Francesca, l'exhaustivité n'est pas envisageable – d'autant moins que le but est ici de présenter une alternative auxdites accumulations positivistes du matériel. Il est cependant indispensable d'étudier un corpus suffisamment large et pertinent pour pouvoir présenter un aperçu cohérent des mythopoétiques dantesques aux XVIIIe et XIXe siècles. Cela est rendu possible grâce à la limitation aux deux motifs sélectionnés ainsi qu'à l'exclusion de la production romanesque du XIXe siècle qui forme un corpus à part pour de futures études, partant du romantisme de Germaine de Staël (p. ex. *Corinne*), François-René de Chateaubriand (p. ex. *Mémoires d'outre-tombe*, *Les Martyrs*[46]), Victor Hugo (p. ex. *Notre-Dame de Paris*) et Ugo Foscolo (*Ultime lettere di Iacopo Ortis*), en passant par le réalisme de Balzac (p. ex. *Les Proscrits*) et Benito Pérez Galdós (p. ex. *Gloria*, *Marianela*, *La familia de León Roch*), jusqu'au naturalisme d'Émile Zola, Juan Valera et Emilia Pardo Bazán. Ces romans peuvent certes contenir des figurations de l'au-delà – comme par exemple les représentations de l'enfer et du ciel intégrées dans le long récit de la vie du protagoniste Eudore dans *Les Martyrs* – ou des allusions à Paolo et Francesca – comme elles ont été repérées dans l'intensité de l'enlacement éternel d'Esmeralda et Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*[47] – mais il s'agit d'allusions éparses, dispersives et souvent implicites qui ne constituent pas le sujet principal du récit. Bien au contraire, le corpus littéraire de la présente étude juxtapose des poésies, des nouvelles et des pièces de théâtre dans lesquelles les motifs sélectionnés apparaissent de manière explicite et concentrée, dominant ostensiblement le cours de l'action. La masse de productions artistiques oblige également à limiter l'approche intermédiale à des œuvres littéraires et d'arts plastiques en excluant les nombreuses compositions musicales.[48]

À l'instar de la sélection des textes, la sélection des œuvres d'art privilégie des artistes italiens, français et espagnols, visant à présenter une vue d'ensemble cohérente des mythopoétiques dantesques dans ces trois pays de langue romane. Outre les critères nationaux et génériques, beaucoup d'œuvres présentent un rapport plus ou moins évident avec le mouvement culturel du romantisme, incluant les phases précoces et tardives qui sont parfois qualifiées de pré- ou bien de postromantisme. Il est impossible d'ignorer les difficultés liées à cette catégorie, notamment dans sa dimension comparatiste : le romantisme n'apparaît ni dans le même temps, ni de la même manière en France, en Italie et en Espagne[49] – son impact, son ampleur et ses

---

46 Conditionné par la hiérarchie classique des genres, Chateaubriand définit ces œuvres comme des 'épopées', bien qu'elles correspondent plutôt à ce que le lecteur contemporain définirait comme roman.

47 Pitwood (1985, 15).

48 Cf. au niveau international : Saverio Mercadante, *Francesca da Rimini. Opera lirica* (~1830) ; Sergej Vasil'evic Rachmaninov, *Françoise de Rimini*. Op. 25 (1900) ; Pëtr Ilitch Tchaïkovski, *Françoise de Rimini*. Op. 32 (1826).

49 Pour ce qui est de la France, Wolfram Krömer répartit le romantisme en quatre phases : une période préromantique au XVIIIe siècle, un premier romantisme entre 1800 et 1814, marqué par l'œuvre de Germaine de Staël, François René de Chateaubriand et Benjamin Constant,

modalités y sont très hétérogènes.[50] Comme la plupart des mouvements littéraires, il ne représente pas un espace de temps clairement définissable, mais une construction rétrospective de l'histoire littéraire qui se fonde sur des critères heuristiques. Définir le romantisme comme un courant littéraire de la première partie du XIXe siècle est d'autant plus problématique que ses premiers théoriciens, August Wilhelm Schlegel en Allemagne, Germaine de Staël en France, Ermes Visconti en Italie et Eugenio de Ochoa en Espagne, n'utilisaient pas le terme 'romantisme' pour décrire leur propre création littéraire, mais pour opposer aux règles classiques le mélange des genres et des registres pratiqués par des auteurs comme Shakespeare, Cervantes et, notamment, Dante. Ces derniers, et non pas les auteurs de leur propre époque, étaient célébrés comme des 'écrivains romantiques',[51] si bien que Stendhal affirme avec enthousiasme : « Le poète romantique par excellence c'est le Dante ».[52] L'écriture de Dante était considérée comme 'romantic' dans le sens que ce mot avait lors de sa première apparition dans les dictionnaires anglais autour de 1650 : irréaliste, merveilleuse, fabuleuse, imaginaire, fantastique.[53] Le mot 'romantic' dérive effec-

une deuxième phase entre 1815 et 1830, avec la publication de l'œuvre poétique de Lamartine, Hugo et Théophile Gautier, ainsi qu'une troisième phase après 1830, marquée par l'échec de la Révolution de Juillet (Krömer 1975, 2-6). En Italie, on envisage généralement l'année 1816 comme le début du romantisme avec la publication de l'essai *De l'esprit des traductions* de Madame de Staël dans lequel elle invite les Italiens à rénover leur propre culture à travers la lecture et la traduction d'œuvres étrangères. La même année, Giovanni Berchet écrit la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo,* le futur manifeste du romantisme italien, dans lequel l'auteur célèbre les racines nationales et populaires de la littérature en se moquant ouvertement de la poétique néo-classique alors considérée comme dépassée ; cf. p. ex. Fubini (1971, 85*sq.*) ; Rella (1997, 66*sq.*). Pour l'Espagne, Ricardo Navas Ruiz observe une nouvelle sensibilité romantique dans *Noches lúgubres* (1789-90) de José Cadalso, mais il fait remonter le véritable début du romantisme à l'année 1814 avec la polémique de Nicolas Böhl de Faber qui défend le théâtre du *Siglo de Oro* contre le goût néoclassique prédominant à l'époque, alors que la première œuvre littéraire romantique serait *Ramiro, Conde de Lucena* de Rafael de Humara, parue en 1823. La fin du romantisme serait généralement datée de 1849 avec *La Gaviota* de Fernán Caballero, communément considérée comme la première œuvre réaliste. En revanche, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalia de Castro et José Echegaray, qui écrivent dans les années 1860 et 1870, sont considérés comme un deuxième apogée du romantisme tardif (Navas-Ruiz 1982, 36*sq.*).

50 Pour une définition circonstanciée du romantisme, voir aussi : Prang (1968) ; Behler (1992) ; Klinkert (2002, 11-14).

51 Cf. p. ex. « Dante, Ariosto e lo Shakespeare sono romantici. » (Visconti 1818, 40) ; « [El romanticismo,] cuyos verdaderos apóstoles son Homero, Dante y Calderón […] » (Ochoa 1835, 36). En ce sens, cf. également : « Dante es pues la pirámide de la edad media, y su *Divina Comedia* es un faro que domina resplandeciendo sobre las tinieblas de una época nueva […] » (Espronceda 1848, 134) ; « […] son románticos por sus tiempos Homero, Píndaro, Virgilio, etc. y lo son entre los modernos, Dante, Camões, Shakespeare, Calderón, Schiller y Byron » (Monteggia 1823).

52 Stendhal (1925, 45). Cf. aussi Lamartine : « Horace était le poète de l'époque, comme le Dante semble le poète de la nôtre. » (Lamartine 1833, 212) ; Charles Nodier : « Homère marque le passage des siècles héroïques aux siècles classiques. Le Dante a marqué celui des siècles romanesques aux siècles romantiques et à la restauration des lettres » (Nodier 1820, 231).

53 ‹ https://www.cnrtl.fr/definition/romantique › [consulté le 02/02/2019]. Voir aussi la définition de Krömer (1975, 7*sq.*).

tivement de l'ancien français 'roman', 'romanz', renvoyant à la 'langue romane' et aux textes médiévaux rédigés en 'romanz' plutôt qu'en latin, comme, notamment, les romans arthuriens de Chrétien de Troyes qui présentent, en effet, des sujets irréalistes, fabuleux et imaginaires. Le culte de Dante s'inscrit dans une redécouverte du Moyen-Âge qui naît d'abord en 1764 en Angleterre avec la publication de la nouvelle gothique *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole. Elle se répand autour de 1795 en Allemagne avec August Wilhelm Schlegel[54] et, ensuite, en France, en Italie et en Espagne. Dans tous ces pays européens, le culte du Moyen-Âge et la revalorisation des racines nationales et chrétiennes de la littérature s'inscrivent dans le contexte des événements politiques du XIXe siècle qui font du cadre médiéval un contexte idéalisé face aux révolutions et bouleversements politiques de l'époque. De même, l'argumentation de Schlegel concernant la libération des règles classiques au théâtre est reprise en France par Germaine de Staël, en Italie par Ermes Visconti et en Espagne avec la *Querella Calderoniana* et la défense du théâtre baroque par Böhl de Faber. Ces réflexions entraînent des créations dramatiques qui s'éloignent de plus en plus des principes d'ordre de la doctrine classique (la structure en cinq actes, les trois unités, les règles de bienséance et de vraisemblance), pour faire émerger une esthétique romantique, caractérisée par une fascination pour le grotesque, le laid et l'imaginaire qui permet le mélange des registres linguistiques, aussi bien que celui des genres tragique et comique et la pratique de genres exclus de la hiérarchie classique comme par exemple le roman et la nouvelle. Dans ce contexte, c'est précisément le mélange des genres, des styles et des registres linguistiques pratiqué dans la *Divine Comédie* et jugé 'obscène' et 'vulgaire' par les classiques,[55] qui est élevé en modèle du nouveau canon romantique. Dans la *Préface* de *Cromwell*, Victor Hugo déclare explicitement que le mélange du « difforme » et de « l'horrible » avec « le comique et le bouffon »[56] élève Dante, à côté de Milton et Shakespeare, en modèle poétique, voire en pionnier du drame romantique :

> On voit donc que les deux seuls poëtes des temps modernes [Dante et Milton] qui soient de la taille de Shakespeare se rallient à son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie ; ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime […][57]

Hugo souligne l'aspect dramatique de la *Divine Comédie* cent cinquante ans avant que Francis Fergusson, Franco Masciandro et Thomas Klinkert y consacrent des études approfondies. Ces derniers mettront l'accent sur l'abondance de dialogues entre Dante-*agens* et les âmes qu'il rencontre tout au long de son pèlerinage dans l'au-delà ainsi que sur le titre de l'œuvre qui semble indiquer son appartenance au genre

[54] Cf. Schlegel (2007).

[55] Le 'refus classique' de Dante avant sa 'redécouverte romantique' sera approfondi aux chapitres I.3. et I.4.

[56] Hugo (1964a, 418).

[57] Hugo (1964a, 425).

comique – un aspect sur lequel Hugo avait insisté dans une *Préface* à ses œuvres de 1836 [58] :

> Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable Enfer, qu'il en a refermé les portes et qu'il ne lui reste plus qu'à nommer son œuvre, l'instinct de son génie lui fait voir que ce poëme multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia.* [59]

Le choix de ne pas faire apparaître la notion de 'romantisme' dans le titre du présent ouvrage permet de mettre l'accent sur les difficultés liées à cette catégorie, notamment lorsqu'on entend l'employer dans un sens comparatiste. Ce choix souligne également le caractère charnière de plusieurs œuvres du corpus, situées entre le classicisme et le romantisme (cf. p. ex. Giacomo Leopardi et Caterina Franceschi Ferrucci) ou bien entre le romantisme et la modernité (cf. p. ex. Baudelaire et Bécquer).[60] Ce sont ces critères nationaux, génériques et temporels qui déterminent le présent corpus ; aussi juxtapose-t-il des œuvres canonisées et des œuvres méconnues ou complètement tombées dans l'oubli, qui attestent, chacune de manière différente, la redécouverte de Dante au cours des XVIIIe et XIXe siècles. Pour la plupart, il s'agit d'œuvres insuffisamment explorées par la critique. Les rares études existantes sur le lien entre Dante et quelques-uns des auteurs du corpus s'inscrivent généralement dans l'approche positiviste qui sera présentée dans des rapports de recherche au début de chaque chapitre. Toutefois, si l'on s'intéresse à la fonction des réappropriations dantesques dans les différentes œuvres, et plus précisément à leur valeur mythopoétique, on ne peut qu'être étonné par les immenses lacunes de la recherche – d'autant plus quand il s'agit de poètes aussi célèbres que Giacomo Leopardi, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Gustavo Adolfo Bécquer, Emilia Pardo-Bazán ou Charles Baudelaire.

À travers la littérature, la peinture et les monuments érigés aux XVIIIe et XIXe siècles, les chapitres I.3. et I.4. introduisent le contexte historique et culturel qui favorise l'instrumentalisation politique de Dante par des partis aussi opposés que les catholiques et les anticléricaux, les républicains et les royalistes. Dante est propulsé en symbole national de l'Italie et réintroduit au canon européen, ce qui est démontré à travers l'exemple de l'Italie (I.3.), de la France et de l'Espagne (I.4.).

L'étude proprement dite des mythopoétiques dantesques dans les figurations de l'au-delà commence avec les *Visioni sacre e morali* d'Alfonso Varano (II.1.). Sa XIIe vision remonte, selon l'estimation de Ricardo Verzini, à l'année 1766, peu avant la Révolution française.[61] Les visions de Varano constituent le point de départ d'une vague de figurations de l'au-delà dans la littérature italienne des XVIIIe et XIXe

---

58 Fergusson (1953) ; Masciandaro (1991) ; Klinkert (2014a) ; Klinkert (2014b).

59 Hugo (1964a, 425).

60 La limitation du corpus aux œuvres (pré)- et (post)-romantiques explique l'absence de l'ouvrage symboliste *Les chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont qui est, d'ailleurs, l'un des poètes du XIXe siècle les plus étudiés en relation avec Dante. Cf. Sibilio (2006) ; Sibilio (2008) ; Loustaunau (1999) ; Petiot (2019).

61 Cf. Verzini (2003a, 21).

siècles. Dans un esprit anti-Lumières, Varano fait de Dante un chrétien orthodoxe exemplaire et un emblème du *poeta vates*. La comparaison intermédiale avec les images de John Flaxman (1793) et Amos Nattini (1915)[62] fait ressortir le symbolisme du chant XXXIII du *Paradis* dans la vision du sublime et de la trinité ainsi que la volonté du poète de dépasser la *visio* dantesque.

Les mythopoétiques dantesques de Giacomo Leopardi (II.2.), Caterina Franceschi Ferrucci (II.3.), Victor Hugo (II.4.) et même de Gérard de Nerval (II.5.) recourent également à Dante à des fins d'auto-élévation. Alors que dans l'*Appressamento della morte* (1816), Leopardi transforme la *Divine Comédie* en un espace de projection d'une apologétique chrétienne, insolite dans son œuvre, et de stratégies anti-pessimistes, qui restent, pourtant, une illusion éphémère vouée à l'échec, la figuration de l'au-delà dans l'*Inno alla morte* (1828) de Franceschi Ferrucci présente un envol symbolique vers la liberté intellectuelle et la gloire littéraire féminines qui s'oppose diamétralement au rôle austère que la poétesse attribue à la femme dans ses écrits théoriques et pédagogiques. Dans *La Vision de Dante* (1853), Hugo se sert de la vision de l'au-delà dantesque pour proclamer sa propre religion et pour se venger de ses ennemis politiques tenus pour responsables de son exil – le pape Pie IX et Napoléon III qui forment une 'trinité du mal' avec Satan – tandis que le protagoniste d'*Aurélia* (1855) de Nerval est hanté par des visions infernales, purgatoriales et paradisiaques qui traduisent les phases maniaques et dépressives de sa folie. Celle-ci est conçue comme un rite d'initiation franc-maçon aux mystères de l'ancienne Égypte à travers lequel l'auteur s'inscrit dans la grande lignée de prétendus détenteurs des secrets pré-bibliques du culte d'Isis, dont Orphée, Moïse et, notamment, Dante.

Tandis que les auteurs précédents recourent à Dante à des fins d'autoglorification, Baudelaire (II.5.) passe du modèle du *poeta vates* à la réalité du *poète maudit*, et de la vision paradisiaque comme une ascension vers la gloire individuelle à la vision de l'enfer comme une réalité collective. La comparaison intermédiale de sa conception de Satan avec celles de Dante et des illustrations du chant XXXIV de l'*Enfer* par Francesco Scaramuzza (1876), Gustave Doré (1857), Gaspero Ticiani/ Giovanni Magnini (1758) et Sofia Giacomelli (1813) fait ressortir l'imagerie dantesque au cœur du *spleen* et de la personnification de l'Ennui qui actualise des sens latents du diable dantesque. Baudelaire documente la transformation moderne de l'enfer d'un endroit géographique en un état mental.

Gustavo Adolfo Bécquer (II.6.) ne recourt pas non plus à Dante comme figure d'identification et de culte pour mettre en scène l'élévation de la figure du poète jusqu'aux sphères célestes. Dans *Creed en dios* (1862), il s'inscrit bien plutôt dans la tradition de la légende religieuse d'intention spirituelle en présentant un chemin de purification dantesque à la troisième personne. La remémoration des racines catholiques du Moyen-Âge sert alors à souder les liens d'appartenance des Espagnols face

[62] La rareté des illustrations consacrées à la trinité, dont les raisons seront débattues au chapitre II.1., oblige à sortir exceptionnellement du cadre géographique et temporel établi pour le corpus.

aux bouleversements socio-politiques du XIXe siècle. Or sa mythopoétique dantesque présente une rupture épistémologique qui documente le processus de transformation discursive du paradigme théologique issu d'une époque révolue vers le paradigme psychanalytique du XXe siècle.

À l'instar de *Creed en dios*, la tétralogie d'Emilia Pardo Bazán (II.7.) illustre l'intérêt privilégié que la littérature espagnole nourrit, depuis le XVIIe siècle, pour le motif du rêve : elle présente un voyage onirique à travers l'enfer, le purgatoire, les limbes et le paradis, mais se distingue toutefois des textes précédents en insistant sur l'échec du parcours d'initiation. Contrairement à Caterina Franceschi Ferrucci – si austère dans ses écrits théoriques, et si audacieuse dans sa composition poétique – la voix militante de l'essayiste féministe Pardo Bazán disparaît dans ce récit onirique, cédant la place aux craintes de défaillance et au manque d'assurance d'un moi féminin déconcerté face à une tradition littéraire dominée par les hommes.

Le deuxième grand chapitre, consacré à Paolo et Francesca, montre que les interrogations sur l'amour, le rôle de la femme et le mariage se mêlent dans la littérature italienne à un sujet d'actualité d'ordre national : le désir d'unification de l'Italie et de libération de la domination étrangère, qui s'achèvera avec la proclamation du royaume d'Italie en 1861 et l'annexion de Rome en 1870. Ainsi, dans *Francesca di Arimino* (1795), Francesco Gianni (III.I.) établit une tension entre la représentation de Francesca comme Vierge immaculée et comme objet passif du désir sexuel masculin, ce qui ressort de manière particulièrement évidente grâce à la comparaison intermédiale avec des toiles de Giuseppe Poli (1827) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814-19). L'union des amants dans le baiser peut être lue comme une allégorie du désir d'unification nationale à l'époque pré-napoléonienne.

L'explosion d'appropriations du chant V de l'*Enfer* sur les scènes de théâtre européennes (III.2.) est étudiée à travers les adaptations de Silvio Pellico (III.2.1.), Gustave Drouineau (III.2.2.) et Vicente Colorado (III.2.3.). De manière comparable à Jean-Auguste-Dominique Ingres (1819), Pellico élève sa *Francesca da Rimini* (1815) au rang de la Vierge et de la *donna angelicata*. Son personnage sublimé et extrêmement pudibond peut être considéré comme l'emblème patriotique d'une Italie vertueuse, honorable et catholique, voire comme une critique de la pratique sociale du mariage forcé. Dans sa pièce *Françoise de Rimini* (1830), l'auteur français Gustave Drouineau stylise la protagoniste féminine comme une madame Bovary avant la lettre qui se prête à la comparaison intermédiale avec une toile de Cosroe Dusi (1831), tandis que le dramaturge espagnol Vicente Colorado (1897) invite à réfléchir d'un point de vue féministe sur la violence conjugale au XIXe siècle. L'enfer passe d'un espace métaphysique à une réalité non plus mentale – comme chez Nerval et Baudelaire – mais sociale : le mariage forcé. D'un point de vue chronologique, sa *Francisca de Rímini* (1897) est la dernière œuvre du corpus, et, en tant que telle, elle annonce une évolution cruciale : Dante n'apparaît plus comme *poeta vates* idéalisé, mais comme le gardien d'une morale et d'une conception de l'amour périmées,

ce que corrobore la comparaison intermédiale avec un bas-relief d'Antonio Susillo (1886).

À l'instar d'une toile de Gaetano Previati (1887), le sonnet de Julio Monreal (1880) se focalise sur le moment du meurtre (III.3.) : les deux artistes transposent ainsi les adultères dantesques dans la réalité sociale du XIXe siècle et expriment leurs préoccupations autour de la vengeance de sang. Tout autrement, la *Rima XXIX* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer (III.4.). et le dyptique *La Béatrice – Franciscae meae laudes* (1857) de Baudelaire (III.5.) présentent des métaréflexions sur l'amour et l'écriture, concevant la femme comme une personnification érotique de leurs conceptions de la poésie. La *Rima XXIX* représente une amplification érotique du célèbre vers 136 du chant V de l'*Enfer*, le plus sensuel de toute la *Divine Comédie*. L'insistance sur le discours charnel culmine dans la représentation suggestive du coït, comparable aux allusions sexuelles des toiles de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dans la deuxième moitié du siècle, l'accent est ainsi déplacé de la sublimation mariale de Francesca vers la sensualité et la réciprocité du désir des amants – une évolution cruciale qui ressort d'autant plus grâce à la comparaison avec Dante Gabriel Rossetti (1855) et Auguste Rodin (1888). Avec *Delphine et Hippolyte* (1857) (III.6.), Baudelaire finit par lancer un défi encore plus explicite aux normes sexuelles et morales de l'époque : il transpose l'imagerie des adultères dantesques dans l'amour de deux lesbiennes qui représentent un miroir de la condition du poète maudit. Cela est mis en évidence grâce à la comparaison intermédiale avec des illustrations peu connues de Felice Giani (1813) et Louis Boulanger (1830) qui présentent des Paolo et Francesca *queer*. Les rapports de tension avec les représentations du châtiment infernal par Gustave Doré (1857), Ary Scheffer (1835) et Auguste Rodin (1886) font apparaître la condamnation de l'homosexualité comme une stratégie de Baudelaire pour essayer d'échapper à sa propre condamnation pour outrage à la morale publique en 1857.

Avec le sonnet *La lecture* (1860) d'Henri Cantel (III.7.), la provocation du lecteur atteint son comble. Le poète truffe son portrait d'une jeune fille qui se masturbe d'allusions à la Francesca dantesque. Grâce à la mise en parallèle intermédiale du sonnet avec la gravure *Le Midi* d'Emmanuel-Jean Népomucène De Gendt (1765), l'analyse démontre que la mythopoétique dantesque de Cantel lance un défi aux normes sexuelles et morales de l'époque, qui regardait l'auto-érotisme féminin comme un péché et le punissait avec des châtiments atroces.

L'étude de la mythopoétique dantesque aux XVIIIe et XIXe siècles permet non seulement de s'interroger sur la fonction de l'intertexte, mais aussi d'approfondir la lecture de différents passages de la *Divine Comédie*, auxquels les réappropriations créatives des écrivains, des peintres et des sculpteurs apportent des éclairages originaux et novateurs qui anticipent souvent les approches de la critique du XXIe siècle. Contrairement à ce que soutient l'opinion dominante de la critique positiviste, ce sont non seulement les reprises, mais plus spécialement les divergences et les dissonances avec la *Divine Comédie* qui rendent les mythopoétiques créatives, originales et

polyvalentes. Chaque analyse fera ressortir la valeur productive des différentes réappropriations d'un même motif, démontrant ainsi que les mythes dantesques sont loin d'être extérieurs au texte. Il s'agit plutôt de projections subjectives qui, en véhiculant les préoccupations poétologiques, culturelles et socio-politiques les plus variées, permettent de mieux comprendre la *Divine Comédie*.

I.3. Le mythe de Dante en Italie aux XVIIIe et XIXe siècles (Monti, Manzoni, Foscolo, Alfieri, Leopardi)

Au lendemain de sa mort en 1321, Dante connaît une réception intense et très valorisante, documentée par les nombreux manuscrits, codices et incunables réalisés de son œuvre. Giovanni Boccaccio est le critique et promoteur le plus célèbre du premier culte dantesque au XIVe siècle. Dans son *Trattatello in laude di Dante* (1355-1370), il présente une exaltation presque hagiographique des qualités morales et intellectuelles du poète. La popularité de Dante prend une tournure différente avec la publication des *Prose della volgar lingua* (1525), dans lesquelles Pietro Bembo exclut Dante des grands modèles d'imitation littéraire, initiant ainsi son bannissement du canon qui perdurera jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Alors qu'au XVIe siècle on compte trente éditions de la *Divine Comédie* en Italie, le XVIIe siècle n'en produit pas plus de trois, si bien que Vittorio Alfieri se demande lors de la rédaction de son autobiographie en 1790 : « Chi oramai in Italia, chi è che veramente e legga e intenda e gusti e vivamente senta […] Dante […] ? Uno in mille, a dir molto ».[63] La Renaissance, l'Arcadie et le Classicisme aspirent aux formes strictes, pures et sobres de l'Antiquité, considérant aussi bien le mélange de genres et de registres linguistiques dans la *Divine Comédie* que les descriptions violentes de l'*Enfer* comme des atteintes au « buon gusto ».[64] Pétrarque prend la place de Dante en tant que modèle privilégié des XVIe et XVIIe siècles, admiré pour sa langue pure, ses sujets sublimes et ses formes poétiques règlementées. Au cours du XVIIIe siècle, quelques voix isolées commencent pourtant à prendre la défense de Dante : l'arcadien Gian Vincenzo Gravina le prend comme modèle de la poésie[65] et Gasparo Gozzi rédige une véritable *Difesa di Dante* (1758) dans laquelle il anticipe les arguments du discours romantique, notamment la valeur nationale de la *Divine Comédie* qui aurait la même fonction pour l'Italie contemporaine que les épopées d'Homère avaient pour la Grèce et l'*Énéide* de Virgile pour la Rome antique.[66] Gozzi établit ainsi une comparaison qui deviendra topique non seulement en Italie mais aussi en France et en Espagne. Bien que le chapitre II.1. de la présente étude démontre qu'Alfonso Varano le précède d'au moins cinquante

[63] Alfieri (1842, 698).

[64] Cf. p. ex. « Dante null'altro mancò che buon gusto e discernimento nell'arte » (Bettinelli 1800, 45). Pour un aperçu plus détaillé concernant le rôle de Dante dans l'Arcadie, voir : Müller (2012, 149*sq.*).

[65] Gravina (1831, 34).

[66] Gozzi (1828, 22). Cf. à ce sujet : Müller (2012, 165).

ans avec ses visions dantesques préromantiques, c'est la *Cantica in morte di Ugo di Bassville* (1793) du néo-classiciste Vincenzo Monti qui pose les jalons pour la création du mythe Dante Alighieri et la réintroduction de la *Divine Comédie* dans le canon littéraire. Dans sa monographie *Literatur im Exil* (2012), Olaf Müller en a présenté une étude exhaustive[67] qui démontre que Monti se met en scène en digne successeur de Dante, prétendant même le dépasser en créant une vision de l'au-delà stylistiquement affinée.[68] En effet, Monti sera considéré par ses contemporains comme « Dante del secolo XIX », voire comme « Dante redivivo ».[69] Sa figuration de l'au-delà entame également le phénomène de l'instrumentalisation politique de la *Divine Comédie* en diffusant un discours anti-français, antijacobin et antirévolutionnaire. Le lynchage du diplomate français Nicolas-Jean Hugou de Bassville, secrétaire de la délégation française à Naples, qui fut assailli par un attroupement populaire lors d'une mission à Rome le 13 janvier 1793, en fournit le contexte historique. Bassville avait provoqué la foule d'Italiens, indignés contre les Français depuis la cession de la souveraineté pontificale du comtat Venaissin à la France, en faisant arborer à ses domestiques la cocarde tricolore, symbole de la Révolution française. Le testament de Bassville, qui succomba à ses blessures le lendemain de l'attaque, révéla qu'il s'était confessé en recevant le sacrement de pénitence. La conversion du révolutionnaire se prêtait parfaitement à être exploitée à des fins de propagande papale par Monti qui avait été au service de la Cour pontificale entre 1781 et 1782. Sa *Bassvilliana* est la plus célèbre d'une multitude d'œuvres publiées dans un esprit antirévolutionnaire, dévouées à illustrer la punition divine d'une France irréligieuse et amorale. La publication du premier chant remporta un succès immédiat, si bien qu'il fut réédité dix-huit fois en six mois. La *Bassvilliana* raconte le voyage dans l'au-delà d'Hugou, guidé par un ange qui lui montre les horreurs de la Révolution française dans une vision infernale qui culmine dans le désespoir inconsolable du protagoniste au moment de l'exécution de Louis XVI. Dès le début de l'œuvre, l'ange présente la libération de Bassville et la réinstauration de l'Ancien Régime comme volonté divine qui allait très probablement être réalisée à la fin de l'œuvre restée inachevée. La défense de l'Ancien Régime et du pontificat[70] par le biais des références à la *Divine Comédie* initie une longue tradition d'associations de la figure de Dante Alighieri aux événements politiques des XVIIIe et XIXe siècles. Dante est ainsi réintroduit dans le canon de l'époque et sera progressivement instrumentalisé pour la cause nationale. Entre 1800 et 1850 plus de 180 éditions de la *Divine Comédie* sont publiées en Italie et tout au long du processus de l'unification du pays, les groupes d'intérêt les plus différents s'accaparent l'image du

67 Müller (2012, 141-240). Voir aussi : Schulze (2005, 13*sq.*) ; Phelan (2011).

68 Cf. Müller (2012, 197 ; 231).

69 Cf. les inscriptions des médailles fabriquées en 1818 et 1828. Monti (1873, 46).

70 Thies Schulze fait remarquer que Monti s'éloignera bientôt de sa profession de fidélité au pontificat en s'approchant du côté français. Le fervent opposant à la Révolution française deviendra un partisan de la République cisalpine. Pour le contexte historique, voir : Schulze (2005, 14).

'gran vate'. Aussi bien les catholiques orthodoxes[71] que les anticléricaux[72] et les défenseurs de la sécularité,[73] les républicains[74] ou encore les royalistes[75] – tous considèrent Dante comme le précurseur de leurs propres idées politiques, aussi différentes soient-elles les unes des autres. Au cours du XIXe siècle, Dante s'impose comme héros national, comme patriote et nationaliste avant la lettre,[76] et comme père de l'Italie unie et de la langue italienne.[77] Face au rôle clé joué par la figure de Dante dans la formation d'une conscience nationale, les historiens et les littéraires confirment unanimement la préexistence de l'unification culturelle de l'Italie avant l'unification politique.[78] Les mots du révolutionnaire et patriote Giuseppe Mazzini illustrent parfaitement à quel point la 'dantomanie' du XIXe siècle érige les idées du poète en véritable mythe fondateur de la nation italienne :

> In tutti i suoi scritti, di qualunque genere essi siano, traluce sempre sotto forme diverse l'amore immenso, ch'ei portava alla patria […]. Studiate Dante […] apprendete da lui, come si serva alla terra natía […] che non restringevasi ad un cerchio di mura, ma sibbene a tutto il bel paese, dove il sí suona, perché la patria d'un italiano non è Roma, Firenze o Milano, ma tutta Italia.[79]

L'écrivain Francesco Lomonaco (1722-1810) est l'un des premiers révolutionnaires à appeler à l'unification de l'Italie et à accuser la ville de Florence de ne pas avoir reconnu la grandeur de son illustre fils Dante Alighieri, condamné à mort au lieu de

---

71 En tant que représentants du néo-guelfisme, visant à la réalisation de l'unité italienne sous la domination du pape, Vincenzo Gioberti et Cesare Balbo regardaient Dante comme un pionnier de leurs idées. Cf. Schulze (2005, 45*sq.*) ; Finn (2009, 55). Cf. aussi le chapitre II.1. de la présente étude.

72 Cf. p. ex. les idées anticléricales d'Ugo Foscolo et du jacobin Vincenzo Lomonaco qui souligne le panthéisme de Dante. Pour une analyse circonstanciée, voir : Schulze (2005, 23) ; Braida (2004, 77-78).

73 Cf. p. ex. Giosuè Carducci, comme le démontre Finn (2009, 119).

74 Cf. p. ex. Vincenzo Monti qui souligne les prétendues idées républicaines et patriotiques de Dante lors de la fête tenue en son honneur le 3 janvier 1798 à Ravenne : « Cittadini ecco Dante Alighieri, ecco il fiero e virtuoso repubblicano che fulminò colla penna i tiranni della sua patria e gli avari carnefici d'Italia » (Martinetti Cardoni 1864, 94).

75 Cf. p. ex. Giosuè Carducci qui décrit Dante comme un « monarchista arrabbiato » dans une lettre à Carolina Cristofori Piva du 31 mai 1872 (Carducci 1941, 185).

76 Cf. p. ex. Mazzini : « Nessuno forse sa ch'ei fu grande sovra tutti i grandi Italiani, perché amò sovra tutti la Patria, e l'adorò destinata a cose più grandi che non spettano a tutti gli altri paesi. » (Mazzini 1847, 125) ; « Scrisse per la patria […] l'Unità italiana era il pensiero predominante nell'anima di Dante […] la Patria era per lui una Religione » (Mazzini 1847, 132). Cf. aussi Caterina Franceschi Ferrucci : « […] voi potrete, dove il vogliate, essere all'esempio suo disdegnosi di ogni viltà, solleciti dell'onor della patria, infaticabili nello studio del vero, innamorati del bello e della sapienza » (Franceschi Ferrucci 1873a, 108).

77 Cf. p. ex. Lomonaco (1838, 9) ; Mazzini (1847, 126) ; Ranzi (1896, 72-96).

78 Cf. p. ex. Monsagrati (2011, 19) ; Schulze (2005, 6*sq.*).

79 Mazzini (1862, 33-34).

recevoir la consécration méritée.[80] En 1802, ses mots inspirent Alessandro Manzoni, âgé d'à peine 17 ans, à rédiger un sonnet dédié précisément à son ami Francesco Lomonaco. Ce poème, rédigé en guise d'avant-propos pour le premier chapitre de la monographie *Vite degl'eccellenti Italiani* (1802) de Lomonaco fut la première publication du jeune Manzoni. Exilé de sa ville natale, Naples, pour ses idées jacobines et patriotiques, Lomonaco est comparé au 'divin Dante', banni par 'erreur' d'une Florence 'ingrate' qui est assimilée à 'Flore' (*FL*, v. 1),[81] la déesse antique du Printemps et de la Végétation. Celle-ci produit certes un 'sol' propice à engendrer du 'bon', mais rarement elle lui donne la possibilité de s'y enraciner, ce qui fait de Florence, voire de toute 'l'Italie' (*FL*, v. 9), une 'marâtre' (*FL*, v. 8) pour ses illustres enfants :

A Francesco Lomonaco
Sonetto
Per la vita di Dante
(1802)

Come il divo Alighier l'ingrata Flora
Errar fea, per civil rabbia sanguigna,
Pel suol, cui liberal natura infiora,
Ove spesso il buon nasce e rado alligna, 4

Esule egregio, narri; e Tu pur ora
Duro esempio ne dai, Tu, cui maligna
Sorte sospinse, e tiene incerto ancora
In questa di gentili alme madrigna. 8

Tal premj, Italia, i tuoi migliori, e poi
Che pro se piangi, e 'l cener freddo adori,
E al nome voto onor divini fai? 11

Sì da' barbari oppressa opprimi i tuoi,
E ognor tuoi danni e tue colpe deplori,
Pentita sempre, e non cangiata mai. 14

Dans les tercets, Manzoni déplore le fait que les meilleurs esprits d'Italie (*FL*, vv. 8-9) ne soient idolâtrés qu'après leur mort (*FL*, vv. 10-11), étant chassés et maltraités pendant leur vie. Opprimée par des 'barbares' étrangers, l'Italie opprimerait

[80] « Firenze, la quale spinse a tale odio contro Dante, che osò dannarlo alle fiamme, s'ei fosse entrato nel suo grembo; Firenze, che costrinse uno dei più grandi poeti del mondo ad andar mendicando protezione e pane davanti le porte dei grandi, e che vivo non aveva voluto riconoscere per suo figliuolo colui ch'ergeva un monumento, il qual fissare doveva l'ammirazione dei secoli e delle nazioni; la stessa Firenze con molti segnali di stima onorò assai la memoria di lui dopo la morte […]. Gli uomini odiano sulla terra la virtù vivente, e morta la piangono, offrendole il tributo della riconoscenza […] » (Lomonaco 1838, 15).

[81] Manzoni (1838, 3).

les Italiens (*FL*, v. 12). Elle regretterait, certes, ses fautes, mais sans envisager aucun changement de situation (*FL*, vv. 13-14). Lomonaco et Dante sont donc assimilés en raison de leur qualité d'exilés de leur terre natale – un *topos* qui sera repris par un grand nombre d'écrivains européens, comme Olaf Müller l'a démontré dans son étude.[82] L'exilé le plus célèbre de la littérature italienne de cette époque, à cheval entre le XVIIIe et le XIXe siècle, est Ugo Foscolo. Né en 1778 d'une mère grecque et d'un père vénitien sur l'île de Zanthe, qui était alors territoire de la République de Venise, Foscolo s'est toujours senti exilé de son lieu de naissance, célébré comme patrie idéale. Sous l'influence des idées jacobines et des valeurs de liberté de la Révolution française, il était persuadé que Napoléon allait libérer son pays et rejoignit ses troupes. Après la chute de la République de Venise en 1797, il attendait la fin de l'oligarchie vénitienne et de la domination étrangère, mais ses espoirs furent déçus avec le traité de Campo Formio, par lequel Napoléon donna le territoire vénitien à l'Autriche, provoquant l'exil de Foscolo à Milan, puis en France et en Angleterre, où il mourra en 1827. Foscolo décrit un lien profond avec Dante en raison de leur expérience commune de l'exil[83] et comme de nombreux autres écrivains de l'époque, il se sert de Dante comme d'une figure d'identification pour constituer sa conception du rôle du poète.[84]

Tout au long du XIXe siècle, l'Italie cherche à remédier à la mésestime de Dante évoquée et dénoncée par Manzoni. Non seulement à Florence, mais partout dans le pays, s'érigent des lieux de mémoire, ce qui illustre parfaitement la volonté des autorités d'inscrire Dante dans la mémoire collective des Italiens. La sépulture de Dante à Ravenne – raison de litiges pluriséculaires avec Florence qui insistait sur le retour du corps du poète dans sa ville natale – devient un lieu symbolique, célébré comme un temple sacré. Déjà en 1783, Vittorio Alfieri décrit son pèlerinage sur la tombe de Dante à Ravenne comme l'objet d'un rite spirituel marqué par la prière et les larmes : « Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando e piangendo […] ».[85] Dans son essai *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809), Foscolo invite les Italiens à se recueillir sur la tombe de leurs illustres ancêtres, parmi lesquels Dante est transformé en emblème des valeurs patriotiques. Dans *Dei sepolcri* (1807), Foscolo célèbre les tombeaux des grands hommes en tant qu'autels, capables d'unir les générations futures aux héros du passé. Les tombeaux serviraient, par ailleurs, de source d'inspiration pour créer des 'œuvres illustres', susceptibles d'établir un lien avec le passé héroïque (« A egregie cose il forte animo accendono/ l'urne de' forti […] », *S*, vv. 151-52). Dans les *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (1802), le protagoniste s'agenouille sur le tombeau de Dante, auquel il s'adresse en termes religieux choisissant l'attribut de 'Père' :

---

82 Müller (2012, 5*sq*.). Cf. aussi : Audeh (2002).

83 Foscolo (1842, 20).

84 Cf. Müller (2012, 5*sq*.). Le lien entre Foscolo et Dante a été étudié également par : Schlüter (1995, 97-108) ; Ley (1980, 136-168) ; Braida (2004, 77*sq*.).

85 Alfieri (1842, 682).

> Sull'urna tua, Padre Dante! – Abbracciandola, mi sono prefisso ancor più nel mio consiglio. M'hai tu veduto? m'hai tu forse, Padre, ispirato tanta fortezza di senno e di cuore, mentr'io genuflesso con la fronte appoggiata a' tuoi marmi, meditava e l'alto animo tuo, e il tuo amore, e l'ingrata tua patria, e l'esilio, e la povertà, e la tua mente divina?

La vénération quasi religieuse de Dante est un phénomène répandu que l'on retrouve déjà dans l'ode *A Dante* (1795) où Foscolo se présente comme adorateur de Dante « Padre » (*AD*, v. 43),[86] « Vate » (*AD*, v. 43), voire « altissimo Signor » (*AD*, vv. 13-14), qui l'emporte aux Cieux par l'inspiration poétique. Dans ce contexte, il faut mentionner également le sonnet *O gran padre Alighier, se dal ciel miri* (1783) de Vittorio Alfieri qui présente un moi lyrique prosterné devant la tombe du 'Père Alighieri' (*OP*, v. 1), le priant de l'illuminer à l'aide de ses rayons célestes. Le lien entre le moi lyrique et Dante est marqué par un rapport de maître à 'disciple' (*OP*, v. 2). Ayant pour objectif d'atteindre la gloire éternelle, le disciple demande un conseil pour affronter 'l'envie et l'infâmie' (*OP*, v. 8) de ses ennemis. Les deux tercets présentent la réponse de Dante qui lui conseille de ne se confier à aucun autre que lui-même et de combattre les hommes vulgaires et inférieurs à son génie. Il est remarquable que Dante, le Père, s'adresse au moi lyrique comme à son 'Fils' (*OP*, v. 9), ce qui élève le moi lyrique au rang de Jésus-Christ :

O gran padre Alighier, se dal ciel miri (1783)

O gran padre Alighier, se dal ciel miri
Me tuo discepol non indegno starmi,
Dal cor traendo profondi sospiri,
Prostrato innanzi a' tuoi funerei marmi; 4

Piacciati, deh! propizio ai be' desiri,
D'un raggio di tua luce illuminarmi.
Uom, che a primiera eterna gloria aspiri,
Contro invidia e viltà de' stringer l'armi? 8

– Figlio, i' le strinsi, e assai men duol; ch'io diedi
Nome in tal guisa a gente tanto bassa,
Da non pur calpestarsi co' miei piedi. 11

Se in me fidi, il tuo sguardo a che si abbassa?
Va, tuona, vinci: e, se fra' pie ti vedi
Costor, senza mirar, sovr'essi passa. 14

Dans son article « Dante : Denkmäler und Dichtung » (2001), Manfred Lentzen montre que l'instauration de monuments dédiés à Dante dans toute l'Italie du XIXe siècle est souvent accompagnée de poésies des poètes les plus célèbres.[87] Le pre-

[86] Foscolo (1883, 70-73), « A Dante », abrégé : *AD*.

[87] Lentzen (2001).

mier exemple crucial pour l'histoire littéraire de l'Italie est *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818) de Giacomo Leopardi. Ce dernier rédigea le poème durant la dizaine de jours suivant la publication d'un manifeste qui annonçait l'érection d'un monument en l'honneur de Dante. Il s'agissait plus précisément d'un cénotaphe, monument funéraire qui n'allait pas contenir la dépouille du poète, conservée, depuis sa mort en 1321, à Ravenne. *Sopra il monumento di Dante* est une chanson civile et patriotique dans la tradition de Pétrarque (*O aspettata in ciel beata e bella*, *Spirto gentil* et *Italia mia*), rédigée dans la même période qu'*All'Italia*. L'auteur y déplore l'état pitoyable de l'Italie contemporaine.[88] Dans *Sopra il monumento di Dante,* Dante est instrumentalisé comme emblème d'un passé grandiose qui doit être ranimé à l'époque contemporaine, marquée par une forte crise politique et sociale. Pourtant, Lentzen insiste sur le fait que l'intérêt principal de Leopardi n'est pas de créer un mythe autour de Dante, mais de brosser un tableau de l'état déplorable de sa patrie. Il corrobore son argumentation par le titre de l'esquisse des chansons *All'Italia* et *Sopra il monumento di Dante* qui ne fait même pas mention de Dante (*Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia,* 1818) et par le fait que dans tout le *Zibaldone*, Leopardi n'écrira plus un seul mot sur le monument dédié à Dante.[89] Il n'est cependant pas anodin que Leopardi choisisse précisément Dante pour inviter 'l'Italie' à se remémorer la gloire des temps anciens[90] qu'il voudrait faire resurgir dans toute sa grandeur perdue. Sa représentation de Dante annonce parfaitement tous les éléments clés qui mènent à faire du poète un symbole national du *Risorgimento*, mouvement culturel, politique et social de l'unification du pays qui se conclut par la proclamation du royaume d'Italie le 17 mars 1861 bien que l'unification ne fût achevée qu'avec l'annexion de Rome, capitale de l'État de l'Église, en 1870. Malgré la paix établie depuis le congrès de Vienne en 1815, l'Italie reste marquée par de nombreux conflits. Le moi lyrique se concentre sur 'le plus récent' qui fit vivre au pays son 'dernier soir' : l'occupation napoléonienne. La description de Leopardi implique, d'après Manfred Lentzen, une critique cachée de l'hégémonie autrichienne qui domine le pays au moment où Leopardi rédige le poème[91] (« Taccio gli altri nemici e l'altre doglie, ma non la piú recente e la piú fera,/ per cui presso alle soglie/ vide la patria tua l'ultima sera », *SMD*, vv. 99-102).[92] Les soldats de Napoléon auraient réduit l'Italie, qui avait autrefois la grandeur d'une 'dame', voire d'une 'reine',[93] à l'état d'une 'servante' et d'une 'esclave'[94] en tuant beaucoup d'Italiens – non pour leur 'mère éplo-

88 Michael Bernsen a démontré que Leopardi présente, par ailleurs, une métaréflexion sur la fin de la puissance rhétorique de la poésie dans la modernité (Bernsen 1993).

89 Lentzen (2001, 62).

90 « O Italia, a cor ti stia/ Far ai passati onor […] Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,/ Quella schiera infinita d'immortali […] » (*SMD*, vv. 7-12).

91 Lentzen (2001, 61).

92 Leopardi (2016a, 50-59), « Sopra il monumento di Dante », abrégé : *SMD*.

93 « […] oggi ridotta sí che, a quel che vedi,/ fu fortunata allor donna e reina […] » (*SMD*, vv. 95-96).

94 « […] nostra patria vedendo ancella e schiava […] » (*SMD*, v. 124).

rée',[95] mais pour ses tyrans.[96] L'Italie se serait désormais endormie dans un morne et lourd sommeil («sopor», *SMD*, v. 4) dont elle doit se réveiller en se tournant vers ses grands ancêtres. En effet, dans la vision de Leopardi, la rédemption doit être culturelle, avant d'être militaire et politique. Le réveil de la conscience nationale doit être fondé sur la redécouverte des artistes du passé dont le grand nombre est souligné par la polysyndète en 'e':

– Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;
mira queste ruine
e le carte e le tele e i marmi e i templi;
pensa qual terra premi; e, se destarti
non può la luce di cotanti esempli,
che stai?

(*SMD*, vv. 191-96)

Parmi les 'esprits exquis' loués par Leopardi (*SMD*, v. 198), Dante est mis en avant en tant que père de la langue italienne[97] et poète digne de la gloire d'Homère[98] – une comparaison qui s'établira comme un lieu commun, employé, entre autres par Alfieri,[99] Foscolo,[100] et Caterina Franceschi Ferrucci.[101] Cette dernière se servira de Dante pour proclamer la suprématie du canon épique italien sur celui de l'Antiquité qu'elle limite à Homère et Virgile:

> Omero è l'epico solo, di cui si onori la Grecia; l'Eneide è la sola grande epopea dell'antica Roma; noi abbiamo Dante, che nella Divina Commedia dette movimento e colore a tutte le varie forme di poesia; abbiamo l'Ariosto, abbiamo Torquato: gloriosi nomi, sacri egualmente ad ogni Italiano, che veneri, quasi divina luce, l'ingegno, ed abbia lagrime e riverenza per la sventura.[102]

Selon Leopardi, il serait d'autant plus honteux que la ville de Florence ne commémore Dante avec aucune 'pierre', aucun monument et aucun tombeau en son honneur, les 'os décharnés' du poète étant condamnés à l'exil à Ravenne:

95 «[…] desiata madre […]» (*SMD*, v. 147).

96 «[…] cadde gran parte anche di noi:/ ma per la moribonda/ Italia no; per li tiranni suoi […]» (*SMD*, vv. 134-36).

97 «O dell'etrusco metro inclito padre […]» (*SMD*, v. 74).

98 «[…] il meonio cantor [Homère] non è più solo […]» (*SMD*, v. 22).

99 Alfieri (1806, 165-166).

100 Foscolo (1987, 152-153), *Dei Sepolcri*, abrégé: *S*, vv. 279-95.

101 «Dante ed Omero: ingegni di portentoso vigore, esempii della potenza, a cui può giungere mente umana» (Franceschi Ferrucci 1873b, 189).

102 Franceschi Ferrucci (1873b, 350-351).

[…] oh vergogna! udía
che, non che il cener freddo e l'ossa nude
giaccian esuli ancora
dopo il funereo dí sott'altro suolo,
ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
tutto il mondo t'onora.

(*SMD*, vv. 23-29)

Ce serait la tâche des 'arts divins' (*SMD*, v. 65) de consoler le peuple malheureux en célébrant les splendeurs de l'Italie : « Voi, di che il nostro mal si disacerba,/ sempre vivete, o care arti divine,/ conforto a nostra sventurata gente,/ fra l'itale ruine gl'itali pregi a celebrare intente […] » (*SMD*, vv. 64-78). Le moi lyrique manifeste explicitement son intention d'honorer l'Italie présentée comme 'mère dolente' (*SMD*, v. 70), en incorporant son chant aux travaux desdits 'artistes divins'.[103] De cette manière, le moi lyrique s'élève lui-même au rang d'artiste divin. Plus précisément, il semble incarner la seule 'voix terrestre' capable de représenter les 'choses célestes'.[104] La question rhétorique que le moi lyrique pose à la fin du poème, interroge Dante sur la possibilité qu'un talent équivalent au sien surgisse sur terre.[105] Leopardi même semble donner la réponse : son monument en l'honneur de Dante peut être considéré comme un prétexte pour ériger un monument en son propre honneur.[106] Le poème peut ainsi être lu comme réflexion métalittéraire de Leopardi sur sa propre chanson. Celle-ci vise à réaliser le programme poétique qu'elle présente : en honorant les Anciens, l'auteur veut atteindre la grandeur artistique de l'Antiquité.[107] Les commentaires de texte des chapitres suivants démontreront que le recours à Dante comme figure d'identification pour s'auto-glorifier est un phénomène très répandu dans la littérature romane des XVIIIe et XIXe siècles.

Le cénotaphe de Dante qui donna lieu à l'écriture de la chanson de Leopardi fut réalisé par les sculpteurs Luigi de Cambray Digny et Stefano Ricci entre 1819 et 1830. Il est remarquable que le monument évoque les mêmes motifs patriotiques que le poème, bien que Leopardi ne pût pas le connaître, ayant rédigé *Sopra un monumento di Dante* directement après la publication du projet de construction en 1818. Le cénotaphe est situé sur le côté droit de la nef de la basilique Santa Croce de Florence parmi d'autres monuments funéraires dédiés à des personnages aussi illustres

[103] « Ecco, voglioso anch'io/ ad onorar nostra dolente madre/ porto quel che mi lice,/ e mesco all'opra vostra il canto mio,/ sedendo u' vostro ferro i marmi avviva » (*SMD*, vv. 69-73). Au sujet de l'Italie comme femme déshonorée – un topos de la littérature italienne depuis le Moyen-Âge, voir : Bernsen (1993, 3*sq.*). Pour une étude plus circonstanciée du poème entier, voir : La Porta (1998).

[104] À la strophe précédente il se demandait si une telle voix existe sur terre : « […] qual può voce mortal celeste cosa/ agguagliar figurando? » (*SMD*, vv. 58-59).

[105] « […] né sorgerà mai tale/ che ti rassembri in qualsivoglia parte? » (*SMD*, vv. 186-87).

[106] Cf. Fedi (1997, 68).

[107] « Volgiti agli avi tuoi, guasto legnaggio;/ Mira queste ruine […] » (*SMD*, vv. 191-92).

que Michel-Ange, Galilée, Machiavel, Rossini, Alfieri et Foscolo. En tant que panthéon des gloires italiennes, Santa Croce avait la fonction de commémorer la grande tradition culturelle du pays face à la domination étrangère et de souligner ainsi son droit à l'indépendance et à l'unité nationale.[108] Cambray Digny et Ricci présentent un Dante pensif, assis en haut du monument, la tête couronnée de lauriers symbolisant sa gloire de poète. Celle-ci est immortalisée également par l'inscription dorée sur le piédestal : « Onorate l'altissimo poeta ». Le torse nu enveloppé d'une cape et la tête couronnée de lauriers évoquent les statues antiques d'Apollon, dieu des arts et de la lumière, et contribuent ainsi à présenter Dante comme un héros de l'Antiquité. En bas, sur le côté droit du sarcophage, les sculpteurs présentent une allégorie de la Poésie, effondrée sur la *Divine Comédie* qu'elle pose sur le sarcophage vide.

De Cambray Digny, Luigi / Ricci, Stefano, Cénotaphe à Dante, marbre, Firenze, Basilica di Santa Croce, 1819-30. © Linda De Volder. ‹https://www.flickr.com/photos/lindadevolder/14847145270› [consulté le 1/01/2021].

108 Cf. Lentzen (2001, 65).

Manfred Lentzen interprète ce geste comme un signe de désespoir dû au fait que la dépouille de Dante ne repose pas dans sa ville natale.[109] La pose désespérée de la Poésie et la couronne de lauriers qui pend vers le bas semblent indiquer sa consternation face au déclin de la gloire poétique liée à la disparition du poète.[110] Sur le côté gauche du sarcophage s'élève la figure allégorique de l'Italie qui tient la hampe d'un étendard sans drapeau dans sa main droite et indique Dante de sa main gauche. Par ce geste, elle semble signifier que le poète et la *Divine Comédie*, posée sur son genou droit, constituent l'emblème qui doit être placé sur la hampe. Dante regarde l'observateur de manière préoccupée, sa tête pensive posée sur le bras qui prend appui sur le livre fermé. Le fait que l'Italie indique le livre de sa main gauche pourrait suggérer que celui-ci contient des réponses à la situation que le poète observe, visiblement attristé, au moment où la statue en marbre est fabriquée : la domination étrangère exercée sur sa patrie. L'Italie est représentée en Cybèle, déesse vénérée par les Romains en tant que mère des dieux. Elle est reconnaissable à sa tête couronnée d'une étoile et de tours qui représentent les villes qu'elle protège. La présence de figures mythologiques dans une église catholique invite à réfléchir sur d'éventuels effets de synergie avec le symbolisme chrétien : dans l'iconographie chrétienne, l'étoile marque la naissance du Messie, alors que la posture de la Poésie sur la sépulture de Dante évoque les larmes de Marie Madeleine devant la mort du Christ. En effet, la Vierge Marie a été identifiée par Marie Badofen comme héritière monothéiste du culte polythéiste de la 'déesse mère' incarnée en Cybèle.[111] Il s'agit manifestement d'un rehaussement messianique de Dante, célébré comme prophète de l'unification et Dieu de la poésie.

De nombreux autres monuments érigés en l'honneur de Dante au XIXe siècle montrent que le poète est instrumentalisé comme emblème de mouvements politiques très différents les uns des autres. Le monument à Dante de Trente (1891-96) fut érigé par l'artiste florentin Cesare Zocchi en réponse à la réalisation d'une statue en mémoire du poète allemand Walther von der Vogelweide à Bolzano, emblème de la culture germanique du Trentin-Haut-Adige. La statue imposante mesure presque dix-huit mètres, revendiquant 'l'italianité' de la population du Trentin. Celle-ci devait attendre l'unification avec les autres territoires de langue italienne jusqu'en 1918. En 1896, la région du Trentin était encore territoire du comté du Tyrol, intégré à l'Empire austro-hongrois. La réalisation de la statue fut accompagnée par un poème en tercets dantesques, *Per il monumento di Dante a Trento* de Giosuè Carducci, publié en 1899 dans le recueil *Rime e ritmi*. Carducci souligne l'esprit irrédentiste du monument en présentant un Dante qui plane au-dessus des Alpes d'où il veille depuis des siècles sur l'Italie. Après des combats sanglants, il s'arrête finalement sur Trente pour affirmer 'l'italianité' de la région du Trentin : « Ed or s'è fermo, e par ch'aspetti, a Trento » (*MD*, v. 28).[112]

---

[109] *Ibid*.

[110] *Ibid*.

[111] Cf. Bachofen (1975) qui a été l'objet d'une vive controverse. Cf. p. ex. Borgeaud (1996, 9*sq.)*.

[112] Carducci (1987, 1007-1008), « Per il monumento di Dante a Trento », abrégé : *MD*. Pour une analyse circonstanciée, voir : Lentzen (2001, 67*sq*.). Lentzen analyse également *Al Dio Termine*

Zocchi, Cesare, Monument à Dante, 521x220x270cm, bronze, Trente, Place Dante, 1891-96. Photo: Niccolò Caranti ‹https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_a_Dante_Alighieri_(Trento)_05.jpg› [consulté le 01/01/2021].

À la fin du XVIIIe [113] et tout au long du XIXe siècle de nombreuses célébrations révolutionnaires, républicaines et séculaires eurent lieu en l'honneur de Dante dans toute l'Italie. La 'fête nationale séculaire'[114] tenue en 1865 à Florence à l'occasion du sixième centenaire de la naissance du poète, fut sans doute la plus imposante. Sa coïncidence avec l'unification du pays, achevée la même année, offrait un prétexte parfait pour célébrer la nouvelle identité nationale et pour vénérer Dante comme le père de la nation et de la langue italienne. Les journaux de l'époque n'hésitaient pas à

(1904) de Giovanni Pascoli. Ce dernier avait été inspiré par son maître Carducci à rédiger un poème en l'honneur d'un monument inauguré en 1921 à l'occasion du six-centième anniversaire de Dante à New York. Pascoli fournit un soutien moral aux immigrants italiens qu'il invite à maintenir leur identité culturelle dans le nouveau monde (Lentzen 2001, 75*sq.*).

113 Cf. p. ex. les célébrations du 3 janvier 1798 à Ravenne, où Dante fut vénéré comme représentant de la République cisalpine et opposant à la papauté. Cf. Schulze (2005, 15).

114 Cf. les voix des intellectuels contemporains: «Italiani! Io propongo che la prima festa nazionale della nostra rigenerazione sia un'ammenda onorevole, sia la festa secolare di Dante Alighieri» (Strafforello 1859, 444).

comparer le culte de Dante à une religion séculaire et patriotique qui vénérait le *sommo poeta* comme un Dieu et son 'poème sacré' comme la 'Bible de la nation italienne'.[115]

Lors des festivités nationales, le roi Vittorio Emmanuele II inaugura la statue en marbre du sculpteur Enrico Pazzi sur la place de Santa Croce devant la basilique, panthéon des gloires italiennes.[116] La grandeur du poète couronné de lauriers est symbolisée par la hauteur de son piédestal étagé qui lui permet de s'ériger bien au-dessus de son observateur. Dans ses esquisses, Pazzi explique le regard courroucé et la position réprobatrice de Dante comme signes de sa souffrance pour la déchéance de l'Italie qui n'est plus la 'dame des provinces' de l'Empire romain mais un 'bordel', dominé par des puissances étrangères : « Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave sanza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma bordello! » (*Purg.* VI, vv. 76-78). La lecture de ces esquisses mène les États de l'Église à interrompre leur apport financier.[117] Ils avaient commandité le monument en 1856, quand la commune de Ravenne, ville natale d'Enrico Pazzi, était encore sous leur domination. En effet, l'unification de l'Italie n'était pas encore complètement accomplie en 1865 : à l'issue de la troisième guerre d'indépendance en 1866, la Vénétie, restée sous domination autrichienne, fut rattachée au royaume, alors que Rome, dominée par les États Pontificaux, ne fut envahie et annexée qu'en 1870. Au moment de la réalisation du monument, le pontificat représentait donc le dernier obstacle à l'achèvement de l'unification du pays et le monument de Pazzi semble inviter à l'éliminer : l'aigle qui lève respectueusement son regard vers le poète est associé depuis l'Antiquité aux victoires militaires. Le roi des oiseaux était l'un des

Pazzi, Enrico, Dante Alighieri, 5,68m, marbre, Firenze, Santa Croce, 1865. © David Matteini.

[115] Cf. p. ex. « La bibbia della nazione italiana […] che rivela all'Italia altissima legge onde la Provvidenza ad alti e novelli destini l'ha chiamata » (Zauli Sajano 1865, 21).

[116] En 1968, le monument fut déplacé au coin gauche du parvis de la basilique de Santa Croce pour laisser la place aux manifestations du 'calcio storico'.

[117] Cf. Bruno (1997, 80).

éléments principaux de la symbolique impériale des Romains, représentant la force, la justice, le succès et le pouvoir. Les quatre lions placés aux coins du piédestal sont des *marzocchi*, les emblèmes de Florence qui tiennent traditionnellement un blason du lys de Florence, symbole phallique figurant la puissance. Il n'est pas anodin que Pazzi remplace le lys par l'inscription des titres des œuvres dantesques. Il les élève ainsi en emblèmes de la grandeur de la ville de Florence, voire de toute l'Italie qui est présentée par les écussons de quarante villes italiennes ciselées sur le pourtour du socle ainsi que par la dédicace centrale qui voue tout le pays au culte du poète : « A DANTE ALIGHIERI L'ITALIA M·DCCC·LXV ». Ainsi, Dante est célébré comme le père de l'Italie unie qui renaît dans toute sa grandeur des cendres de la Rome antique. Cette image reprend le symbolisme du *Risorgimento* qui fait allusion, à travers le verbe 'risorgere' (fr. 'resurgir'), aux racines antiques de l'époque romaine. En effet, Pazzi explique que l'aigle aux côtés de Dante représente l'aigle romaine resuscitée des cendres de l'Empire tombé.[118]

L'érection du monument à Florence fut suivie par la réalisation de statues et l'inauguration de rues dédiées à Dante dans toutes les grandes villes du pays, incluant celles qui n'avaient pas de lien biographique avec le poète. Elles manifestaient ainsi qu'elles s'identifiaient à l'histoire commune de l'Italie, qu'elles reconnaissaient en Dante le père de la nouvelle nation et qu'elles l'honoraient comme *poeta vates* et comme symbole patriotique.

I.4. La réintroduction de Dante dans le canon européen : la France et l'Espagne (Voltaire, Manuel del Palacio, Rodin, Suñol y Pujol, Aubé, Delacroix, Ingres)

Le chapitre précédent a démontré que la particularité du culte de Dante dans l'Italie des XVIIIe et XIXe siècles consiste à instrumentaliser le poète comme symbole de l'unification du pays et de l'orgueil national. Or, la redécouverte de Dante et de la *Divine Comédie* est un phénomène qui gagne de nombreux pays européens, si bien que Francesco De Sanctis n'hésite pas à ériger Dante en mythe fondateur de l'Europe.[119] Dans sa vision utopique de fraternité européenne, il attribue à Dante la capacité d'unir tous les peuples d'Europe et leurs différentes classes sociales par des valeurs progressistes et séculaires :

> L'ideale di Dante oltrepassa l'Italia. E se un giorno, unificate le razze, affrancato il laicato, avremo quella federazione europea che è nell'animo de' più nobili pensatori moderni, e che è la conclusione e la corona del pensiero di Dante; la festa del suo nuovo centenario non sarà solo festa italiana, sarà festa europea. E forse allora prenderanno parte alla festa non solo i dotti e gli eruditi di Vienna e Berlino, ma tutte le popolazioni europee affrancate e affratellate.[120]

[118] Pazzi (1887, 56).

[119] Cf. à ce sujet : Ghidetti (2011a, 63).

[120] De Sanctis (1895, 36).

Ernst Robert Curtius considère la réception internationale de Dante comme le fondement d'un canon littéraire qui remonte à l'Antiquité et qui assure l'unité de la culture européenne au-delà des frontières nationales.[121] En effet, après une diffusion remarquable de la *Divine Comédie* dans l'Europe du XVe siècle, et son exclusion du canon entre le XVIe et la première moitié du XVIIIe siècle, le canon se réécrit, non seulement en Italie, mais également dans le reste de l'Europe. August Wilhelm Schlegel affirme qu'à côté de la *Divine Comédie*, toutes les autres œuvres de la littérature mondiale de l'époque apparaissent comme des « Mißgeburten und Zwerggestalten » (fr. 'créations mal formées et naines') et élève Dante en 'fondateur sacré' et 'père de la poésie moderne'.[122] Ce sont avant tout les pages sombres et épouvantables de l'*Enfer* qui retiennent son attention et qui bénéficieront d'une popularité particulière tout au long du XIXe siècle. Il est remarquable que le *Petit Robert* continue jusqu'à ce jour d'associer l'adjectif 'dantesque' à ce « qui a le caractère sombre et sublime de l'œuvre de Dante », renvoyant à l'adjectif « effroyable ».[123] De même, le *Diccionario de la Real Academia* définit le mot 'dantesco' comme « una escena, una imagen o una situación [q]ue causa espanto ».[124] Cette assimilation unilatérale de Dante au côté sombre de la *Divine Comédie* ne se retrouve pas dans les dictionnaires de langue italienne où l'adjectif 'dantesco' désigne tout type d'appartenance à Dante ou d'imitation de Dante.[125] La sombre connotation du mot en français et en espagnol reflète parfaitement l'opinion des écrivains et des critiques des XVIIIe et XIXe siècles. Chateaubriand écrit dans son *Génie du Christianisme* : « […] voulez-vous être remué ; voulez-vous savoir jusqu'où l'imagination de la douleur peut s'étendre ; voulez-vous connaître la poésie des tortures et les hymnes de la chair et du sang, descendez dans l'enfer du Dante ».[126] Le critique Jean-François de la Harpe considère l'épisode d'Ugolin comme le tableau « d'une effrayante énergie » qui « offre des coups de pinceau sublimes ».[127] Moutonnet de Clairfons proclame la supériorité de l'*Enfer* sur « tout ce que nous connaissons dans ce genre »[128] et Michel de Chabanon voit les « grands défauts » de la *Divine Comédie* relativisés par les « beaux morceaux de poésie » qu'il trouve dans l'*Enfer*.[129] Le jugement des écrivains et des critiques est très similaire en Espagne. Dans son essai sur les poètes épiques chrétiens, Emilia Pardo Bazán dédie plus de trois pages

121 Curtius (1948, 25*sq*.).

122 Schlegel (1846, 222).

123 Cf. Svolacchia (2018a, 375).

124 ‹https://dle.rae.es/?w=dantesco&m=form› [consulté le 20/02/2020].

125 « Di Dante, che appartiene a Dante, o che concerne Dante […] Anche, che imita Dante, che riecheggia il suo stile, che presenta alcuni caratteri propri di Dante e della sua opera » (‹http://www.treccani.it/vocabolario/dantesco/› [consulté le 20/02/2019]).

126 Chateaubriand (1978, 755). Cf. aussi Stendhal : « Que dire à des gens qui ont une fausse délicatesse […] qui, en littérature, dès qu'une comédie a un peu de comique, crient à l'indécence, qui appellent révoltant, dans la tragédie, tout ce qui est un peu fort et un peu tragique. Que leur dire ? Rien. 'DANTE' » (Stendhal 1986, 409).

127 La Harpe (1778, 357).

128 Clairfons (1776, 20).

129 Chabanon (1773, 79).

à la description des horreurs de l'*Enfer* dantesque et affirme que « los celebrados episodios de Francesca de Rímini y Ugolino […] hacen del *Infierno* una de [las] cumbres de la poesía ».[130] Manuel Milá y Fontanals, l'un des premiers critiques de Dante dans l'Espagne du XIXe siècle, désigne la description des peines infernales comme preuve ultime du génie poétique de Dante : « Aun cuando muchos de los tormentos en el *Infierno* […] dan continuo testimonio de la inventiva del poeta. Más en casos semejantes puede decirse que se levanta éste a grande altura sin que nuestros ojos le hayan perdido un punto de vista ».[131] L'édition illustrée de la *Divine Comédie* avec des lithographies en noir et blanc de Gustave Doré (1857) corrobore sa classification comme 'genre noir'.[132] Malgré les illustrations plus lumineuses du *Paradis*, le caractère sombre et merveilleux de l'*Enfer* consolide l'image de Dante comme appartenant à « la catégorie du visionnaire et de l'effrayant ».[133] À l'époque, l'influence de Doré sur l'imaginaire dantesque est si prépondérante que son contemporain Lorédan Larchey affirme que « l'auteur est écrasé par le dessinateur. Plus que Dante illustré par Doré, c'est Doré illustré par Dante ».[134] La supériorité de l'*Enfer* sur les autres cantiques de la *Divine Comédie* s'établit non seulement comme un lieu commun pour la critique, mais également pour les écrivains des XVIIIe et XIXe siècles. Diderot déclare à travers la figure du maître dans *Jacques le fataliste* (1796, publication posthume) qu'il « y a pardieu de belles choses, surtout dans son enfer »[135] et Charles Nodier affirme que la « grande conception du Dante, c'est l'*Enfer* ; et dans l'*Enfer* même, ce sont quelques épisodes touchants ou terribles. Voilà ce qui le fera vivre à jamais ».[136] En Espagne, Emilia Pardo Bazán exprime le même jugement :

> […] tengo a la trilogía de Dante por la joya de las epopeyas cristianas. Mejor expresaría aún mi pensamiento si dijese que este juicio se refiere a parte de la trilogía, el *Infierno*, y que es la opinión general la que sigo y la a que me adhiero sin pretensiones de originalidad […] los celebrados episodios de Francesca de Rímini y Ugolino, y la sublimidad continua […] hacen del *Infierno* una de [las] cumbres de la poesía […][137]

Chateaubriand et Hugo vont jusqu'à reprocher à Dante un manque de créativité et d'imagination qui ennuierait le lecteur au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture de la *Divine Comédie*.[138] Emilia Pardo Bazán cite ce lieu commun dans *La*

---

130 Pardo Bazán (1891, 77).

131 Milá y Fontanals (1892, 498).

132 Cf. Svolacchia (2018b, 155).

133 Sollers (1965, 12). Cf. aussi : Svolacchia (2018b, 146) ; Audeh (2010).

134 Larchey (1869, 202).

135 Diderot (2004, 815).

136 Nodier (1830, 232).

137 Pardo Bazán (1891, 76-77).

138 « Dante a répandu quelques beaux traits dans son *Purgatoire* mais son imagination si féconde dans les tourments de l'*Enfer* n'a plus la même abondance quand il faut peindre des peines mêlées de quelques joies. » (Chateaubriand 1978, 1156) ; « Il est pourtant extraordinaire que […] les poètes chrétiens aient échoué dans la peinture du ciel. Les uns ont péché par timidité, comme Le Tasse et Milton ; les autres par fatigue, comme le Dante […]. Il est de la

nochebuena en el cielo, tout en se proposant de prouver le contraire : « […] quiero [demostrar] […] que el Cielo no es aburrido ni soporífero, sino cosa muy buena » (*N*, 1380).[139] En effet, sans vouloir nier l'intérêt des XVIIIe et XIXe siècles pour le côté sombre de l'*Enfer*, il est question de démontrer que les œuvres du corpus sélectionné ne sont pas si unilatérales que la critique a voulu le faire croire.[140] Le *Purgatoire* et le *Paradis* trouvent tout à fait leur place dans les mythopoétiques dantesques des XVIIIe et XIXe siècles, aussi bien en Italie qu'en France et en Espagne.

Dans les trois pays, cette redécouverte de l'*Enfer* et l'enthousiasme à vouloir élever Dante et son œuvre en mythe fondateur de l'Europe, sont précédés par une phase de mépris. Voltaire est sans aucun doute le plus célèbre parmi les ennemis de Dante au XVIIIe siècle. Dans sa défense néo-classique du 'bon goût', il critique le mélange de styles et de registres linguistiques, qualifiant la *Divine Comédie* de poème 'bizarre'.[141] Dans sa *Lettre sur les Anglais* (1728), il approuve son exclusion définitive du canon littéraire européen : « […] on ne lit plus Dante dans l'Europe ».[142] Michel de Chabanon et Jean-François de La Harpe, surnommé 'le singe de Voltaire' par ses contemporains, reproduisent la critique de leur ami et maître à penser.[143] Dans l'Espagne du XVIIIe siècle, les mêmes reproches sont formulés. Dans *El Origen, Progreso y Estado Actual de toda la literatura*, Juan Andrés exprime son incompréhension face aux 'extravagances' de la *Divine Comédie*, son mélange de genres et de styles, son irrégularité, son manque d'ordre, d'action et de caractères :

---

nature de l'homme de ne sympathiser qu'avec les choses qui ont des rapports avec lui, et qui le saisissent par un certain côté, tel, par exemple, que le malheur. Le ciel, où règne une félicité sans bornes, est trop au-dessus de la condition humaine pour que l'âme soit fort touchée du bonheur des élus : on ne s'intéresse guère à des êtres parfaitement heureux. C'est pourquoi les poètes ont mieux réussi dans la description des enfers ; au moins l'humanité est ici, et les tourments des coupables nous rappellent les chagrins de notre vie ; nous nous attendrissons sur les infortunes des autres. » (Chateaubriand 1978, 757-758) ; « […] on était bien de l'enfer, mais on n'est plus du ciel ; on ne se reconnaît plus aux anges ; l'œil humain n'est pas fait peut-être pour tant de soleil, et quand le poëme devient heureux, il ennuie » (*William Shakespeare* ; Hugo 1979, 95).

139 Pardo Bazán (1963, 1372-1386), « Nochebuena » : abrégé : *N*.

140 Cf. aussi la critique du XXe siècle : von Jan (1954, 11) ; Pitwood (1985, 35).

141 « Tout cela est-il dans le style comique ? Non. Tout cela est-il dans le genre héroïque ? Non. Dans quel goût est donc ce poème ? Dans un goût bizarre » (Voltaire 1784, 227). Dans son *Essai sur les mœurs* (1756), Voltaire adoptera un ton plus réconciliateur.

142 Voltaire (1980, 55).

143 Cf. p. ex. « Une seule bizarrerie […] c'étoit d'appeler cet ouvrage une comédie […]. Ce mélange de la fable et des vérités saintes, déroge aux grâces de l'une et à la dignité des autres [...] » (Chabanon 1773, 92) ; « […] une rapsodie informe, sans aucun plan, sans aucun intérêt, de la plus ennuyeuse monotonie, enfin qui ne mérite d'échapper à l'oubli que par deux ou trois morceaux de poésie énergique que l'on distingue dans un amas de descriptions ampoulées et dégoûtantes » (La Harpe 1778, 345). Cf. aussi Lamartine (1857, 123) : « […] il n'y a pas de sujet, pas d'unité, pas de composition… Il y a des scènes et point de drame […] » et Gustave Flaubert dans une lettre à Louise Collet, 28 mai 1852 : « J'ai lu dernièrement tout l'*Enfer* de Dante (en français) […] Pas de plan ! Que des répétitions ! Un souffle immense par moments […] » (Flaubert 1980, 85).

> 'Yo sé, dice Tiraboschi, que ella (la comedia de Dante) ni es comedia, ni tragedia, ni poema épico, ni alguna, otra composición regular. ¿Mas qué, maravilla será, añade, que no sea lo que, Dante no ha querido que fuese?' Pero si no debe causar maravilla que aquella comedia no sea lo que Dante no ha querido que fuese, debe ciertamente causarla, que él no haya querido que fuese una composición regular. ¿Por qué había de querer Dante hacer un poema sin acción y sin caracteres, sin orden y sin regularidad? [...] ¿Por qué darnos un viaje extravagante y absurdo en vez de un poema de alguna regularidad? ¿Por qué, en suma, en lugar de conducirnos á alguna delicia del Pindo, llevarnos por obscuros bosques, é intrincados laberintos? Por otra parte los versos duros y pesados, las rimas forzadas y extrañas, la mezcla de palabras y de versos latinos, y algunos otros defectos de estilo pueden presentar copiosa materia á la censura de los críticos.[144]

Voltaire insiste, par ailleurs, sur l'incompréhensibilité de l'œuvre, concluant avec sarcasme que Dante doit sa réputation au fait de ne pas être lu :

> Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent *divin* ; mais c'est une divinité cachée : peu de gens entendent ses oracles ; il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par cœur : cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste.[145]

Suite à la publication d'une édition italienne de la *Divine Comédie* auprès du libraire français Marcel Prault en 1768, Voltaire réitère : « […] le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des curieux, mais il ne sera jamais lu. On me vole toujours un tome de l'Arioste, on ne m'a jamais volé un Dante ».[146] Or, Farinelli affirme que ces réprimandes attirent l'attention sur la *Divine Comédie* et représentent le premier pas vers un 'engouement collectif'[147] pour Dante en France. Le revirement dans l'attitude des Français est appuyé par la traduction de l'*Enfer* de Rivarol qui prend le relais, en 1784, de la traduction fragmentaire de Moutonnet de Clarfons datant de 1776. Il s'agit plus précisément d'une adaptation du texte italien au goût 'classiciste' des lecteurs de l'époque. Rivarol 'adoucit' tout ce qui était considéré comme grossier, primitif ou incompréhensible selon les idéaux classiques de pureté et de clarté stylistique, créant ainsi une des traductions les plus populaires des XVIIIe et XIXe siècles, lue notamment par Chateaubriand et Hugo. Aussi bien la traduction de Rivarol que celles de Henry Terrasson (1817), Brait Delamathe (1823) et Jean Antoine de Mongis (1838) se limitent à l'*Enfer*, Antony Deschamps (1829) inclut seulement quelques chants isolés du *Purgatoire* et du *Paradis*,[148] consolidant ainsi l'idée que la *Divine Comédie* serait un poème noir et Dante un poète de l'horreur. La première traduction intégrale de la *Divine Comédie* au XIXe siècle est celle d'Artaud de Montor (1813). Les versions

144 De Andrés (1784, 251-252).

145 Voltaire (1878, 402). Cf. aussi : « […] en France […] on le loue plus qu'on ne le lit […] » (Chabanon 1773, 92).

146 Voltaire (1878, 190).

147 Farinelli (1908, 328).

148 Pour une étude approfondie des traductions françaises de Dante, voir : Svolacchia (2018b, 94-193) ; Piva (2009) ; Léger (2010).

intégrales se multiplient seulement à partir des années 1840 avec les ouvrages de Pier Angelo Fiorentino (1840), Eugène Aroux (1842) et Louis Ratisbonne (1852-59) pour ne nommer que quelques-unes d'une bonne douzaine d'éditions parues entre 1850 et 1857.[149]

L'histoire des traductions de la *Divine Comédie* en castillan commence seulement vers la fin du XIXe siècle, mais elle présente plus rapidement des versions intégrales du texte : la seule traduction imprimée jusqu'au milieu du XIXe siècle était celle de Pedro Fernández Villegas publiée à Burgos en 1515 et limitée à l'*Enfer*.[150] Sa réimpression en 1868 est suivie par de nombreuses traductions incluant également le *Purgatoire* et le *Paradis*, aussi bien en prose [Manuel Aranda y Sanjuán (1868), Pedro Puigbó (1868), Cayetano Rosell (1871-72), Sánchez Morales (1875), Enrique de Montalbán (1888)] qu'en vers [José María Carulla (1874-79), Conde de Cheste (1879) et l'argentin Bartolomé Mitre (1894)].[151] Dans l'ensemble, plus de vingt éditions espagnoles de la *Divine Comédie* furent publiées entre 1868 et 1900. Dans son étude linguistique sur les traductions castillanes de la *Divine Comédie*, Joaquin Arce Fernández a démontré que ce sont avant tout les traductions en prose qui, de manière comparable à Rivarol, 'atténuent' l'original 'avec pudeur'.[152]

Par la force des choses, la réception de Dante n'est pas pervertie en instrument de la propagande patriotique en France et en Espagne, comme c'était le cas dans l'Italie du *Risorgimento*.[153] Ceci n'empêche pas que des écrivains comme Victor Hugo et Emilia Pardo Bazán transforment la *Divine Comédie* en un espace de projection de leurs réflexions politiques, comme le démontreront les chapitres II.4. et II.6. de la présente étude. Emilia Pardo Bazán sera tournée en ridicule pour ses idées conservatrices dans le poème satirique *O Divino Sainete* (1880) du poète galicien Manuel Curros Enríquez. Ce dernier emploie l'intertexte dantesque pour colporter ses convictions républicaines et progressistes.[154] Au cours du siècle, Dante avance en emblème du patrimoine culturel européen, immortalisé par des statues et des noms de rue à Paris ('rue Dante', 1885), et plus tard à Madrid ('calle Dante', 1928) et Barcelone (Carrer de Dante Alighieri, 1930). En 1882, la ville de Paris commissionne une statue en bronze de Jean-Paul Aubé, placée dans la rue des Écoles, en face du Collège de France. Du fait que le Collège de France, institué par François Ier plus de deux-cents

149 Léger (2010, 251).

150 La première traduction française fut celle de Balthazar Grangier, aumônier du roi Henri IV, datée de 1597.

151 Pour une étude circonstanciée des traductions espagnoles de la *Divine Comédie*, voir : Alvar (2010, 352*sq.*) ; Hamlin (2013) ; Arce (1965).

152 Arce (1965, 251).

153 Néanmoins, les critiques de l'époque considèrent Dante comme le pionnier de leurs convictions politiques : Frédéric Ozanam le regarde comme le père spirituel d'une nouvelle religiosité, alors qu'Eugène Aroux le considère comme un hérétique, révolutionnaire et socialiste (Ozanam 1839) ; Aroux (1854, 105*sq.*).

154 Cet ouvrage en langue galicienne a été étudié entre autres par : De Frutos Martínez (2010).

ans après la mort de Dante,[155] n'a aucun lien avec la biographie du poète, un lien fictif rappelant l'exil de Dante à Paris est construit dans la communication publiée par le journal *L'Art* en 1881 :

> On vient d'ériger dans le petit square du Collège de France, rue des Écoles, une statue représentant le grand poète italien Dante Alighieri, œuvre remarquable de M. Jean-Paul Aubé, achetée par la Ville de Paris au Salon de 1880. […] Une statue de Dante a d'ailleurs sa raison d'être dans le quartier de la rue des Écoles, car c'est exactement sur ce point de la rive gauche de la Seine que le grand exilé d'Italie se fixa pendant un certain temps, en l'an 1302.[156]

Aubé, Jean-Paul, Monument à Dante, 81x33x33cm, bronze, Paris, Square Michel Foucault, 1882. © Juliette Faure.

Le Collège de France instrumentalise ainsi l'image de Dante pour affirmer son propre prestige dans sa compétition avec la Sorbonne qui avait commencé en 1820

155 Pour plus d'informations, voir : Audeh (2002, 247*sq.*).

156 Cf. le journal *L'Art*, 1881, 25, 142 cité par Audeh (2002, 247).

à dispenser des cours sur Dante et la *Divine Comédie*.[157] Les sources historiques concernant un prétendu séjour de Dante en France et, plus précisément, à l'Université de Paris sont douteuses, remontant au *Trattatello in laude di Dante* (1355-1370). Dans cet ouvrage, Giovanni Boccaccio emploie manifestement des stratégies narratives issues de l'hagiographie, présentant la vie de Dante comme la légende d'un saint.[158] Les lacunes dans la biographie de Dante permettent aux artistes français de s'approprier le personnage et de développer le mythe autour de son prétendu passage à Paris, jusqu'à créer des relations fictives avec des bâtiments de la ville.[159] Ces mythopoétiques dantesques sont favorisées par la légende du génie méconnu de Dante, déprécié dans sa patrie, Florence, mais reconnu à sa juste valeur à Paris. Ce mythe remonte également au *Trattatello* de Boccaccio[160] et il est repris par le monument d'Aubé qui présente Dante-*viator* dans l'acte de heurter du pied droit la tête d'un damné grelottant dans la glace du Cocyte au chant XXXII de l'*Enfer*. Il s'agit de Bocca degli Abbati, Gibelin infiltré dans les troupes des Guelfes florentins lors de la bataille de Montaperti en 1260. En tant que Guelfe blanc banni de sa ville natale pour ses convictions politiques, Dante condamne Bocca degli Abbati comme 'traître à la patrie', célèbre pour avoir signé la défaite des Guelfes en tranchant la main de leur porte-étendard. Jean-Paul Aubé montre Dante dans une posture défensive et avec une expression sérieuse, traduisant son mépris et son hostilité envers ses ennemis politiques. Aubé évoque ainsi la patrie ingrate de Dante, loin de la sécurité et du bon accueil offerts par l'exil parisien.

Tandis que la statue d'Aubé est un des rares monuments représentant Dante-*agens*, les sculptures d'Auguste Rodin (1882) et Jerónimo Suñol y Pujol (1864) montrent Dante-*auctor* comme penseur méditatif. C'est en tant que tel qu'il entre dans l'imaginaire collectif des Européens et qu'il sera instrumentalisé comme pionnier d'idées intellectuelles et politiques les plus variées.

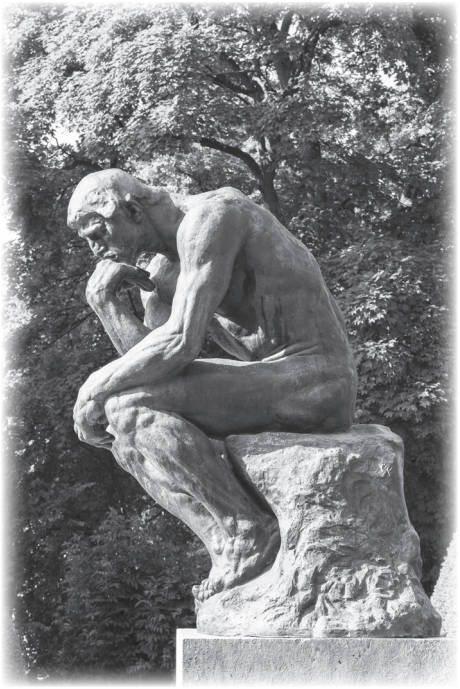
---

157 Audeh (2002, 248).

158 « Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto, intanto che, essendo egli a Parigi, e quivi sostenendo in una disputazione de quolibet che nelle scuole della teologia si facea, quattordici quistioni da diversi valenti uomini e di diverse materie, con gli loro argomenti pro e contra fatti dagli opponenti, senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano state, recitò; quelle poi, seguendo quello medesimo ordine, sottilmente solvendo e rispondendo agli argomenti contrari. La qual cosa quasi miracolo da tutti i circustanti fu reputata […] » (Boccaccio 1974, 467-468). Caterina Franceschi Ferrucci reprend le mythe issu du *Trattatello* : « Dante dimorò in Francia e a Parigi per molti mesi, ottenendovi fama di gran filosofo e d'uomo assai dotto in divinità. Sostenne nelle pubbliche scuole diverse tesi, e accrebbe onore al nome italiano tra i forestieri » (Franceschi Ferrucci 1873a, 101). Selon Aida Audeh il est fort probable que Boccaccio ne fût pas accessible en traduction française avant le XXe siècle, ce qui aurait favorisé la construction de légendes (Audeh 2002, 246).

159 Cf. Audeh (2002, 236).

160 Cf. « […] andò a Parigi, dove, con tanta gloria di sé, disputando, più volte mostrò l'altezza del suo ingegno, che ancora, narrandosi, se ne maravigliano gli uditori. E di tanti e si fatti studi non ingiustamente meritò altissimi titoli: perciocché alcuni il chiamarono sempre 'poeta', altri 'filosofo' e molti 'teologo', mentre visse » (Boccaccio 1963, 9).



Rodin, Auguste, Le Penseur, 200x130x140cm, bronze, Paris, Musée Rodin, 1880. © Agence photographique du Musée Rodin, photo : Jerome Manoukia.

Suñol y Pujol, Jerónimo, El Dante pensativo, 84x34cm, plâtre, Madrid, Museo del Prado, 1864. © Museo del Prado.

El Dante pensativo est considéré comme le chef d'œuvre de Suñol y Pujol, réalisé lors de son séjour à Rome en 1864 et primé par l'*Exposition Nationale des Beaux-Arts* de Madrid la même année. L'influence du Classicisme et de la Renaissance italienne ressort de la composition équilibrée et harmonieuse qui disparaît dans la sculpture en bronze de Rodin au profit d'une posture torturée et des proportions déséquilibrées du corps du personnage. Les muscles contractés font ressortir, chez Rodin, les tensions intérieures du penseur. Les bras et les mains disproportionnellement grandes accentuent son expressivité tourmentée. Ce personnage juché sur un chapiteau était destiné à couronner *La Porte de l'Enfer*, groupe de sculptures monumental (6,35x4m) que l'État commanda à Rodin en 1879 pour la porte d'entrée d'un futur musée des arts décoratifs. Inspiré par la *Divine Comédie*, le sculpteur modèle plus de deux cents figures et groupes de damnés, dont très peu sont identifiables (parmi eux Ugolin, Paolo et Francesca). *Le Penseur*, alors intitulé *Le Poète*, est l'une des premières figures modelées pour cette porte, présentant Dante penché en avant pour observer les pécheurs de son *Enfer.* Le projet du musée étant abandonné en 1889, Rodin

est privé du financement. Sa porte devient alors un réservoir créatif qu'il travaille par intermittence pendant le reste de sa vie sans jamais l'achever véritablement. En revanche, il y puise quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus célèbres qui seront exposés de manière indépendante, comme par exemple *Ugolin et ses enfants* (1882), *Le Baiser* (1886) et, notamment, *Le Penseur* (1888).

La sculpture en plâtre de Suñol y Pujol ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage, indiquant dès le titre qu'il s'agit de Dante. Ce dernier est rendu facilement identifiable grâce à toute une série d'attributs typiques, tels que la couronne de lauriers, le chaperon tombant et le manteau médiéval à la draperie minutieusement élaborée. En revanche, la nudité et le manque d'accessoires du *Penseur* détaché de *La porte de l'Enfer* empêche toute attribution évidente. Il est présenté comme l'image universelle non plus du 'poète', mais plus généralement du 'penseur'. Par opposition à l'extrême réalisme du visage modelé par Suñol y Pujol qui reprend le nez aquilin et les lèvres tombantes attribuées à la physionomie de Dante depuis le portrait du *Palazzo del Bargello* de l'atelier de Giotto (~1330-37),[161] le visage du penseur de Rodin se caractérise par des traits beaucoup plus grossiers et approximatifs. Suñol y Pujol présente Dante de manière réaliste l'ancrant dans un décor typique de son époque marqué par les habits historiques et la chaise Savonarole,[162] issue du Moyen-Âge italien et connue en Espagne sous le nom de 'silla dantesca' au moment où la sculpture est fabriquée.[163] La composition mesurée et équilibrée illustre l'harmonie classique, l'idéal esthétique de Suñol y Pujol,[164] exemplifié ici à travers la représentation d'un 'Dante pensif'. Par opposition à ladite revalorisation du côté sombre, grotesque, voire terrifiant de la *Divine Comédie* au XIXe siècle, Suñol y Pujol exprime ainsi sa résistance aux innovations artistiques de son époque, présentant un Dante aussi pondéré que l'idéal esthétique du sculpteur.

En revanche, Rodin abandonne aussi bien le précepte du réalisme idéalisé que celui de l'harmonie. Dans les entretiens réunis par Paul Gsell, il explique que l'artiste qui « ne reproduit que des traits superficiels comme le peut faire la photographie […] [et qui] consigne avec exactitude les divers linéaments d'une physionomie ne mérite nullement qu'on l'admire ». Rodin se limite à la représentation extérieure sans affecter au personnage des traits figurant son caractère.[165] Selon Rodin, la ressemblance que l'artiste doit obtenir est celle de l'âme : « […] c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. En un mot, il faut que tous les traits soient expressifs, c'est-à-dire utiles à la révéla-

[161] Michael Viktor Schwarz remet en question le fait que le célèbre tableau soit véritablement attribuable à Giotto. Il insiste pourtant sur l'influence que les contemporains Giotto et Dante ont exercée de manière réciproque sur leur réception. En effet, la représentation de Dante dans les siècles suivants est fortement influencée par celle du *Palazzo del Bargello* à Florence. Cf. Schwarz (2016).

[162] Azcue Brea (2007, 411-412).

[163] ‹ http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1175297.html › [consulté le 02/02/2020].

[164] En ce qui concerne l'idéal esthétique de Suñol y Pujol, voir : Cartagena (2020).

[165] Rodin (1911, 162-163).

tion d'une conscience ».[166] En effet, la 'conscience' du penseur est extériorisée par sa posture corporelle, ses contractions musculaires et ses disproportions physiques. La petite dimension de sa tête par rapport à ses longs bras aux muscles contractés, ses mains géantes et son grand dos courbé, illustrent parfaitement la souffrance et les immenses efforts physiques liés à sa créativité mentale. *Le Penseur* de Rodin pense avec son corps entier.[167] Alors que la posture méditative du Dante de Suñol y Pujol dégage le calme et l'autorité solennelle d'un génie poétique qui ne perd pas sa contenance malgré la situation accablante de l'exil, le corps convulsé du penseur de Rodin traduit toute l'envergure de ses tensions internes. Entouré de groupes de damnés tordus par la souffrance dans *La porte de l'Enfer* – qui ne sont pas sans rappeler les corps torturés du *Jugement dernier* (1541) de Michel-Ange[168] – *Le Penseur* se détache par sa position centrale tout en se confondant avec les autres figures par son attitude tourmentée. Son assimilation aux damnés est renforcée par sa ressemblance avec l'*Ugolin* de Carpeaux (1861), avec lequel il partage la pose contractée, le corps musculeux et l'appui crispé du menton sur sa main évoquant le geste désespéré de l'*Ugolin* de Carpeaux qui se mord la main. Le rapprochement entre la représentation de l'acte de penser et celle du martyre est renforcé par l'emplacement du *Penseur* au centre du tympan de la porte. Il forme un crucifix avec la ligne horizontale de l'encadrement et la verticale de l'ouverture de la porte, ce qui ressort de manière encore plus évidente sur la troisième maquette de l'œuvre (1881).

Rodin, Auguste, La porte de l'Enfer. Troisième maquette, 111,5x75x30cm, plâtre, Paris, Musée Rodin, 1881. © Musée Rodin, photo: Hervé Lewandowski.

166 *Ibid*.

167 Cf. les réflexions de l'artiste lui-même : « What makes my Thinker think is that he thinks not only with his brain, with his knitted brow, his distended nostrils and compressed lips, but with every muscle of his arms, back, and legs, with his clenched fist and gripping toes » (*ibid*.).

168 Pour une étude plus circonstanciée du lien entre Rodin et Michel-Ange, voir : Schütze (2016) ; Sachs (2012) ; Getsy (2008).

Rodin crée ainsi un lien métonymique entre *Le Penseur* et le *Christus dolens* qui supporte le supplice de la croix pour libérer l'humanité, assimilant l'art au calvaire du Christ. Bien que Rodin s'éloigne progressivement d'une identification explicite du *Penseur* avec Dante, il n'est pas anodin que ce dernier soit le point de départ de sa métaréflexion sur l'art. En effet, le sculpteur Auguste Rodin considérait le poète Dante Alighieri comme un esprit illustre, prédestiné à être transposé en emblème universel de tous les penseurs-créateurs : « J'ai pour Dante une admiration sans égale. Dante est non seulement un visionnaire, et un écrivain, c'est aussi un sculpteur ».[169] *Le Penseur* et *El Dante pensativo* montrent parfaitement que Dante s'établit bien au-delà des frontières italiennes comme un espace de projection des conceptions les plus opposées de l'artiste et comme un modèle du penseur. En effet, au cours du XIXe siècle, Dante acquiert une place de tout premier plan dans le panthéon des grands auteurs et penseurs européens. Élevé au même rang qu'Homère, père fondateur de la littérature occidentale, Dante est célébré comme le père fondateur de la littérature moderne. Cette assimilation entre Dante et Homère est répandue aussi bien dans la critique que dans la création littéraire en Espagne et en France.[170] Manuel Milá y Fontanals affirme : « Dante, el italiano, el esencialmente moderno y padre hasta cierto punto de la moderna cultura […] ».[171] Le poète romantique Eugenio de Ochoa déclare : « Homero presidió a la creación de la poesía: Dante a su resurrección ».[172] José de Espronceda considère que « Dante y Homero » sont « él uno a igual altura en frente al otro »[173] et Emilia Pardo Bazán rapproche les deux poètes par le caractère prétendument 'réaliste' de leurs œuvres : « Las obras maestras universalmente reconocidas como tales, tienen todas carácter anchamente realista: así los poemas de Homero y Dante ».[174] Dans son *Histoire littéraire d'Italie* (1811), Abel-François Villemain affirme que « depuis Homère […] il n'y a eu que Dante qui fut à la fois si créateur et si vrai […]. Ses vers sublimes et naturels ne s'oublieront jamais ».[175] Dans *Corinne* (1807), Germaine de Staël recourt à la même comparaison à travers la voix de son héroïne : « Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongea son génie dans le Styx pour aborder l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrits ».[176] Le même *topos* se retrouve dans les écrits de nombreux auteurs français et espagnols, tels que Gabriel García Tassara,[177]

---

169 Basset (1900).

170 Pour l'Italie, voir le chapitre précédent, I.3.

171 Milá y Fontanals (1892, 64).

172 Ochoa (1844, 28).

173 Espronceda (1876, 226).

174 Pardo Bazán (1989, 156).

175 Villemain (1847, 618).

176 Staël (2017, 1031).

177 Cf. son poème *A Dante* (1852) en tercets dantesques : « Sagrado Homero de la antigua Europa/ Que apuraste en tu ardor hasta las heces/ De la suprema inspiración la copa/ Dante inmortal que con los siglos creces […] » (García Tassara 1872, 455-461).

Emilia Pardo Bazán,[178] Victor Hugo,[179] Charles Nodier[180] ou Lamartine,[181] pour n'en citer que quelques-uns. Dans son poème *La página eterna* (1884), Manuel del Palacio présente un canon européen des grands auteurs qui auraient créé 'la page éternelle', expression de l'*anima mundi*, le principe divin qui lie, selon la tradition platonicienne, l'homme à l'univers. Del Palacio place Dante et Milton en tête d'une lignée d'esprits européens grandioses qui doivent servir de modèles à sa propre génération. Dans la dernière strophe, il crée un lien entre le passé et le présent en se demandant combien de poètes contemporains seront dignes d'être accueillis dans le canon et d'atteindre la gloire universelle de leurs illustres ancêtres :

La página eterna (1884)

Todos los que escribimos la soñamos
Magnífica, ideal;
La buscan en el libro nuestros ojos
Y en el libro no está. 4

Engendro del placer o la amargura
Del combate o la paz,
Vive allí con el alma del poeta
El alma universal. 8

La hallaron en la fe Milton y Dante:
En la duda, Balzac;
Shespir en la miseria; en el regalo,
Byron y Chateaubriand. 12

A la mentira la arrancó Cervantes;
Tácito a la verdad,
Y es, lo mismo plegaria que blasfemia,
En todos inmortal. 16

178 « Al formular un juicio estético sobre la *Divina comedia*, empiezo por decir que así como considero a la *Ilíada* hermosa entre los poemas de la antigüedad clásica, tengo a la trilogía de Dante por la joya de las epopeyas cristianas » (Pardo Bazán 1891, 76-77).

179 « Peu d'hommes, dans chaque génération, lisent avec intelligence Homère, Dante, Shakespeare ; tous s'inclinent devant ces colosses. Les grands hommes sont des hautes montagnes dont la cime reste inhabitée, mais domine toujours l'horizon [...] » (Hugo 1834, LIII).

180 Cf. note 52.

181 « J'ai appelé le Dante […] un rival d'Homère, de Virgile, de Shakespeare, quelquefois supérieur à eux par fragments épiques » (Lamartine 1857, 376). Lamartine limite pourtant ses louanges aux chants les plus populaires de la *Divine Comédie*, se positionnant ainsi dans une véritable polémique de l'époque. Cf. p. ex. « […] quel est l'homme assez malheureusement organisé pour ne pas sentir qu'il y a mille fois plus de mérite dans vingt vers de l'*Enéide* où *Énée* descend aux Enfers qu'il n'y en a dans toute la *Comédie* prétendue *Divine*, du Dante Alighieri ? » (La Harpe 1778, 356). « Nous souscrivons à l'avis de ceux qui ont avancé que plusieurs morceaux aussi beaux que celui d'Ugolin mériteroient au Dante une place entre Homère et Milton, mais malheureusement les beautés de l'ouvrage ne sont pas en assez grand nombre pour en compenser les défauts […] » (Chabanon 1773, 81).

¡Muchos escriben libros! De la gloria
Muchos corren detrás,
Más la página eterna, la soñada...
¿Cuántos la escribirán? [182] 20

Les Romantiques situent Dante non seulement au centre du panthéon des grands Européens, mais ils l'assimilent tout aussi volontiers à un messie-prophète, voire à Dieu. Par exemple, Théophile Gautier écrit dans son sonnet *Ambition* : « Être Napoléon, être plus grand encore ! / Que sais-je ? être Shakespeare, être Dante, être Dieu ! ».[183] Le même phénomène se produit dans la peinture de l'époque : la coupole de la bibliothèque du Sénat au Palais du Luxembourg à Paris (7x3,5m) présente *L'Élysée* ou *Dante et les esprits des grands hommes* (1840-46) d'Eugène Delacroix. Ce dernier explique son sujet, inspiré du chant IV de l'*Enfer* de Dante, en présentant sa fresque comme « une espèce d'Élysée, où sont réunis les grands hommes qui n'ont pas reçu la grâce du baptême »,[184] ne pouvant pas accéder au Paradis chrétien. L'image est répartie en quatre scènes dont la « plus importante »[185] s'organise autour d'Homère, accompagné d'Ovide, Stace et Horace qui accueillent Dante, amené par Virgile. Il est remarquable que Delacroix fasse du poète italien Dante le protagoniste de son panthéon des grands hommes d'État, philosophes et poètes, incluant Platon, Orphée, Hannibal, mais aussi des femmes comme Sappho et Aspasie. Jean-Auguste-Dominique Ingres avait précédé Delacroix quant à l'inclusion de Dante dans le canon des grands hommes exhibés dans des monuments publics à Paris. Dans son énorme *Apothéose d'Homère* (1827, 386x512cm), une commande royale pour la décoration d'un plafond du musée Charles X au Louvre, le poète italien est placé aux côtés de Virgile qui pose sa main sur ses épaules et au-dessus des grandes personnalités du siècle classique (La Fontaine, Poussin, Corneille).

Jusqu'à présent, la critique a soutenu que cette célébration de Dante comme modèle littéraire et protagoniste du canon européen est le fruit d'un enthousiasme superficiel et peu fructueux. Bien au contraire, les chapitres suivants ont pour but de montrer la complexité, l'originalité et la valeur artistique des mythopoétiques dantesques des XVIIIe et XIXe siècles, en insistant sur la fonction esthétique, épistémologique et socioculturelle des intertextes qui donnent lieu aussi bien à des œuvres d'art remarquables qu'à des approches critiques qui devancent, parfois, les découvertes de la recherche du XXIe siècle.

[182] Del Palacio (1884, 207-209).
[183] Gautier (2013, 55).
[184] Delacroix (1846, 221).
[185] *Ibid*.

II. Envols célestes et voyages infernaux – Dante dans les figurations de l'au-delà des XVIIIe et XIXe siècles

II.1. Poétique de la vue et vision de la trinité dans la *Divine Comédie* et les *Visioni sacre e morali* (1766) d'Alfonso Varano

Les *Visioni sacre e morali*, rédigées par Alfonso Varano entre 1732 et 1766[1] et corrigées pendant le reste de sa vie, jouent un rôle clé dans la redécouverte de Dante au XVIIIe siècle. L'auteur considérait ses *Visioni*, injustement négligées par la critique actuelle, comme son œuvre la 'plus chère',[2] récompensée par le grand succès qu'elle connut à son époque. Éditées à maintes reprises entre 1789 et 1873,[3] les *Visioni* constituent le point de départ d'une vague de figurations de l'au-delà présentées par toute une série de grands auteurs italiens du XVIIIe et XIXe siècles pour lesquels Varano s'impose comme une référence incontournable : Vincenzo Monti voit dans Varano le « vero incomparabile imitator di Dante »[4] et s'en sert comme modèle dans la *Visione di Ezechiello* (1776) et la *Bassvilliana* (1793). Giacomo Leopardi loue le « stile originale »[5] de Varano dont il fait l'éloge dans la *Crestomazia italiana* (1827)[6] et auquel il se réfère à plusieurs reprises dans l'*Appressamento della morte* (1816). Ugo Foscolo en suit l'exemple dans son poème *A Dante* (1795) et Francesco Gianni reprend Varano dans *La madre ebrea nell'assedio di Gerosolima* (1795). La considération pour Varano se dissipe aux XIXe et XXe siècles qui font de lui un auteur mineur, indigne d'occuper une place dans le canon littéraire.[7] Néanmoins, Walter Binni, Anna Maria Mazziotti et Klaus Ley ont mis en évidence la valeur préromantique des *Visioni* et leur

---

1 Cf. Verzini (2003a, 18-21).

2 Cf. lettre à Saverio Bettinelli du 17 juillet 1780 (Strazzabosco 2007, XXI).

3 Cf. p. ex. : *Opere poetiche*, Parma, Bodoni, 1789 ; *Dodici visioni sacre e morali*, Genova, Gabinetto Letterario Piazza, 1801 ; *Visioni sacre e morali*, Venezia, Palese, 1805 ; *Dodici visioni*, Piacenza, Del Magno, 1808 ; *Opere scelte con la vita dell'autore scritta da Francesco Reina*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1818 ; *Visioni con la vita dell'autore novellamente descritta da Pier Alessandro Paravia*, Venezia, Picotti, 1820 ; *Visioni sacre e morali*, Milano, Silvestri, 1834 ; *Le visioni con note storiche e filologiche di Francesco Cerruti*, Torino, Francesco di Sales, 1873.

4 Percopo / Torraca / Zingarelli (1904).

5 Leopardi (1969, 1196).

6 Cf. Strazzabosco (2007, XIX).

7 Cf. p. ex. Fubini (1959, XLVII-LII).

importance pour le siècle suivant.[8] En effet, dans l'avant-propos aux *Visioni*, Varano présente, bien des décennies avant Germaine de Staël, Ermes Visconti et Alessandro Manzoni, les idées poétiques qui seront celles du romantisme, s'exprimant en faveur d'un remplacement du paradigme païen et 'mensonger' de la mythologie grecque[9] par une inspiration 'sacrée' fondée sur la 'vérité' de la religion catholique.[10] Dans ce contexte, Varano élève Dante en modèle du poète national chrétien qui aurait 'représenté noblement' le 'vrai' et le 'sacré' sans recours à la mythologie.[11] Varano suggère ainsi une révision du canon littéraire qui rompt avec la primauté de Pétrarque, dominante au XVIIe siècle.[12]

Compte tenu du fait que le rôle pionnier de Varano pour la redécouverte de Dante au XVIIIe siècle a été reconnu par la critique, il est étonnant que la fonction de Dante dans l'œuvre de Varano n'ait jamais été approfondie dans aucune analyse systématique. Dans son article « Dante für die Aufklärung : Alfonso Varanos *Visioni sacre e morali* » (2005), Klaus Ley reconnaît certes la reprise du schéma des visions et des tercets dantesques, ainsi que l'importance des guides et les correspondances du motif du sublime et de la trinité chez Dante et Varano, mais il finit par déclarer que la référence à la *Divine Comédie* n'est pas 'apodictique' à côté des *Triomphes* de Pétrarque et de la *Bible*[13] et il néglige l'analyse approfondie du texte pour corroborer ses hypothèses. L'étude de Luca Serianni se limite à une analyse quantitative du lexique et des rimes employés par Varano. En 29 pages, il énumère les 'dantismes' de Varano à l'aide d'un logiciel numérique[14] sans assortir le catalogue d'adverbes en '-mente' et de rimes en '-acco', '-angue' ou '-elva' d'une véritable interprétation qualitative. Il en arrive d'ailleurs à la même conclusion qu'Alfonso Cambini, Giulio Natali et Giuseppe Savoca, ce qui semble remettre en question son intérêt pour les 'dantismes stylistiques' de Varano :[15] l'influence de Dante sur Varano serait négligeable.[16]

---

8 Binni (1947, 149-243) ; Mazziotti (1981).

9 « […] vanno ad attingere le idee alle false o impure sorgenti delle gentilesche deità […] Di quando in qua è obbligata la poesia ad essere per sua natural proprietà menzognera? » (Varano 2003b, 84).

10 « Le mie *Visioni*, nelle quali sonomi scrupolosamente attenuto alle semplici verità dei dommi cattolici, allontanandone ogni colore di mitologia […] » (Varano 2003b, 83) ; « […] vogliamo strettamente attenerci a quanto v'è di più sacro » (Varano 2003b, 85).

11 « […] anche negli argomenti Cristiani ha la poesia di che spacciar largamente colle sue invenzioni, colle sue figure, col suo stile quanto aver lo possa nei soggetti della Mitologia; e può col velame delli versi strani, come dice il nostro Dante, rappresentarci il vero, e il sacro nobilmente, e dilettevolmente idoleggiato co' suoi colori […] » (Varano 2003b, 84).

12 Klaus Ley montre que les *Trionfi* de Pétrarque restent cependant un modèle pour Varano. Ley (2005, 221-242). Pour la réception de Pétrarque dans les *Visioni* voir aussi : Strazzabosco (2007, XLV).

13 Cf. Ley (2005, 226 ; 228).

14 Serianni (1996).

15 Cambini (1904, 65-241) ; Natali (1955, 747-749) ; Savoca (1974, 253).

16 Serianni (1996, 54).

La présente analyse vise à contribuer à une meilleure compréhension des *Visioni* en insistant sur leur rapport d'imitation et de tension avec la *Divine Comédie*. La première partie se concentre sur la sémantique de l'espace qui présente une figuration de l'au-delà fondée sur des idées issues de la Contre-Réforme. Manifestement, Varano pose Dante en catholique exemplaire pour défendre ses propres convictions réactionnaires et anti-Lumières. Une deuxième partie étudie la poétique de la vue et de l'ineffable dans la représentation du sublime chez Dante et Varano, tandis qu'une troisième partie se concentre sur le motif de la trinité. Chez Dante et John Flaxman, celui-ci est présenté grâce à l'abstraction géographique, alors que Varano et Amos Nattini recourent à une représentation plus figurative en accord avec la tradition iconographique pluriséculaire. La comparaison intermédiale donne lieu à une réflexion sur les limites et les possibilités de la littérature et des arts visuels dans la représentation de Dieu – interdite, à différents degrés, dans les trois grandes religions monothéistes – et permet de faire ressortir la complexité et la polyvalence de la trinité dantesque au chant XXXIII du *Paradis*. Dans la mythopoétique de Varano, Dante se transforme ainsi en support de projection de l'image que le poète veut transmettre de lui-même : celle du *poeta vates* que Varano cherche même à dépasser par l'immédiateté de sa vision et par la célérité de son parcours spirituel.

I. La sémantique de l'espace et la mise en scène d'un catholicisme réactionnaire

Le titre *Visioni sacre e morali*, peut être considéré comme une allusion à la *Divine Comédie* de Dante qui inscrit son voyage à travers l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis* dans la tradition de la *visio Dei*, perçue par le lecteur religieux du Moyen-Âge comme un voyage véritablement accompli. Les douze visions de Varano présentent le parcours de purification de l'auteur-protagoniste-narrateur qui s'achève dans sa contemplation de la trinité à la XIIe vision. Or, l'œuvre de Varano ne suit pas la macrostructure linéaire des chants dantesques qui montrent des péchés de plus en plus graves au fur et à mesure que le pèlerin s'éloigne de Dieu en descendant dans l'entonnoir infernal, et une expiation graduelle des sept péchés capitaux au fur et à mesure qu'il monte les sept corniches du purgatoire jusqu'à atteindre la béatitude croissante dans les neuf sphères du paradis. Tout autrement, Varano alterne de nombreuses visions paradisiaques avec seulement deux figurations de l'enfer (visions III et X). Il présente six textes en commémoration de la mort de personnalités de l'époque,[17] deux textes

[17] À l'instar de Dante, Varano présente ainsi des personnes influentes de son époque, issues du monde de l'Église et de la noblesse : *Per la morte di Monsignor Bonaventura Barberini pria Generale dell'ordine Cappuccino e poi Arcivescovo di Ferrara* (I), *Per la morte di Anna Enrichetta di Borbone figlia del cristianissimo Re Luigi XV* (II), *Per la morte del carinale Cornelio Bentivoglio* (III), *Per la morte della serenissima Marianna Arciducessa d'Austria principessa di Lorena* (VI), *Per la morte di Felicità d'Este di Borbone duchessa di Penthièvre* (VIII), *Della vanità della bellezza terrena per la morte d'Amennira* (XI).

dédiés à des sujets théologiques,[18] deux sur des catastrophes naturelles[19] et encore deux de caractère encomiastique.[20] Verzini a démontré que ces visions apparemment désordonnées illustrent en réalité le parcours intérieur du protagoniste : elles partent de l'illumination (I-IV) et passent par la purification (V-VII) et l'union mystique avec Dieu (VIII-IX) jusqu'à atteindre l'expérience même de la béatitude éternelle et la révélation du mystère de la trinité (X-XII).[21] Verzini ne s'interroge cependant pas de manière approfondie sur le rapport entre la sémantique de l'espace dans les visions de Varano et le modèle dantesque. Dans la *Divine Comédie*, le rapport entre vice et vertu, péché et salvation s'articule dès le premier chant de l'*Enfer* par des oppositions allégoriques de l'espace (haut vs bas) et de la lumière (clair vs obscur) : le protagoniste égaré dans la 'selve obscure' du péché,[22] établit d'emblée un contact visuel avec un mont éclairé par le soleil divin, qui préfigure la montagne du purgatoire. Le chemin du salut, qui mène hors de la profonde vallée du péché vers la cime du purgatoire où se trouve le paradis terrestre, est donc tracé dès le début. Lors de son ascension aux sphères célestes, les yeux du protagoniste sont éblouis par la lumière divine et doivent s'habituer progressivement au rayonnement. Celui-ci augmente en intensité à mesure que Dante-*agens* se rapproche de Dieu dont l'amour est comparé à la puissance lumineuse du soleil, responsable du mouvement de l'univers entier : « […] amor che move il sole e l'altre stelle […] » (*Par.* XXXIII, v. 145).[23] La première vision de Varano reprend le motif du pèlerin dévié du 'droit chemin' (*Vis.* I, vv. 42-43)[24] et égaré aussi bien au sens spatial que spirituel sur la voie du péché, symbolisée par la descente d'une montagne à travers des sentiers obliques et tortueux.[25] Or, chez Varano, le mont est associé au siège du dieu Amour. Au lieu de mener l'âme vers le salut chrétien, ce dernier représente le 'danger' (*Vis.* I, v. 9) de la tentation profane à laquelle le pro-

---

18 *Sopra il vero e il falso onore* (IV), *Trionfo della Provvidenza divina sopra l'angelo della morte* (X).

19 Notamment, la peste de Messine de 1745 (V) et le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 (VII).

20 *Per la vittoria riportata dall'armi di S. M. imper. E regia Maria Teresa d'Austria sopra l'esercito prussiano il 18 giugno dell'anno 1757* (IX), *La cristiana apoteosi di Francesco I imperatore de' Romani sempre Augusto* (XII). Ley fait remarquer que le choix des personnages montre la prédilection de Varano pour l'absolutisme éclairé ainsi que pour les dynasties des Bourbons et des Habsbourg. Cf. Ley (2005, 231).

21 Selon Verzini, Varano suit le modèle ascétique de *L'Imitation de Jésus-Christ* (Verzini 2003a).

22 Cf. le célèbre *incipit* : « Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita […] » (*Inf.* I, vv. 1-3).

23 Pour une analyse plus détaillée de la sémantique de la lumière chez Dante, voir : Klinkert (2018).

24 Varano (2003), *Visioni sacre e morali*, abrégé : *Vis.*

25 « Quind'io non più scendea per la via retta,/ ma in calli obliqui già, qual uomo errando,/ che va malgrado, e chi l'arresti aspetta./ Fra i sentier torti un ne calcai, vagando » (*Vis.* I, vv. 43-46).

tagoniste admet avoir succombé.[26] À l'instar de Dante, Varano présente un protagoniste coupable d'un péché d'amour profane dont la teneur ne sera jamais spécifiée.[27] Sur le mont d'Amour, les attraits des passions terrestres se traduisent dans une nature fleurie, verdoyante et parfumée, explicitement dénoncée comme un artifice du dieu mythologique pour fourvoyer ses victimes.[28] Le paysage, toujours allégorique chez Varano, révèle également les embûches cachées de l'amour terrestre. Ainsi, le promeneur est amené sur une falaise à partir de laquelle il voit une mer tranquille et céleste sans apercevoir le gouffre souterrain qui tourbillonne de manière menaçante en dessous de lui.[29] L'abîme n'est pas sans évoquer les cercles de l'enfer dantesque («[…] rotator circoli stretti […]», *Vis*. I, v. 76). Le paysage reflète ainsi le combat intérieur de l'individu, tiraillé entre les tentations profanes d'un côté et les vertus du cœur et de la raison de l'autre. Comme chez Dante,[30] celles-ci sont associées à la lumière métaphysique qui dissipe 'l'ombre des doutes' en 'éclairant' l'homme pour le 'guider' vers le bien.[31] Malgré sa détermination à se libérer de l'influence d'Amour («Sferrommi», *Vis*. I, v. 20), le protagoniste dérape vers l'abîme du péché et s'agrippe à un figuier, échappant ainsi à la chute mortelle dans l'entonnoir tourbillonnant. Le figuier ne possède pas la valeur initiatique qui lui est attribuée dans l'*Ancien Testament* où il nourrit les ermites.[32] Chez Varano, il s'agit d'un bel arbre verdoyant qui symbolise, une fois de plus, les attraits superficiels de l'amour profane sans donner les fruits comestibles de la science religieuse («caprifico verde», *Vis*. I, v. 68). En effet, le protagoniste ne sera pas sauvé par le figuier mais par l'apparition d'une âme céleste qui lui tend la main pour s'envoler avec lui vers 'l'Orient' – l'endroit du lever du soleil associé déjà dans la *Divine Comédie* à Dieu.[33] L'esprit se révèle être l'âme de Bonaventura Barberini, supérieur général de l'ordre des capucins et archevêque de Ferrare à l'époque

---

26 «[…] gli error miei […]» (*Vis*. I, v. 10); «Gli error miei gravi […]» (*Vis*. I, v. 226); «Amor […] dal diritto cammin […] deviarme [...]» (*Vis*. I, v. 42).

27 «[…] grande è il mio fallo […]» (*Vis*. I, v. 290). Le cardinal Barberini qui apparaît comme guide dans la première vision déclare vouloir sauver le protagoniste du péché mortel de croire la raison impuissante face aux attaques d'Amour.

28 «[…] il leggiadro loco era fra l'arme/ d'Amor e l'arti ultima e forse eletta/ dal diritto cammin per deviarme […]» (*Vis*. I, vv. 40-42).

29 «Era tranquillamente azzurro il mare;/ ma sotto a quella balza un sordo e fisso/ muggito fean le spumanti acque amare;/ ché un fiume, cui fu dal pendio prefisso/ cieco sotterra il corso, ivi formava/ co' moti opposti un vorticoso abisso» (*Vis*. I, vv. 55-60).

30 Cf. p. ex. «[…] io dicerò come procede/ per sua cagion ciò ch'ammirar ti face,/ e purgherò la nebbia che ti fiede […]» (*Purg*. XXVIII, vv. 88-90).

31 Cf. le monologue du protagoniste dans la première vision: «[…] a mia ragion dicea: 'Tu che in me vegli/ qual lume e guida nel miglior consiglio […]'» (*Vis*. I, vv. 4-5); «[…] il cor tenero quel, che in me riluce, raggio immortal […]» (*Vis*. I, vv. 37-38). Voir aussi le discours de l'ange: «[…] l'immenso Donator dei lumi/ per quest'aere benigno a te m'invia, perch'io il tuo fosco immaginar allumi […]» (*Vis*. II, vv. 58-60); «[…] le angeliche parole/ sciolser dai miei pensier la nebbia grave,/ che la ragion fra i sensi adombrar suole […]» (*Vis*. II, vv. 274-77).

32 Chevalier / Gheerbrant (1982, 507).

33 «[…] ficcando li occhi verso l'oriente, come dicesse a Dio: 'D'altro non calme' […]» (*Purg*. VIII, vv. 11-12). Cf. Verzini (2003b, 300).

de Varano. La référence à la figure du guide dantesque ressort non seulement de l'appellation « Ah padre » (*Vis.* I, v. 154) que Dante réserve à Virgile (« dolcissimo patre », *Purg.* XXX, v. 50),[34] mais également de la salutation que les deux protagonistes adressent à l'apparition spectrale du guide : « […] o corpo od ombra verso me si spinse […] » (*Vis.* I, v. 107) ; « […] qual che tu sii od ombra od omo […] » (*Inf.* I, vv. 65-66). Varano reprend ainsi le concept dantesque du corps aérien qui permet aux pécheurs de sentir les punitions de l'enfer et du purgatoire avec tous leurs sens et aux béats d'accéder à la *visio beatifica* immédiatement après la mort, sans attendre la résurrection de leur corps à la fin des temps.[35] Comme Dante-*agens*, Varano-*agens* rencontre les âmes dans la période entre la mort et le Jour du jugement dernier. Le fait que Dante ne mette pas l'accent sur le Jour de la Rétribution, mais sur un jugement immédiatement postérieur à la mort peut être expliqué par l'évolution des idées eschatologiques de son époque, et notamment par la reconnaissance du dogme du purgatoire par l'Église catholique en 1274, ou encore par la bulle pontificale *Benedictus Deus* en 1336, qui proclame également l'accès des âmes béates à la *visio beatifica* directement après la mort.[36] En effet, chez Varano, les âmes des béats jouissent pleinement de leur vision paradisiaque sans ressentir aucune nostalgie de rejoindre leur corps matériel le Jour du jugement dernier. Cela correspond à la doctrine de l'*unité de la forme* de Thomas d'Aquin selon laquelle l'âme est dotée de facultés sensorielles lui permettant d'atteindre l'« ultima beatitudo » immédiatement après la mort,[37] alors que la *Divine Comédie* est parcourue par une tension irréductible entre les doctrines de l'*unité de la forme* et de la *pluralité des formes* qui sera approfondie au chapitre II.3. à partir de l'approche de Manuele Gragnolati.

À l'instar de Virgile et de Beatrice,[38] qui assument le rôle de maîtres enseignants présentant des explications à caractère doctrinal pour dissiper les doutes de leur disciple, les guides de Varano, changeant d'une vision à l'autre, répondent aux questions du protagoniste face aux apparitions surnaturelles. En présentant d'abord la manifestation d'un phénomène surnaturel et ensuite son explication rationnelle, les visions suivent la structure typique des grandes visions bibliques, telles que le *Livre d'Ezéchiel* ou l'*Apocalypse*. Le rapport entre le libre arbitre et la prescience divine représente une préoccupation centrale des réflexions théologiques de Varano, abordée dès l'explication doctrinale du guide Bonaventura Barberini dans la première

[34] Cf. Verzini (2003b, 301).

[35] La notion du corps aérien sera approfondie aux pp. 104*sq*., en insistant également sur les tensions irréductibles entre les différentes idées théologiques de l'époque que ce concept comporte. Cf. à ce sujet : Gragnolati (2005, 58-67) ; Gragnolati (2018a).

[36] Cf. Gragnolati (2005, XII).

[37] D'Aquin (1776, 496).

[38] La graphie italienne sera privilégiée tout au long de la présente étude afin de distinguer la Beatrice dantesque des Béatrice, Béatrix et Beatríz qui apparaissent dans les adaptations des XVIIIe et XIXe siècles.

vision. À l'instar de Marco Lombardo au chant XVI du *Purgatoire*[39] et de Cacciaguida aux chants XVI et XVII du *Paradis*,[40] Barberini soutient que Dieu a doté l'homme du libre arbitre, lui permettant de se positionner de son plein gré vis-à-vis du bien et du mal.[41] Malgré sa prescience, Dieu n'interviendrait pas dans la liberté de l'homme à prendre ses décisions.[42] Manifestement, Varano reprend une fois de plus les idées de la scolastique médiévale de Thomas d'Aquin. Celle-ci connaît un renouveau suite au Concile de Trente, convoqué par le pape Paul III en 1542 pour faire face aux revendications formulées par Martin Luther dans le cadre de la réforme protestante. Thomas d'Aquin est réinterprété et instrumentalisé par la Contre-Réforme afin de fortifier un catholicisme orthodoxe et missionnaire, visant à combattre le protestantisme. Varano commence la rédaction des visions pendant le pontificat de Clément XII (1730-1740) qui est entré dans l'histoire comme un fervent opposant aux Lumières. C'est dans ce même esprit anti-Lumières et réactionnaire[43] que Varano intègre les principaux décrets de la Contre-Réforme[44] dans ses visions : la validation de l'existence du purgatoire,[45] du culte des saints et des sept sacrements indispensables au Salut,[46] la nécessité de contrition et d'attrition dans la pratique de la pénitence[47] et l'idée d'une purification de l'âme liée au modèle de *l'imitatio Christi*.[48] Par ailleurs, Varano fournit une poétique romantique anticipée de la laideur et de la douleur[49] qui s'inscrit cependant dans la logique thomiste de la punition et de la justice divines. En effet, les épidémies

---

39 Cf. « […] lume v'è dato a bene e a malizia,/ e libero voler; che, se fatica/ ne le prima battaglie col ciel dura,/ poi vince tutto, se ben si notrica » (*Purg*. XVI, vv. 75-78).

40 Cf. « La contingenza, che fuor del quaderno/ de la vostra materna non si stende,/ tutta è dipinta nel cospetto eterno;/ necessità però quindi non prende/ se non come dal viso in che si specchia/ nave che per corrente giù discende […] » (*Par*. XVII, vv. 37-42).

41 « […] oprar sua ragion può in libertate;/ ché ben mille entro l'uom schiudonsi il varco/ mali aspri e affanni, cui porre egli il freno/ non vale […] » (*Vis*. I, vv. 318-21).

42 « Poiché avvi immenso in Dio saper eterno […] » (*Vis*. I, v. 304) ; « Né Dio col preveder le geste altrui/ cangia agli enti natura […] » (*Vis*. I, vv. 346-47) ; « Dio scorge quel che pensi ed opri,/ ma non t'astringe a far quel ch'egli vede […] » (*Vis*. I, vv. 355-56).

43 Pour une étude plus approfondie de l'esprit réactionnaire, contre-réformiste et anti-Lumières de Varano, voir : Settembrini (1872, 122-123) ; Negri (1962, 165) ; Bompiani (1957, 761).

44 Pour les décrets de la Contre-Réforme, voir : Péronnet (1981, 217*sq*.).

45 Cf. aussi la *Visione* XI qui illustre l'existence du purgatoire à travers le récit de l'âme d'Amennira.

46 Cf. D'Aquin (1956, 65). Cf. les *Visioni* VIII et IX de Varano, dédiées aux sacrements du mariage et de l'eucharistie.

47 Cf. Trémeau (1960).

48 Cf. surtout la vision VIII, où la douleur est présentée comme une expérience à travers laquelle l'homme reconnaît les choses importantes dans la vie : « Che dal dolor grande argomenti ei trasse […] » (*Vis*. VIII, v. 397). Ce sujet a été approfondi par : Verzini (2003a, 32*sq*.).

49 « Non è egli un quadro perfetto di poesia la descrizione che ci fa Dante nel suo canto dell'*Inferno* del conte Ugolino e de' suoi figli carcerati dall'arcivescovo di Pisa? Non è animata la natura a scorgervi per entro il dolore e l'orrore nel loro più fiero aspetto, senza il soccorso della mitologia? » Verzini (2003b, 84). La *Divine Comédie* présente tout à fait des lieux et des personnages mythologiques. Varano lui-même est inconséquent en faisant apparaître le dieu Amour dès la première vision.

et les catastrophes naturelles, telles que le fléau de la peste de 1745 et le tremblement de terre de Lisbonne de 1755, sont présentées comme une conséquence de la colère de Dieu qui punit les méchants et libère les justes de la prison du corps terrestre. Selon les idées thomistes de l'auteur, la douleur constitue la voie privilégiée pour purifier l'âme en s'unissant mystiquement à la souffrance salvifique du Christ. Alors que le thomisme de Dante a fait l'objet d'un débat critique controversé qui a montré l'impossibilité de réduire la multiplicité de ses sources et les tensions entre celles-ci à un seul courant philosophique ou théologique,[50] Varano en présente une interprétation simplifiée. Il utilise Dante pour se poser en partisan du thomisme de la Contre-Réforme et pour défendre ainsi ses propres convictions réactionnaires. De cette manière, il fait de l'auteur du grand *poema sacro* l'emblème du catholique orthodoxe exemplaire. Ainsi, il s'oppose diamétralement aux lectures prédominantes du XIXe siècle qui présentent Dante comme un grand esprit progressiste, résistant, schismatique, voire hérétique.[51]

II. La poétique de la vue et de l'ineffable dans la représentation du sublime chez Dante et Varano

Les emprunts les plus évidents des *Visioni* à la *Divine Comédie* concernent la représentation du sublime. Varano reprend notamment les leitmotivs dantesques du sourire[52] et du symbolisme de la lumière, croissants selon le niveau de grâce des béats.[53] Par son apparence souriante et radieuse,[54] Bonaventura évoque Beatrice, saint Bernard et les autres âmes béates du *Paradis*. Dans le *Convivio*, Dante explique que le sourire des bienheureux est une manifestation extérieure de la joie intérieure, voire une expression divine de la pureté de l'âme.[55] Chez Varano, la luminosité des anges,[56] des personnifications de vertus,[57] des différents saints et des guides célestes[58]

---

50 Cf. p. ex. Gragnolati (2018a).

51 « […] il nostro Dante rappresenta il vero e il sacro […] » (Varano 2003b, 84). Cf. le chapitre I.3.

52 Cf. p. ex. l'ange à la vision IV : « […] raddolcì con un riso i primi accenti […] » (*Vis*. IV, v. 126) ; l'allégorie de la raison : « […] Donna, che un celeste riso/ sotto candido vel tralucer fea […] » (*Vis*. IV, vv. 247-48) et la princesse catholique Marie-Anne d'Autriche : « […] verso le labbra, che il bel riso molce […] » (*Vis*. VI, v. 85).

53 Cf. « La sua chiarezza séguita l'ardore;/ l'ardor la visione, e quella è tanta/ quant'ha di grazia sovra suo valore » (*Par*. XIV, vv. 40-42).

54 « […] mite lo sguardo e dolcemente lento,/ tumido il labbro e di ridente in atto […] » (*Vis*. I, v. 147) ; « […] cinto da raggi sereni […] » (*Vis*. I, v. 105).

55 « E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazione de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? » (*C*, III, VIII, v. 11). Pour une analyse circonstanciée du motif du rire dans la *Divine Comédie*, voir : Stella (2000).

56 Cf. p. ex. « D'improvvisi rai/ un angelico volto il mio coperse,/ tal che attonito caddi, e l'adorai » (*Vis*. II, vv. 46-48).

57 Cf. p. ex. la lumière de la Foi (*Vis*. IV, v. 206) et de la Charité « d'indistinguibil fiamme ornata » (*Vis*. VIII, vv. 109-11).

58 Cf. p. ex. les yeux rayonnants de Marie-Thérèse-Félicité d'Este, duchesse de Penthièvre, décrite comme une véritable *donna angelicata* souriante (« […] mirai Donna cotanto vaga,/

qui disparaissent souvent en se dissolvant dans la lumière divine[59] va de pair avec l'éblouissement des yeux mortels du protagoniste par l'irradiation de ses différents guides. Varano décline une véritable poétique de la vue en répétant 14 fois le lemme 'guardare' et 104 fois 'vedere'. Dario Tomasello constate à juste titre que les yeux sont les véritables protagonistes des *Visioni* avec 82 occurrences et une possibilité de vue 'extra-sensorielle'.[60] Aveuglé par l'intensité de la lumière, le protagoniste est incapable de reconnaître Bonaventura :

Né il riconobbi; ché nell'occhio stretto
da troppa luce increspò i nervi stanchi
la mia pupilla, e non v'entrò l'obbietto.
(*Vis*. I, vv. 121-23)

Seulement lorsqu'ils arrivent à un temple divin irradié d'une intensité inconcevable pour l'imagination humaine, le guide décide de se dévoiler au protagoniste : « […] le forme sue svelommi a poco a poco » (*Vis*. I, vv. 138-39). De même, dans la deuxième vision les rayons célestes qui transpercent un nuage sont si intenses que le poète est incapable de les regarder. Il détourne le regard et tombe par stupeur, évoquant la chute de Dante lors de l'apparition radieuse de Beatrice[61] :

[…] e allor s'aprio la nube,
e in un abisso incomprensibil, misto
di retti rai, d'infranti e ripercossi,
la santa apparve umanità di Cristo.
Io caddi al suol per lo stupor, né mossi
le pupille a mirar l'immagin diva […]
(*Vis*. II, vv. 210-15)

Il est remarquable que lors de l'apparition de la Vierge couronnée d'étoiles lumineuses au sommet d'une montagne, le protagoniste de Varano soutienne la vision sans manifester aucun éblouissement.[62] Par opposition à Dante, il discerne parfaitement

che aver parvemi forme in sé divine,/ Azzurri ella movea di luce maga/ occhi […] i biondi, in lunghe anella attorti e fessi,/ capei tessean corona al volto […] », *Vis*. VIII, v. 56), les étincelles qui illuminent le visage de Marie-Thérèse archiduchesse d'Autriche (« […] caritate e fe par che le accenda il bel volto di placide faville […] », *Vis*. IX, vv. 236-37) ou encore l'apparition lumineuse de Frédéric le Grand (« […] un gran lume […] », *Vis*. IX, v. 92) et de saint Hilaire qui « lustrò il volto di rai che intorno sparsi lambir le bende con leggiadro foco » (*Vis*. X, v. 359).

59 Cf. p. ex. la fin de la première vision où le cardinal Barbieri disparaît dans la lumière céleste : « […] quanto ascese più, men chiaro apparve;/ alfin perdendo il suo nel maggior lume,/ si mise dentro al gran Mistero, e sparve » (*Vis*. I, vv. 472-74). Klaus Ley voit en cela l'analogie la plus évidente avec les dernières visions du paradis dantesque. Cf. Ley (2005, 228).

60 Tomasello (2004, 116).

61 « […] io caddi vinto […] » (*Purg*. XXXI, v. 89).

62 « Di stelle cinta la crinita testa,/ Col guardo a vagheggiarla avido corsi [...] » (*Vis*. VI, vv. 375*sq*.).

les traits de la Vierge,[63] suggérant que ses yeux sont plus forts que ceux de Dante-*agens* qui se montre incapable de suivre du regard la flamme couronnée de la Vierge («[…] non ebber li occhi miei la potenza/ di seguitar la coronata fiamma […]», *Par.* XXIII, vv. 118-19). Le cardinal Bentivoglio, qui adopte le rôle du guide dans la troisième vision, explique que la splendeur divine de son corps aérien aveuglerait tout être mortel. C'est l'épaisseur de l'air céleste[64] qui le rend visible aux yeux du protagoniste avant que ce dernier ne descende par d'horribles cercles spiralés jusqu'au plus profond du gouffre infernal (*Vis.* III, vv. 160*sq.*). En suivant la lumière de son guide,[65] le protagoniste découvre les âmes aveugles des pécheurs charnels. Leur cécité comporte un double sens allégorique qui évoque l'idée dantesque de l'enfer comme «mondo cieco» (*Inf.* XXVII, v. 25) : elle représente non seulement l'éloignement géographique et ontologique qui sépare les pécheurs de la lumière céleste, mais peut également être interprétée comme un *contrapasso* qui inverse l'image de la passion aveugle en la transformant en punition. Par opposition aux bienheureux, les corps des pécheurs sont décrits comme de pâles étincelles de faible lueur («[…] pallide faville/ atte a mostrar smorta di luce immago […]», *Vis.* III, v. 222), voire comme des ombres funestes et malheureuses («[…] funeste ombre infelici […]», *Vis.* III, v. 233) enflammées de soif amoureuse. Alors que Dante présente le fond de l'enfer comme un paysage glacial aux antipodes de la lumière divine, Varano associe le fond du gouffre infernal au feu de la damnation éternelle, présenté comme le but ultime du parcours de tous les damnés («[…] per poi far varco/ al carcer chiuso da invincibil vallo […]», *Vis.* III, vv. 212-13). Ces derniers souffrent de différentes peines sans que la spécificité de leurs péchés soit précisée.[66] Les uns brûlent dans un fleuve bouillant qui n'est pas sans rappeler le Phlégéthon du septième cercle de l'enfer où Dante punit les violents envers leur prochain, les autres tourbillonnent à la façon des luxurieux dantesques dans les vents infernaux. La punition par le feu aussi bien que par le vent fonctionne selon le principe dantesque du *contrapasso*, établissant un rapport ironique avec la passion ardente et tumultueuse qui les a malmenés pendant la vie. De toute évidence, Varano reprend le double symbolisme de la lumière dantesque, qui est non seulement une

---

63 «Divino il volto e di pietade amico,/ Divini gli occhi, ed il virgineo riso/ Divinamente in lampeggiar pudico./ Le splendea tutto in fronte il Paradiso [...]» (*Vis.* VI, vv. 388-91).

64 «[…] non è quel, che vedi,/ il corpo mio, ma del corpo un'ombra;/ e questa col più denso aere, cui diedi/ moto, forma e color, visibil resi/ nel mover l'ale dall'eteree sedi:/ perché non sian da' rai ch'io spargo, accesi/ del celeste fulgor che mi circonda,/ i terreni occhi tuoi vinti ed offesi [...]» (*Vis.* III, vv. 98-105). Cf. Dante-*agens*, capable de regarder le soleil grâce aux vapeurs qui en tempèrent l'intensité divine : «[…] vidi […] la faccia del sol nascere/ ombrata, sì che per temperanza di vapori/ l'occhio la sostenea lunga fiata […]» (*Purg.* XXX, vv. 25-27) ; «Sì come il sol che si cela elli stessi/ per troppa luce, come 'l caldo ha róse/ le temperanze d'i vapori spessi,/ per più letizia sì mi si nascose/ dentro al suo raggio la figura santa […]» (*Par.* V, vv. 133-37).

65 «[…] t'allumo la via; seguimi, e scendi […]» (*Vis.* III, v. 162).

66 Cf. «[…] soffron d'atroci e vari/ delitti varia pena ed egual danno […]» (*Vis.* III, vv. 323-34).

expression de la beauté divine, mais aussi un moyen de la punition infernale.[67] Pourtant, au paradis de Varano, l'accoutumance à la lumière céleste ne suit pas le principe de gradation de la *Divine Comédie*, où Dante tire progressivement de la force visuelle du regard de Beatrice.[68] Dans ses *Visioni*, Varano offre une géographie beaucoup moins précise et détaillée du paradis que Dante[69] et il réitère les motifs de l'irradiation céleste et de l'éblouissement sans suivre des critères chronologiques. L'ange de lumière, Uriel, joue un rôle important dans ce contexte. Suivant le modèle dantesque, Varano se pose en *poeta vates,* poète sacré, investi par une mission divine. Alors que Dante s'inspire aussi bien du Dieu chrétien que du dieu grec des arts et de la lumière, Apollon, ainsi que des muses de ce dernier,[70] le programme poétique de Varano est dévoué à la défense de la 'vérité catholique' et à l'effacement catégorique de toute teinte mythologique.[71] L'inspiration du protagoniste de Varano provient uniquement du Dieu chrétien, source ultime de la lumière céleste : « […] le arcane rime, che da quel lume in me fur deste […] » (*Vis*. X, vv. 5-6). Il remplace la figure mythologique d'Apollon, porteur de la lumière poétique, par la figure chrétienne de l'ange Uriel, de l'hébreu 'לאֵירוּא', 'Oriel', signifiant 'Dieu est ma lumière'.[72] C'est précisément le rôle de porteur de lumière que celui-ci adopte dans la XIIe vision de Varano où il apparaît dans un nuage blanc au sommet du mont Falterona des Apennins. Ici, la description du paysage s'inscrit dans la tradition dantesque, représentant le parcours spirituel de l'âme à travers les forêts (*Vis*. XII, v. 23) et les gouffres profonds (*Vis*. XII, v. 24) du péché jusqu'à arriver au sommet qui symbolise, à l'instar du mont du purgatoire,

---

67 Cf. aussi le passage où Varano-*agens* observe le potentiel destructeur du feu lors du tremblement de terre de Lisbonne (« Lo sdegnato voler del Nume offeso […] », *Vis*. VII, v. 318) et de l'épidémie de peste pendant laquelle il voit un homme brûler vif dans les flammes. Lors de l'apparition de sa cousine Battista Varano dans un char aux roues scintillantes de feu (« […] scintillanti d'infuocato lume […] », *Vis*. V, v. 11), le protagoniste craint de brûler, mais il s'aperçoit que ces flammes sont divines, non mortelles (*Vis*. V, vv. 31-34).

68 Au sujet de Dante voir : Huss (2013).

69 Le paradis est composé chez Dante de neuf sphères mobiles, dont les moteurs sont les anges. L'Empyrée, ciel immatériel et immobile, est fait de pure lumière où siègent Dieu et les bienheureux dans la Rose Céleste.

70 Cf. l'invocation aux muses (« O muse, o alto ingegno, or m'aiutate […] », *Inf*. II, v. 7), à Apollon (« O buono Appollo, a l'ultimo lavoro/ fammi del tuo valor sì fatto vaso,/ come dimandi a dar l'amato alloro […] », *Par*. I, vv. 13-15) et à Dieu lui-même (« […] o isplendor di Dio, per cu'io vidi/ l'alto triunfo del regno verace,/ dammi virtù a dir com'io il vidi! », *Par*. XXX, vv. 97-99).

71 « […] le mie Visioni, nelle quali sonomi scrupolosamente attenuto alle semplici verità dei dommi cattolici, allontanandone ogni colore di mitologia » (Varano 2003a, 83).

72 Comme la présence du dieu Amour, celle de l'ange Uriel est incohérente dans la défense que Varano fait du catholicisme orthodoxe : Uriel est exclu aussi bien du canon catholique que de la doctrine des anges de Thomas d'Aquin. Tandis que les Églises orthodoxe et anglicane vénèrent Uriel comme l'un des archanges majeurs, il perd ce statut dans l'Église catholique lors du concile de Nicée Laodicée (363) où le culte des anges qui ne sont pas explicitement cités dans la Bible est dénoncé comme idolâtrie. En effet, Uriel n'est pas mentionné dans la Bible, mais seulement dans les apocryphes *Apocalypse d'Esdras* et *Hénoch* où il apporte la lumière de la connaissance divine à l'humanité. Il adopte ainsi le rôle réservé à Phoibos dans la mythologie, conducteur du char du soleil qui réveille l'intelligence des poètes.

l'ascension spirituelle de l'âme. Le protagoniste est ébloui, voire presque aveuglé par la lumière qui émane d'Uriel.[73] Celui-ci se présente non seulement comme l'inspirateur de la poésie sacrée,[74] mais aussi comme la source du mouvement solaire («[…] aggirator del sole […]», *Vis*. XII, v. 105) – un rôle qui lui est déjà attribué dans *Paradise Lost* de Milton. À l'instar de Dante,[75] Varano pose le poète en voyant de l'apocalypse, chargé par Dieu lui-même d'écrire ce qu'il a vu[76]: «Quel che vedesti, scrivi» (*Vis*. XII, v. 592). En tant qu'élu divin, le poète accède au royaume des morts pour en porter témoignage aux vivants: «[…] ben ti fu amico il Ciel, cui sceglier parve te non estinto ad un cammin si oscuro […]» (*Vis*. III, v. 293*sq*.); «Oh eletto a rischiarar le basse menti col sacro stil!» (*Vis*. IV, v. 127). Varano manifeste ainsi la volonté d'*imitatio*, voire d'*aemulatio* d'un grand modèle célébré dès le prologue comme emblème du poète prophétique. Pourtant, cette image se fonde sur une lecture unilatérale de la *Divine Comédie*, vouée à corroborer l'image que Varano veut transmettre de lui-même: celle d'un grand poète sacré, scribe de la matière divine. Dans les *Visioni*, le parcours spirituel du poète se reflète dans la consolidation du regard par la lumière céleste. Cette impossibilité de regarder la lumière divine parcourt le *Paradis* de Dante comme un véritable leitmotiv. À maintes reprises, Dante-*agens* est ébloui par l'irradiation paradisiaque, baisse le regard et réfléchit sur l'incapacité humaine à soutenir la splendeur divine dont l'intensité se renforce lorsqu'on se rapproche de Dieu. C'est dans les yeux de Beatrice qu'il puise progressivement la force de soutenir les rayons célestes – un processus qui sera accompli au chant XXXIII du *Paradis*.[77] De même, le ciel confère une 'force secrète' aux yeux de Varano-*agens*, lui conférant la 'vertu visuelle' nécessaire pour contempler Jésus-Christ apparaissant derrière un nuage[78]:

> […] quando il, prosteso, anch'ei, mio Duce alzossi,
> e disse 'Vedi' e vidi – o allor più viva
> diè il cielo agli occhi miei forza secreta,
> o un'altra in lor creò virtù visiva –,
> vidi del Verbo in sen quell'alma lieta.
>
> (*Vis*. II, vv. 216-20)

Or, son esprit est incapable d'évoquer l'expérience spirituelle, la seule 'pensée' de sa vision 'aveugle sa mémoire' et son style est insuffisant pour la traduire en mots:

---

73 «Smarrito ed abbagliato e quasi cieco/ fra il suono e tanta luce esser mi parve […]» (*Vis*. XII, vv. 94-95).

74 «[…] io sono/ l'angelo Uriele aggirator del sole,/ che del foco inmortal parte ti dono,/ perché tu spieghi cose alte, di cui/ quand'om le ammira muto, io ne ragiono […]» (*Vis*. XII, vv. 104-108).

75 «[…] e quel che vedi,/ ritornato di là, fa che tu scrive» (*Purg*. XXXII, vv. 105-106).

76 «Quod vides, scribe» (*Apocalypse*, 1,11).

77 Cf. à ce sujet: Huss (2013).

78 Cf. *Ezéchiel*, 1,26-28.

Or chi al rozzo mio stil dar le pronte
note all'obbietto eguali, ond'io lei pinga
immersa del piacer vero nel fonte?
Ah! Che il solo pensier cieca è lusinga
d'ingegno uman, cui tanto ardir non lice,
se pria del fonte stesso ei non attinga.
(*Vis*. II, vv. 223-28)

De cette manière, Varano reprend non seulement le *topos* de l'augmentation de la force visuelle et de l'incapacité de la mémoire à se rappeler la vision divine,[79] mais également celui de l'ineffable[80] qui s'impose dès le premier chant du *Paradis* dantesque comme un leitmotiv : « […] vidi cose che ridire/ né sa né può chi di là su discende […] » (*Par.* I, vv. 5-6). Le caractère ineffable de la traversée céleste se synthétise justement dans le néologisme 'trasumanar' : « Trasumanar significar *per verba*/ non si poria; però l'essemplo basti/ a cui esperienza grazia serba » (*Par.* I, vv. 70-72). Les circonstances du 'trasumanar', c'est-à-dire 'd'outrepasser l'humain', ne peuvent pas être articulées par la langue (*per verba*) car elle ne dispose pas de mots adéquats pour décrire les choses qui dépassent l'imagination et qu'aucun autre être humain n'a jamais vues.[81] Or, la suite de l'analyse démontrera que le *topos* de l'ineffable et les doutes concernant la capacité de transcrire la vision céleste disparaissent, chez Varano, face à la vision de la trinité à travers laquelle il exprime sa volonté de dépasser Dante.

III. La vision de la trinité en littérature et dans les arts visuels : Dante, Varano, Flaxman et Nattini

Dans la *Divine Comédie*, le *topos* de l'ineffable culmine dans la vision de la trinité au chant XXXIII du *Paradis*. Ici, Dante réitère l'impuissance de la mémoire et de la parole à plusieurs reprises,[82] jusqu'à comparer les limites de la langue poétique face au divin à celles d'un nourrisson encore complètement incapable d'articuler.[83] En effet, dans sa représentation de l'indicible et de l'inimaginable, Dante recourt constamment aux figures de style de la comparaison et de la similitude pour nommer les innom-

[79] « […] cede la memoria a tanto oltraggio […] » (*Par.* XXXIII, v. 57).

[80] Cf. aussi l'incapacité de répondre à l'ange Uriel : « Io volea l'atto a lui render pare/ di grazie umìli, e al desir mio restie/ le labbra furo, e d'ogni voce avare […] » (*Vis*. XII, vv. 124-26).

[81] Selon la deuxième *Lettre aux Corinthiens* (12,2), même l'apôtre Paul n'a atteint que le troisième ciel et se garde de partager les détails de sa vision.

[82] « […] a quinci innanzi il mio veder fu maggio/ che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,/ e cede la memoria a tanto oltraggio […] » (*Par.* XXXIII, vv. 55-57).

[83] « Omai sarà più corta mia favella,/ pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante/ che bagni ancor la lingua a la mammella » (*Par.* XXXIII, vv. 106-108).

mables mystères célestes qui ne peuvent pas être saisis par la langue terrestre.[84] Avant de parvenir à la vision de Dieu à travers l'intercession de la Vierge, le protagoniste voit son regard fortifié une dernière fois, marquant ainsi l'accomplissement de sa purification intérieure qui lui permet enfin de contempler le mystère de la trinité.[85] Dans sa description de la trinité, Dante établit une similitude géométrique en décrivant le Père, le Fils et le Saint-Esprit comme trois cercles lumineux différents en couleurs mais de même dimension :

> Ne la profonda e chiara sussistenza
> De l'alto lume parvemi tre giri
> di tre colori e d'una contenenza […]
>
> (*Par.* XXXIII, vv. 115-17)

Le mouvement circulaire immuable, sans début, ni fin, ni variations, fait du cercle le symbole de l'éternité par excellence et l'archétype de l'harmonie géométrique.[86] Dante poursuit sa description de la trinité en comparant des cercles avec des arcs-en-ciel qui semblent se réfléchir l'un dans l'autre, le troisième étant comparé au feu qui précèderait des deux premiers :

> […] e l'un da l'altro come iri da iri
> parea reflesso, e 'l terzo parea foco
> che quinci e quindi igualmente si spiri.
>
> (*Par.* XXXIII, vv. 118-20)

D'après Leone Tondelli qui découvrit en 1937 l'enluminure *Liber figurarum* (~1230), une collection de figures inspirées par la pensée théologique du moine cistercien Gioacchino da Fiore (1130 ou 1135-1202), les vers 116*sq.* reproduisent la miniature XI qui illustre l'idée joachimite des cercles trinitaires.[87]

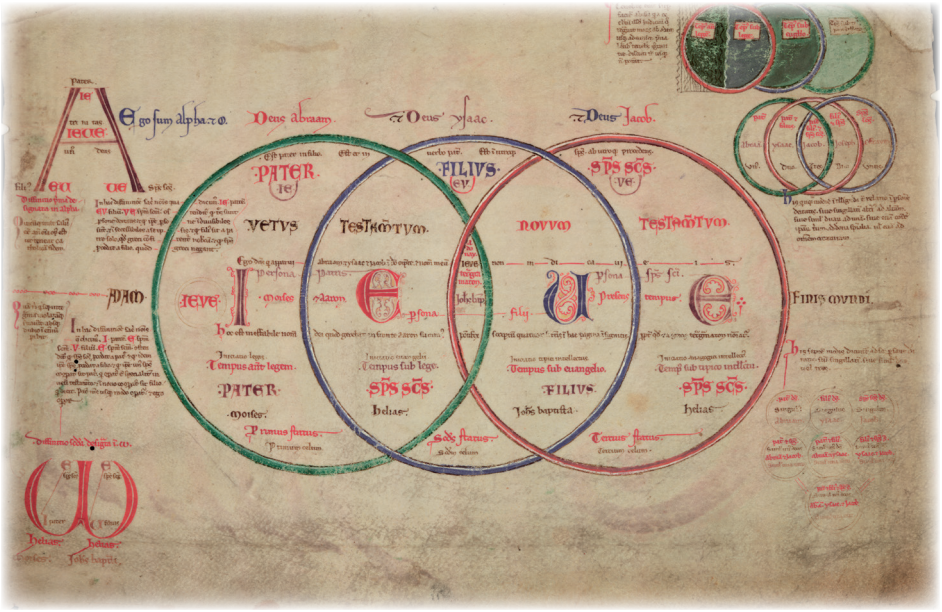
---

[84] Cf. p. ex. les comparaisons suivantes pour décrire la luminosité extra-terrestre : « Io nol soffersi molto, né sí poco,/ ch'io nol vedessi sfavillar dintorno,/ com' ferro che bogliente esce del foco;/ e di súbito parve giorno a giorno/ essere aggiunto, come quei che puote/ avesse il ciel d'un altro sole addorno » (*Par.* I, vv. 58-63). Pour rendre une idée de la vitesse incommensurable avec laquelle Dante et Beatrice accèdent aux différentes sphères du paradis, Dante recourt à la comparaison avec un dard : « […] e sí come saetta che nel segno/ percuote pria che sia la corda queta,/ cosí corremmo nel secondo regno » (*Par.* V, vv. 91-93). À ce sujet voir : Esposto (2017) ; Stierle (2011).

[85] « Non perché più ch'un semplice sembiante/ fosse nel vivo lume ch'io mirava,/ che tal è sempre qual s'era davante;/ ma per la vista che s'avvalorava/ in me guardando, una sola parvenza,/ mutandom'io, a me si travagliava » (*Par.* XXXIII, vv. 109-14).

[86] Pour la symbolique du cercle, voir : Chevalier / Gheerbrant (1982, 221-225).

[87] Pour une réflexion approfondie sur le lien entre da Fiore et Dante, voir : Tondelli (1953, 376*sq.*). Le livre est parfois attribué aux disciples de Giacomo da Fiore. Cf. Mottu (1977, 39).



Da Fiore, Gioacchino, Liber figurarum, miniature XI, MS. 255A, f.7v., enluminure, Oxford, St. Anne's College, ~1202. © By permission of the President and Fellows of Corpus Christi College, Oxford.

La métaphore géométrique du vers 116 évoque, certes, la miniature XI, mais la critique a démontré que Dante ne suit pas entièrement la doctrine de Gioacchino da Fiore, condamnée comme hérétique lors du quatrième concile du Latran en 1215. En effet, Dante souligne clairement que les cercles sont d'une seule et même substance[88] soudée par l'amour.[89] En cela, ils ne correspondent pas à ceux de Fiore, accusé de soutenir des thèses trithéistes selon lesquelles l'unité des trois essences divines serait exclusivement morale, et non consubstantielle.[90] Le principe d'unité dans l'inextricable multiplicité du divin est signifié également dans la métaphore du nœud : « La forma universal di questo nodo/ credo ch'i' vidi […] » (*Par.* XXXIII, vv. 91-92). Alors que la miniature du *Liber figurarum* offre un portrait clair, net et précis des proportions géométriques et chromatiques de la trinité en la matérialisant sur le papier, les procédés rhétoriques employés par Dante accentuent constamment le caractère irreprésentable du divin. Alors que l'image prétend reproduire la trinité en termes fidèles, Dante répète continuellement que ses vers ne peuvent refléter qu'une simple lueur de

88 « […] un semplice sembiante […] » (*Par.* XXXIII, v. 109) ; « […] una sola parvenza […] » (*Par.* XXXIII, v. 113) ; « Ne la profonda e chiara sussistenza […] » (*Par.* XXXIII, v. 115) ; « O luce etterna che sola in te sidi […] » (*Par.* XXXIII, v. 124).

89 « […] legato con amore […] » (*Par.* XXXIII, v. 86).

90 Cf. Tondelli (1953, 224) ; Pasquini (1999, 582) ; Klettke (2016) ; Ciccia (1974).

la grandeur divine : « […] ciò ch'i' dico è un semplice lume […] » (*Par.* XXXIII, v. 90). Dans sa vision de la trinité, la métaphore d'un cercle reflétant et d'un cercle reflété comme un arc-en-ciel transcrit parfaitement l'idée de l'engendrement du Fils par un Père identique à lui. Celle-ci renvoie au Credo de Nicée-Constantinople (381), la profession de foi intégrée dans la liturgie catholique jusqu'à nos jours : « Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles, lumière de lumière, vrai Dieu de vrai Dieu ; engendré et non fait, consubstantiel au Père […] ». Le troisième cercle, comparé au feu en tant qu'emblème de l'amour ardent (*Par.* XXXIII, v. 119) est généré en égale mesure par le Père et par le Fils (*Par.* XXXIII, v. 120), évoquant ainsi l'ajout au symbole de Nicée-Constantinople qui contribue en 1054 à la séparation des Églises d'Orient et d'Occident. Tandis que l'Église orthodoxe maintient le dogme de la Trinité de Nicée-Constantinople, selon lequel le Saint-Esprit procède uniquement du Père, le Credo catholique introduit la formule du *Filioque* dans la récitation liturgique, affirmant qu'il procède aussi bien du Père que du Fils. La métaphore géométrique de Dante s'inscrit manifestement dans la profession officielle de foi catholique, tout en restant vague en ce qui concerne la disposition spatiale et la couleur exacte des cercles trinitaires. Le désaccord de la critique concernant leur juxtaposition, superposition ou concentricité[91] corrobore le caractère énigmatique de la trinité dantesque qui dénote, jusque dans ce qui n'est pas dit, la dimension insaisissable du mystère divin. Celle-ci ne cesse pas d'être soulignée au niveau explicite du texte par des réflexions philosophiques sur la représentation de l'irreprésentable : « Oh quanto è corto il dire e come fioco/ al mio concetto! E questo, a quel ch'i vidi,/ è tanto, che non basta a dicer 'poco' » (*Par.* XXXIII, vv. 121-23). Par la suite, Dante essaye tout de même d'aller au-delà du symbolisme géométrique et d'élucider le 'peu' (*Par.* XXXIII, v. 123) qu'il a pu saisir de l'essence trinitaire dans une tentative de définition : « O luce **ett**erna che <u>sola</u> *in te* **s**idi,/ <u>sola</u> t'*inte*ndi, <u>e</u> da *te inte*ll**ett**a <u>e</u> *inte*nden*te te a*mi <u>e</u> *a*rridi ! » (*Par.* XXXIII, vv. 124-26).[92] Manifestement, la syntaxe imite ladite structure dédaléenne du nœud,[93] symbole de l'inextricabilité des mystères divins, et celle du cercle, emblème de leur éternité. La redondance des sons (cf. les allitérations en 'in', 'te', 's' et 'a') et des mots ('sola', 'e') crée un rythme circulaire et enchevêtré pour illustrer l'unité et l'amour qui caractérisent la trinité. La dernière énigme abordée au chant XXXIII du *Paradis* est celle de l'Incarnation, de la double nature humaine et divine de Jésus-Christ, illustrée par une similitude paradoxale qui accentue une fois de plus l'impossibilité de saisir les mystères divins par des concepts accessibles à l'esprit humain. En contemplant le deuxième cercle, Dante entrevoit l'effigie humaine du Christ. Celle-ci est assimilée à une peinture effectuée avec la même couleur que le fond du cercle,[94] ce qui la ren-

---

91 Plusieurs critiques ont soutenu que les cercles dantesques sont concentriques et superposés. Cf. p. ex. Neumeister (2000, 75). D'autres se sont demandés comment on pourrait voir trois cercles distincts là où il n'y en a en réalité qu'un seul. Cf. p. ex. Vandelli (1989, 922).

92 Souligné par C.J.

93 Cf. à ce sujet : Klettke (2016, 129).

94 « […] dentro da sé, del suo colore stesso,/ mi parve pinta de la nostra effige » (*Par.* XXXIII, vv. 130-31).

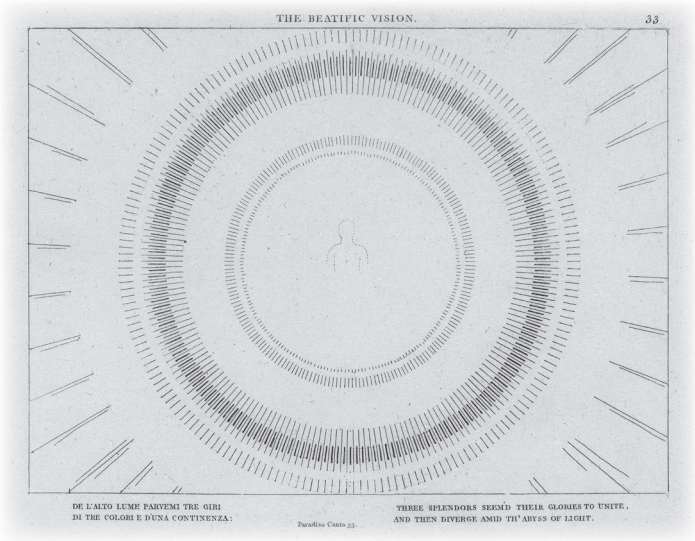
drait, en réalité, indiscernable. Pour décrire la vanité de ses efforts de compréhension, Dante se compare au géomètre qui essaye de mesurer le cercle, ou plus précisément de trouver sa quadrature – un problème insoluble pour la géométrie médiévale traité auparavant dans le *Convivio* (1303-1306).[95] La métaphore du vol dit une dernière fois l'impuissance de son esprit à s'envoler à de telles hauteurs : « […] ma non eran da ciò le proprie penne […] » (*Par.* XXXIII, v. 139). Précisément à ce moment, il est frappé par un éclair divin qui lui apporte la compréhension suprême des dogmes religieux : « […] se non che la mia mente fu percossa/ da un fulgore in che sua voglia venne […] » (*Par.* XXXIII, vv. 140-41). Or, son illumination va de pair avec l'annulation de sa puissance imaginative et représentative et, par conséquent, avec le renoncement à sa transcription. Comblé par l'amour, sa soif de connaissance s'est apaisée comme si elle avait été tournée par une roue.[96] La *Divine Comédie* s'achève ainsi sur l'image du cercle, symbole de l'éternité et de l'incommensurable amour divin qui constitue la force motrice de l'univers, restant insaisissable par l'esprit humain jusqu'à la fin : « […] ma già volgeva il mio disio e 'l *velle*,/ come rota ch'igualmente è mossa,/ l'amor che move il sole e l'altre stelle » (*Par.* XXXIII, vv. 143-45).

Le manque éclatant d'illustrations de la trinité dantesque dans les arts plastiques des XVIIIe et XIXe siècles en Italie, en France et en Espagne s'explique par les possibilités et les limites de la langue et des arts visuels. L'abstraction croissante des descriptions du divin, la réflexion circonstanciée sur son irreprésentabilité ainsi que la densité de figures rhétoriques difficilement visualisables, compliquent la tâche de l'illustrateur chargé de matérialiser les images abstraites qui se produisent dans l'imagination individuelle de chaque lecteur. Il n'est pas étonnant que les vers 115 à 145 du chant XXXIII du *Paradis* soient l'un des moments clés les moins illustrés de la *Divine Comédie*. Aussi bien l'édition de Gustave Doré que celles de Francesco Scaramuzza, Antonio Zatta et Sofia Giacomelli renoncent à l'illustration de la trinité dans leurs interprétations détaillées du *Paradis*. Doré, Zatta et Giacomelli ne présentent aucune illustration du chant XXXIII, alors que Zatta s'arrête à l'invocation à la Vierge aux vers 1-39 et Scaramuzza aux vers 49-51, montrant saint Bernard qui invite Dante à regarder le ciel. La difficulté de trouver des illustrations réalisées aux XVIIIe et XIXe siècles en Italie, en France et en Espagne impose la nécessité d'élargir ponctuellement le corpus à deux rares illustrations de la trinité qui sortent des limitations géographiques et temporelles du présent corpus : la gravure *The Beatific Vision* du

[95] Il manquait plus précisément la mesure du facteur par lequel il fallait multiplier le diamètre pour avoir la circonférence (pi) : « La geometria si muove intra due repugnanti ad essa; siccome tra 'l punto e 'l cerchio; ché, siccome dice Euclide, il punto è principio di quella (della geometria), e, secondo ch'e' dice, il cerchio è perfettissima figura in quella, che conviene però aver ragione di fine; sicché tra 'l punto e 'l cerchio, siccome tra principio e fine, si muove la geometria. E queste due alla sua certezza repugnano; ché 'l punto per la sua indivisibilità è immisurabile, e 'l cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente (e qui dobbiamo sottintendere 'con riga e compasso'), e però è impossibile a misurare appunto) […] » (*C*, II, XIV).

[96] « A l'alta fantasia qui mancò possa;/ ma già volgeva il mio disio e 'l velle,/ sì come rota ch'igualmente è mossa […] » (*Par.* XXXIII, vv. 142-44).

dessinateur anglais John Flaxman, créée en 1793 pour son illustration de la *Divine Comédie*, et l'aquarelle représentant la trinité, issue de l'édition monumentale du peintre italien Amos Nattini, exposée pour la première fois en 1915 à Milan.



Flaxman, John, The beatific vision, 159x207mm, gravure, Hambourg, Hamburger Kunsthalle [première version 1793], 1807. © Hamburger Kunsthalle/bpk, photo : Elke Walford.

Il semblerait ainsi que Flaxman poursuive la tradition des miniatures du XVe siècle[97] en privilégiant la représentation de la métaphore du cercle lumineux plutôt que d'oser une interprétation figurative de son référant, c'est-à-dire de ce que Dante ne nomme que par le *topos* de l'innommable et par la figure de style de la comparaison : la trinité. Dans la comparaison 'La trinité [*primum comparandum*, le comparé] est comme un cercle de feu [*secundum comparatum*, le comparant]' ayant comme *tertium comparationis* implicite les qualités sous-entendues de ces cercles (ils sont infinis, éternels, lumineux…), Flaxman matérialise le *comparant* qui ne présente, d'après Dante, qu'un lien métonymique avec le *comparé :* la forme circulaire lumineuse. De prime abord, ce choix semble imposer le *comparant* (le cercle) comme *comparé* (la trinité) étant donné que l'image peut difficilement signifier qu'elle illustre seulement le procédé rhétorique de la comparaison. L'illustrateur pourrait certes recourir à une citation du *Paradis* pour préciser cette circonstance, mais au lieu de questionner le caractère mimétique de l'illustration, le vers placé en-dessous de celle-ci en corrobore la valeur visionnaire : « De l'alto lume parvemi tre giri/ di tre colori e d'una

[97] Cf. à ce sujet Neumeister qui commente les miniatures de Sandro Botticelli (1490-95), Giovanni di Paolo (1445) et de Giuliano da Sangallo (1481). Cf. Neumeister (2000).

contenenza […]» (*Par.* XXXIII, vv. 116-17). Selon Charles Sanders Peirce, le signe est une triade composée du signe matériel, le *representamen* (le cercle) qui dénote un *objet* (la trinité) s'adressant à un récepteur. Ce dernier forme un *interprétant*, c'est-à-dire une interprétation mentale dans son esprit. Par rapport au texte, l'image semble réduire la multiplicité d'*interprétants* possibles et poser des limites à l'imagination du récepteur, par exemple en évacuant la question de la disposition des cercles qui apparaissent ici de manière concentrique, excluant ainsi catégoriquement la possibilité d'une juxtaposition ou d'une superposition. Ce côté immédiat et matérialisant de l'image explique l'interdiction des représentations figurées de Dieu, présente, à différents degrés, dans les trois grandes religions monothéistes. Les Pères de l'Église chrétienne ne condamnent pas l'essence même de l'image, mais le risque d'une mauvaise interprétation, attribuable à une confusion possible entre le *comparant* et le *comparé*. En conséquence, ils proscrivent non pas la confection d'images, mais l'identification de l'image avec Dieu, c'est-à-dire l'idolâtrie. Or, l'observateur qui prendrait véritablement l'illustration des cercles trinitaires proposée par Flaxman pour une représentation iconographiquement exacte de la trinité ne saurait qu'être déçu : l'interprétation minimaliste en lignes noires peut apparaître comme un clin d'œil ironique face à la luminosité grandiose et inimaginable décrite par Dante. En effet, selon Charles Sanders Peirce, le signe ne consiste pas uniquement dans sa qualité d'icône, caractérisée par la ressemblance avec l'objet réel (les cercles trinitaires représenteraient mimétiquement la conception dantesque de la trinité), mais également dans sa fonction d'indice, qui relie le signe comme un symptôme à son objet (les rayons seraient ainsi les traces sensibles de la manifestation divine), et sa fonction de symbole qui le dote d'une signification abstraite (les cercles ne sont qu'un code pour symboliser la trinité et ses qualités). L'abstraction et le minimalisme de l'illustration de Flaxman invitent précisément à réfléchir sur le caractère symbolique de l'image. L'illustrateur reprend les cercles pour *symboliser* le caractère éternel et infini de la trinité. Or, Flaxman présente plus de trois cercles et il s'éloigne de la description de Dante en rompant avec le critère de leur circonférence identique. En considérant également les cercles blancs formés par les espaces vides entre les rayures, l'observateur peut en compter neuf, ce qui renvoie évidemment à la symbolique des chiffres dantesques, le neuf représentant la multiplication de la trinité (le trois) avec elle-même.[98] Les neuf cercles forment un seul soleil, évoquant non seulement la symbolique de la lumière divine mais également l'unité des trois hypostases. Celle-ci est à son tour mise en évidence par le fait qu'il est impossible d'identifier clairement les trois groupes de trois cercles symbolisant les trois essences divines. On pourrait certes regrouper les trois cercles extérieurs, mais le fait que les rayures du troisième cercle soient les mêmes que celles du cinquième cercle, n'apparaissant séparées qu'à cause des rayures interposées formant un quatrième cercle, remettrait en question la pertinence d'une telle démarcation. Flaxman illustre ainsi l'unité inséparable des trois hypostases qui constituent un seul Dieu unique. Les cercles et les rayons évoquent également un iris percé en son

[98] Cf. pp. 137*sq*. de la présente étude.

centre par la pupille, renvoyant au symbole pluriséculaire de l'œil de la Providence grâce auquel Dieu exerce sa surveillance sur l'humanité. Cet œil est généralement entouré par des rayons de lumière similaires à ceux de Flaxman, représentant l'omniscience, l'omniprésence et omnipuissance de Dieu qui voit, sait et entend tout. L'œil de la Providence est habituellement présenté à l'intérieur d'un triangle, symbole de la trinité divine. Flaxman rompt avec cette convention en l'entourant d'un carré qui sert de cadre à toutes ses illustrations de la *Divine Comédie*. Dans ce cas spécifique, le carré met non seulement en relief la précision mathématique du dessin, mais il renvoie également aux vers 133 à 136, évoquant le problème de la quadrature du cercle. Dans ces vers, Dante compare ses vains efforts de comprendre les mystères divins à ceux du géomètre dont toute tentative de trouver la quadrature du cercle serait vouée à l'échec. La matérialisation audacieuse de ce que Dante qualifie d'ineffable, d'incompréhensible et, par conséquent, d'irreprésentable pourrait être interprétée comme la volonté de la part du dessinateur John Flaxman de s'auto-élever au-dessus du poète Dante Alighieri. Cette impression est corroborée par le fait que la gravure de Flaxman visualise plusieurs épisodes du chant XXXIII du *Paradis* à la fois : la trinité décrite aux vers 115-20, la métaphore de la quadrature du cercle des vers 133-34 et encore les vers 130-31 qui abordent la question de l'effigie de Jésus, esquissée au milieu du cercle. Flaxman exhibe ainsi la capacité de l'illustrateur à synthétiser plusieurs passages littéraires dans une seule image. Toutefois, le fait que le carré ne corresponde pas à la représentation géométriquement correcte de la quadrature du cercle, peut également être interprétée comme une remise en question des capacités illimitées du dessinateur. La gravure renverrait ainsi au caractère irrésoluble de l'énigme de l'Incarnation, évoquée par Dante et reprise par Flaxman, qui élude la représentation de la face humaine de Dieu par le biais de l'abstraction mathématique.

Dans sa XIIe vision, Varano reprend manifestement des éléments clés de la conception dantesque de la trinité. Au moment de l'ascension céleste de François Ier, célébré comme modèle parfait du souverain chrétien, le protagoniste observe un cercle immense constitué d'un nombre incertain de soleils flamboyants[99] évoquant les cercles trinitaires du chant XXXIII du *Paradis*. Une première allusion se trouve dans la vision I de Varano où la trinité est classée comme mystère incompréhensible pour l'homme :

> […] e mentre volsi
> smarrito al Ciel lo sguardo, e fuggitivo
> negli occhi miei subitamente accolsi,
> di tre fonti di luce un fonte divo,
> dintorno a cui scritto da folgori era:
> 'Mistero incomprensibile ad uom vivo'.
>
> (*Vis*. I, vv. 457-62)

[99] « […] un cerchio immenso/ di fiammeggianti soli a me s'offerse […] » (*Vis*. XII, vv. 311-12).

Dans la XIIe vision, le protagoniste se prosterne et exprime la même incapacité que Dante à détourner le regard de la lumière divine :[100] « […] accenso/ di cocente desio, non mai distolsi/ gli occhi dal varcar oltre all'aere denso […] » ; « […] e lo sguardo lassù fiso io tenni […] » (*Vis*. XII, vv. 313-20). À l'instar de Dante, Varano précise que la vision est rendue possible grâce à la fortification spirituelle de sa vue :

Già sovrumano avea vigore armato
Gli occhi miei lassi a sostener l'acuto
Colpo dei rai da centri d'or vibrato.
(*Vis*. XII, vv. 328-30)

L'acquisition de cette force n'est pas présentée, comme dans le *Paradis* dantesque, en tant que résultat d'un long parcours graduel de purification intérieure, facilitée, en dernière instance, par la prière de saint Bernard à la Vierge et l'intercession de celle-ci auprès de Dieu. Au chant XXXIII du *Paradis*, Dante explique qu'atteindre la grâce du ciel sans l'intercession de la Vierge est aussi impossible que de 'voler sans ailes' :

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre
sua disianza vuol volar sanz'ali.
(*Par*. XXXIII, vv. 13-15)

Varano met en scène précisément ce que Dante avait déclaré impossible. La vue lui est accordée de manière soudaine suite au vol foudroyant qui le rapproche de la lumière céleste à une telle vitesse qu'il ne retient aucun souvenir du chemin parcouru. L'intercession de la Vierge n'est plus nécessaire : « […] sì rapidamente al Ciel poggiai,/ che nulla idea della gran via ritenni […] » (*Par*. XII, vv. 323-24). Ce phénomène fait songer à l'explication de Beatrice face à la curiosité de Dante qui veut connaître, dès le premier chant du *Paradis*, l'origine de la lumière divine. Beatrice lui apprend que son ascension à travers les régions célestes se fait plus rapidement qu'un éclair ne tombe du ciel à la terre : « Tu non se' in terra, sì come tu credi;/ ma folgore, fuggendo il proprio sito,/ non corse come tu ch'ad esso riedi […] » (*Par*. I, vv. 87-94). Varano résume ainsi dans quelques vers le parcours spirituel que Dante développe dans les trente-trois chants du *Paradis*. La réduction du long chemin dantesque et l'accélération du processus d'illumination dans une seule vision traduisent la volonté de Varano de se mettre en scène comme un visionnaire supérieur à Dante. En effet, Varano émet beaucoup moins de doutes que son prédécesseur concernant sa capacité de transcrire la vision céleste. Le *topos* de l'ineffable est certes réitéré face à la lumière divine, mais il se limite au niveau de l'énoncé, présentant un Varano-*agens* qui perd sa langue face à la vision des cercles flamboyants : « […] mi sfuggì tronca parola » (*Vis*. XII, v. 319). Au niveau de l'énonciation, il ne formule aucune difficulté concernant la

[100] « Così la mente mia, tutta sospesa,/ mirava fissa, immobile e attenta,/ e sempre di mirar faceasi accesa./ A quella luce cotal si diventa,/ che volgersi da lei per altro aspetto/ è impossibil che mai si consenta […] » (*Vis*. XII, vv. 97-102).

transcription de la vision en œuvre littéraire. Le sujet de l'énonciation décrit sa vision de la trinité dans le langage limpide de la perception directe et immédiate sans présenter la nécessité de recourir aux figures rhétoriques de la comparaison ou de la similitude. Comme le prophète de l'*Apocalypse*,[101] il voit un lac de cristal entouré d'un arc-en-ciel. À son point le plus brillant, il aperçoit le siège suprême et le visage lumineux de Dieu qui pose ses pieds sur les nuages et punit les hommes qui ne respectent pas ses lois en leur lançant des tonnerres de rage (*Vis*. XII, vv. 334-45). Le protagoniste voit le Fils, assis à la droite du Père et éclairé par les rayons émanés du Père tout-puissant, tandis que le Saint-Esprit procède, au même titre de la lumière de l'un et de l'autre. Varano privilégie ainsi, à l'instar d'Amos Nattini, une interprétation figurative directe, et non abstraite, de la trinité. Bien qu'elle fût exposée pour la première fois en 1915, l'aquarelle de Nattini s'inscrit dans l'imagerie traditionnelle du XIXe siècle qui se distingue encore du symbolisme de plus en plus évident dans ses illustrations postérieures, créées entre 1915 et 1941. Par opposition à l'abstraction mathématique de Flaxman, Nattini reproduit les mêmes conventions iconographiques de la représentation religieuse de la trinité que la XIIe vision de Varano. Nattini et Varano montrent le visage humain du Père et du Fils,[102] assis sur un nuage, éclairés par la lumière divine et entourés d'un arc-en-ciel, considéré, depuis la *Genèse* 9,12-17, comme signe de l'alliance entre Dieu et les hommes. Jésus est présenté simultanément en tant qu'homme et en tant qu'enfant. Derrière l'enfant Jésus on peut apercevoir des ailes de colombe, le symbole du saint esprit. Chez Nattini, la tête du Père forme un triangle avec ses propres mains et avec celles du Fils, présentés tous deux selon l'iconographie traditionnelle comme des hommes barbus à la chevelure abondante. Les trois corps et la colombe sont également liés par un triangle qui rappelle le principe de l'unité de la trinité. Par ailleurs, les mains du Fils forment un carré avec les

Nattini, Amos, Paradiso XXXIII, acquarelle, 1915.

[101] « Il y a encore devant le trône comme une mer de verre, semblable à du cristal […] » (*Apocalypse*, 4,6).

[102] Cf. Varano : « […] mostrando grave/ il volto […] » (*Vis*. XII, vv. 341-42).

mains du Père, évoquant ainsi l'impossibilité de trouver la quadrature du cercle, c'est-à-dire de comprendre la double nature humaine et divine de Dieu à laquelle Nattini et Varano osent cependant donner un visage. Chez Varano, l'unité de la trinité[103] se reflète ultérieurement dans l'image dantesque du nœud qui lie l'inextricable multiplicité céleste :

Dal Padre onnipossente immenso raggio
Uscìa riverberando al Figlio in volto,
E da ambi egual fulgore egual passaggio
Fea nel Divino Amor, da cui disciolto
Di sante fiamme inestinguibil fiume
Era dai due, su cui piovea, raccolto,
Formando in tre distinti un solo Nume
Con vincol pari eternamente sodo.
Dal Figlio un suo, che insiem del Padre è lume,
Scendea in ogni Alma con dissimil modo,
Mentre di foco Amor la empieva; e il Cielo
Di gaudio era, d'amor, di gloria un nodo.
(*Vis*. XII, vv. 367-78)

À rebours de la reprise évidente de l'imaginaire de la trinité comprenant les cercles de feu, l'image du nœud et de la lumière émanée à égale mesure du Père et du Fils créant le Saint-Esprit ('Divino Amor'),[104] Varano se place aux antipodes de Dante en ce qui concerne la conception linguistique de sa vision. Il emploie certes des archaïsmes dantesques incluant des verbes à la première et à la troisième personne conjugués en '-ea' et '-ia',[105] ainsi que des mots et des locutions issus de la *Divine Comédie*,[106] mais la fonction poétique de la langue fondée sur les figures rhétoriques de la comparaison est reléguée au second plan par rapport à sa fonction référentielle. Les similitudes dantesques sont souvent remplacées par des affirmations : les cercles trinitaires apparaissent comme du feu chez Dante (« parea foco », *Par*. XXXIII, v. 119) – ce *sont* des « fiammeggianti soli » (*Vis*. XII, v. 312) chez Varano.[107] Par opposition à Dante, Varano combine la vision de la trinité avec celle de la Vierge qui apparaît

[103] Cf. aussi : « […] sola divinitade a Tre comune […] » (*Vis*. XII, v. 533).

[104] Cf. l'explication de l'ange : « Da lor divinitade amabil mossi,/ Ambo il divino Amor spiran, che pari/ ad ambo in pari eternità svelossi » (*Vis*. XII, vv. 523-35). Cf. aussi « Fra i due spirato d'esse e ugual […] Amor eterno » (*Vis*. XII, vv. 354-55).

[105] Cf. p. ex. « Io vedea » (*Vis*. XII, v. 332) ; « si scorgea » (*Vis*. XII, v. 337) ; « godea » (*Vis*. XII, v. 382) ; « piovea » (*Vis*. XII, v. 372) ; « scendea » (*Vis*. XII, v. 89) ; « uscia » (*Vis*. XII, v. 368).

[106] Cf. p. ex. « lassi » (*Vis*. XII, v. 329) ; « […] uno e trino Dio […] » (*Vis*. XII, v. 120) ; « […] in un sol Dio trino apparisca […] » (*Vis*. XII, v. 527) ; « […] e volto e luce […] » (*Vis*. XII, v. 342).

[107] Il faut signaler que le verbe 'parere', indicateur de subjectivité dans l'italien contemporain, avait un caractère plus affirmatif dans l'italien du XIVe siècle (dans le sens d''apparaître en pleine évidence').

resplendissante en dessous du Christ[108] et il voit nettement la face humaine du Père et du Fils (*Vis*. XII, vv. 342; 368), alors que Dante ne peut que deviner l'effigie de Jésus qui se détache paradoxalement sur un fond de couleur égale. Conformément à ladite structure biblique des *Visioni*, la révélation spirituelle est suivie par sa compréhension rationnelle. Confus par la vision qui le remplit de bonheur,[109] le protagoniste invite son guide à lui apporter une explication: «[…] spiega a me […]» (*Vis*. XII, v. 502). L'ange Uriel précise qu'il s'agit de la révélation du mystère de la trinité[110] et que celle-ci le met dans un état d'extase mystique («[…] la cui vista immenso spira/ gaudio […]», *Vis*. XII, vv. 517-18). Suite à l'explication de l'ange, le protagoniste se sent complètement illuminé, apaisé et rassuré:

> Gli angelici m'avean sublimi detti
> rallumata così la mente incerta
> fra il misto di pensier moto e d'affetti,
> ch'io mi pascea di tanta luce offerta,
> scemando in parte il buio che coprimmi
> per la profonda in Dio Triade certa.
>
> (*Vis*. XII, vv. 556-61)

Alors qu'au chant XXXIII du *Paradis*, Dante-narrateur se compare au rêveur qui ne garde qu'une vague sensation de douceur au réveil sans se rappeler le contenu de sa vision céleste,[111] Varano n'exprime aucun doute concernant la capacité de sa mémoire à pouvoir accomplir la mission divine qui lui est confiée par la voix de Dieu venant du soleil: «Quel che vedesti, scrivi» (*Vis*. XII, v. 592). De toute évidence, l'abstraction immatérielle qui caractérise la vision dantesque de la trinité fait place, chez Varano, à une description plus figurative et immédiate qui réintroduit les éléments typiques de l'iconographie chrétienne, présents également dans la lithographie de Nattini. Grâce à ces procédés, Varano brosse certes un tableau plus saisissable de la trinité, mais il prive également le texte de sa polyvalence et du *topos* de l'ineffable. Fondée sur une réduction significative au niveau de la complexité et de l'élaboration rhétorique de la langue, la mythopoétique dantesque de Varano vise à élever son protagoniste

---

108 «[...] sotto al suo divin Figlio in materno/ atto pieno di grazia e d'umiltate/ la Calcatrice del serpe d'Inferno/ stava, e splendea fra l'anime beate […]» (*Vis*. XII, vv. 355-58). Dante réserve un chant entier à la description de la Vierge (*Par*. XXXII) qui réapparaît aux vers 40-66 du chant XXXIII du *Paradis*.

109 «[…] muto io guardava infra desire e zelo:/ godea non come spirito, in cui s'infuse/ la beata virtù, ma qual uom lieto/ per sovrumana idea, che lo confuse […]» (*Vis*. XII, vv. 381-84).

110 «Da lor divinitade amabil mossi,/ ambo il divino Amor spiran, che pari/ ad ambo in pari eternità svelossi […]» (*Vis*. XII, vv. 523-25); «E ben retta ragion vuol che dispari/ numero in un sol Dio trino apparisca./ Un, che somma è bontade, in ben rari/ dell'esser suo giust'è che altrui largisca,/ un Altro che gli accolga, e il Terzo poi/ che in perpetuo d'Amor nodo gli unisca,/ quell'una in pria serbando, e ognor dappoi/ sola divinitade a Tre comune […]» (*Vis*. XII, vv. 526-33).

111 «[…] ché quasi tutta cessa/ mia visione, e ancor mi distilla/ nel core il dolce che nacque da essa» (*Vis*. XXXIII, vv. 61-63).

au-dessus de Dante-*agens*, en lui permettant une ascension plus rapide et une vision plus complète et immédiate de la trinité, sans remettre en question sa fonction de scribe de la matière divine. À l'instar de Flaxman et Nattini, Varano propose ainsi une condensation des images dantesques qui constitue certes une simplification de la densité poétique et symbolique du *Paradiso*, mais qui lui sert également à se poser en élu divin dont les capacités visionnaires seraient supérieures à celles de son grand prédécesseur médiéval.

La mythopoétique dantesque de Varano aide ainsi à comprendre la complexité du chant XXXIII du *Paradis*, tout en servant à l'auteur de stratégie de légitimation pour ses propres convictions religieuses et aspirations poétiques.

II.2. L'aspiration à la gloire littéraire comme stratégie anti-pessimiste ? Figurations de l'au-delà dans l'*Appressamento della morte* (1816) de Giacomo Leopardi

Pendant très longtemps, la critique a enfermé l'œuvre de Leopardi dans une tradition exclusivement pétrarquiste, considérée depuis le XIV siècle comme un courant opposé à l'influence dantesque.[112] Enrico Ghidetti a démontré que cette équivoque était fondée sur une recherche limitée à certains aspects des *Canti* et des *Operette morali*,[113] alors que l'œuvre entière de Leopardi est, en réalité, parsemée de références à Dante. Costanza Geddes da Filicaia rejoint Ghidetti en présentant un assemblage des nombreuses citations et allusions dantesques chez Leopardi. Son répertoriage va des chansons patriotiques *Sopra il monumento di Dante* (1818) et *Ad Angelo Mai* (1820), en passant par les nombreuses annotations dantesques dans le *Zibaldone* (1817-1832) – où Dante est présenté comme inventeur de la langue italienne, Dieu des Italiens et grand génie de la littérature comparable à Homère – jusqu'à la figuration de l'enfer dans *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1842).[114] Ernesto Caserta et Enrico Ghidetti ont abordé les dantismes dans cette œuvre tardive de Leopardi qui présente une satire féroce de l'échec des mouvements insurrectionnels de 1820-21 à travers la bataille des grenouilles (les Bourbons) et de leurs alliés les crabes (les Autrichiens) contre les souris (les révolutionnaires napolitains). Ils ont insisté particulièrement sur les liens entre la souris Leccafondo et l'Ulysse dantesque et sur l'inversion parodique des symboles dantesques, voire de tout type de croyance en l'au-delà.[115]

L'*Appressamento della morte* (1816), rédigé à l'âge précoce de dix-huit ans, en seulement onze jours, a reçu moins d'attention encore de la part de la critique que les *Paralipomeni*. Or, l'*imitatio* de la *Divine Comédie* y est indéniable dès qu'est choisi le genre de la vision de l'au-delà à la première personne, pratiqué auparavant par Alfonso Varano et Vincenzo Monti. Par ailleurs, le vocabulaire[116] et la structure sont explicitement dantesques : le texte se présente comme une *Cantica* séquencée en cinq chants rédigés en tercets. Malgré le renvoi évident à la *Divine Comédie*, la critique s'est peu intéressée à la fonction de l'intertexte, disqualifiant l'*Appressamento*, qu'elle traite d'effort 'titanique inutile',[117] de composition 'acerbe' et 'scolastique',[118] d'indigne 'exercice de jeunesse', voire de 'très malheureuse imitation dantesque'.[119] Les rares articles dédiés à la présence de Dante dans l'*Appressamento* se concentrent

[112] Cf. Bonora (1978) ; Frattini (1975).
[113] Ghidetti (2011b, 3).
[114] Geddes (2013).
[115] Caserta (1987).
[116] Quant au style et au vocabulaire 'antiquisant' de Leopardi, voir : Genetelli (1998).
[117] Carducci (1905, 295).
[118] Salsano (1976, 9).
[119] De Sanctis (1948, 1333).

principalement sur des observations concernant la genèse du texte,[120] ainsi que sur des réflexions linguistiques et stylistiques, fournissant des collections de mots, d'expressions et de constructions grammaticales que Leopardi aurait empruntés à Dante et à d'autres auteurs comme Pétrarque, Le Tasse et Ovide.[121]

La mythopoétique dantesque de l'au-delà implique des présuppositions téléologiques de la vie humaine tout à fait surprenantes au sein de l'œuvre d'un auteur qui nie de manière conséquente la possibilité d'une vie après la mort.[122] En effet, la vision chrétienne de l'au-delà, fondée sur les châtiments et les rétributions d'une justice divine infaillible, constitue un *unicum* dans l'œuvre philosophique et littéraire de Leopardi. Au lieu de spéculer sur une éventuelle religiosité que le jeune poète exprimerait dans l'*Appressamento*,[123] la présente étude propose de lire l'apologétique chrétienne dans ce texte insolite de Leopardi comme une métaréflexion sur l'aspiration à la gloire littéraire. La mythopoétique dantesque fondée sur une symbolique religieuse y sert de légitimation au sous-texte métapoétique qui conçoit la gloire littéraire comme une stratégie anti-pessimiste dans le sombre univers de Leopardi. Cette approche s'inscrit dans une nouvelle perspective des études léopardiennes, entamée par Milan Herold et Barbara Kuhn dans le cadre du congrès international de la société allemande de Leopardi *Leopardische Lebenskünste – Anti-pessimistische Strategien im Werk Giacomo Leopardis* qui a eu lieu à Bonn en juillet 2019. Herold et Kuhn ne visent certes pas à remettre en question le pessimisme omniprésent dans l'œuvre de Leopardi, mais à le saisir dans toute sa complexité en valorisant également les stratégies anti-pessimistes exprimées au sein du leitmotiv léopardien de l'inanité de l'existence.[124] En ce sens, l'aspiration à la gloire posthume est mise en scène dans l'*Appressamento* comme une lueur d'espoir face au pessimisme, tout en étant vouée à l'échec.

Après une contextualisation de l'*Appressamento della morte* dans la création littéraire de Leopardi (I.), il est question de démontrer que la représentation de la nature transcrit à la fois l'expression des états d'âme du moi lyrique et une autoréflexion poétologique du texte (II.). L'illusion de bonheur de l'idylle léopardienne est toujours biaisée par la prise de conscience que l'état heureux ne peut être qu'une émotion éphémère. Il en sera de même pour l'illusion de gloire littéraire. Ensuite, l'analyse se concentre sur la vision infernale de toute une série de pécheurs, conçus comme des

---

120 Cf. p. ex. la lecture d'Enrico Ghidetti qui contextualise l'*Appressamento* dans l'œuvre intégrale et notamment dans la correspondance privée et la situation biographique du jeune auteur, abordant également l'influence de Monti et de Varano: Ghidetti (2000).

121 Cf. p. ex. Genetelli (1998); Delcò-Toschini (2002, XXXI-LXVI); Tini (1999). Cf. aussi l'étude de Fulvio Senardi qui contient des observations intéressantes concernant le lien entre Leopardi et Dante, mais qui s'intéresse très peu à l'*Appressamento*, se concentrant sur l'œuvre complète de l'auteur: Senardi (2001).

122 Cf. p. ex. «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte […]». Leopardi (2018), *Zibaldone*, abrégé: *Zib.* (*Zib.* 4526, 1005).

123 Cette approche a été suivie p. ex. par: Salsano (1976, 15); Ghidetti (2000); Origo (2017, 55*sq.)*.

124 Herold / Kuhn (2020).

exempla des différentes situations de la vie, toutes inévitablement vouées au malheur (III.). La figuration de l'au-delà fonctionne ainsi comme une stratégie de légitimation du pessimisme anthropologique au sein duquel la gloire posthume représente la seule échappatoire possible. La dernière partie (IV.) démontre que l'envol de l'âme au paradis peut être lu comme une mise en scène métalittéraire de la prise de conscience par le moi lyrique que son génie le destine aux plus hautes entreprises, à savoir à s'éléver vers le 'but exquis' de la gloire littéraire. La vision finale de Dante au siège béni des justes et les tentatives de dépasser le maître en s'auto-proclamant comme *poeta vates* s'évanouissent pourtant face au pessimisme final qui condamne le sujet à tomber dans l'oubli.

I. Contextualisation de l'*Appressamento*

Bien que le manuscrit rédigé en 1816 présente l'annotation « da stamparsi fra poco », l'*Appressamento* ne fut publié qu'à titre posthume (1880),[125] le processus de publication ayant été retardé par la correspondance de Leopardi avec son ami Pietro Giordani. Ce dernier répondit à la demande de Leopardi d'évaluer son texte en critiquant ses longueurs, ses passages ardus et obscurs ainsi que le sujet de l'approche de la mort, considéré comme trop sombre au regard de la jeunesse de l'auteur.[126] Giordani conclut : « […] questa cantica non mi pare certamente da bruciare; e neanche però la stamperei così subito ».[127] Découragé, Leopardi abandonna l'objectif d'une publication rapide et offrit le manuscrit à Giordani en l'accompagnant d'une lettre de remerciements pour sa lecture intelligente.[128] Dans cette lettre du 30 avril 1817, Leopardi insiste tout d'abord sur sa santé extrêmement fragile, le contraignant à modérer l'intensité de ses études.[129] Depuis son plus jeune âge, il souffrait effectivement d'infirmités physiques, telles que des défaillances, des troubles de la vue accompagnés de maux de tête insupportables et de douleurs de dos provoquées par une scoliose dorsale. Ces troubles de santé le forcèrent même à suspendre ses études inlassables des langues et littératures anciennes pendant des semaines entières. Dans la même lettre, le jeune auteur souligne à quel point l'obligation d'interrompre ses lectures quotidiennes, perçues comme le seul divertissement au sein de la société ignorante et étriquée de sa ville natale, l'enfonce dans un malaise psychique.[130] Or, dans une

[125] Seul le fragment *Spento il diurno raggio* est inclus dans l'édition des *Canti* en 1835 : Leopardi (1835, 164-166). Pour l'étude du fragment, voir : Herold (2019).

[126] Giordani (1934, 74).

[127] *Ibid*.

[128] Pour plus d'informations sur la genèse du manuscrit, voir : Ingenkamp / Brungs (2013, 11-14).

[129] « […] dirolle che veramente la mia complessione non è debole ma debolissima, e non istarò a negarle che ella si sia un po' risentita delle fatiche che le ho fatto portare per sei anni. Ora però le ho moderate assaissimo; non istudio più di sei ore il giorno, spessissimo meno, non iscrivo quasi niente, fo la mia lettura regolata dei Classici delle tre lingue in volumi di piccola forma […] sopporto spesso per molte e molte ore l'orribile supplizio di stare colle mani alla cintola » (Leopardi 1934, 79).

[130] *Ibid*.

lettre du 1er juillet 1820, Leopardi affirme rétrospectivement que ce malheur physique contribua de manière significative au développement de sa sensibilité littéraire, lui permettant de transcrire ses états d'âme intimes dans l'*Appressamento*. Ainsi, l'auteur explique sa 'conversion littéraire', qui marquerait le passage de 'l'érudition' à la 'création', comme un résultat de ses perturbations physiques et psychiques.[131] L'identification paratextuelle de Leopardi-*auctor* avec le protagoniste anonyme de l'*Appressamento*[132] est corroborée par des éléments intratextuels, comme par exemple la peur de mourir de Leopardi-*agens* avant même d'avoir atteint l'âge de vingt ans,[133] ce qui correspond effectivement à la situation de l'auteur lors de la rédaction du texte. Ces coïncidences témoignent de la volonté de l'auteur de suggérer une lecture référentielle de l'*Appressamento*, suivie par une grande partie de la critique. Celle-ci n'a pas hésité à repérer des éléments autobiographiques dans l'*Appressamento*, notamment la triste conviction de 'l'approche de la mort' due à la dégradation physique du jeune poète âgé de dix-huit ans.[134] Or, comme Frank-Rutger Hausmann l'a démontré par rapport à Dante dans son article « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante : Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie » (1996), il faut insister sur le caractère fortement stylisé de l'image que le poète présente lorsqu'il prétend parler de lui-même.[135] Dante crée ce que Hausmann appelle une *Ichfigur*, l'image du poète comme apôtre, prophète et guide sacré. Hausmann critique l'approche biographiste par rapport à la *Vita Nova* et à la *Divine Comédie*, mettant en évidence que même la date de naissance de Dante fut imaginée par ses commentateurs à partir des allusions bibliques et astronomiques du premier chant de *L'Enfer*, sans jamais avoir été corroborée par aucun document historique.[136] Par analogie avec Dante, la

---

131 « Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva […]. Ben è vero che anche allora, quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia, come nell'ultimo canto della *Cantica* » (*Zib*. 143, 107). Cette description des sentiments intimes le rangerait d'ailleurs au niveau des vrais génies poétiques, la *Divine Comédie* 'n'étant rien d'autre' qu'un 'long poème' révélant la 'vie intérieure' de son auteur. Cf. l'annotation du 3 novembre 1828 du *Zibaldone* : « La Divina Commedia non è che una lunga lirica, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti » (*Zib*. 4418, 972).

132 Cf. aussi l'identification de Leopardi-*auctor* avec Leopardi-*agens*, qui s'identifie de son côté au personnage d'Ugo d'Este, apparaissant au deuxième chant de l'*Appressamento* (cf. p. 79 de la présente étude). L'auteur écrit dans ses *Postille alla cantica* : « […] el suo volto [di Ugo], la sua età pari alla mia, il sapere ch'egli era infelice per amore e ricordarmi però dell'amor mio, mi destarono una certa simpatia per lui » (Leopardi 1987, 375).

133 « Dunque morir bisogna, e ancor non vidi/ Venti volte gravar neve 'l mio tetto/ Venti rifar le rondinelle i nidi […] » (*AM*, V, vv. 1-3).

134 Cf. p. ex. Ingenkamp / Brungs (2013, 16) ; Ghidetti (2011, 3) ; Geddes (2013, 93) ; Ghidetti (2000, 24*sq*.) ; Salsano (1976, 56).

135 Hausmann (1996, 122) ; Contini (1979, 39) ; Jacobi (2021).

136 Hausmann (1996, 109-125). En effet, l'*incipit* de l'œuvre « Nel mezzo del cammin di nostra vita » (*Inf*. I, v. 1) fait référence au Psaume 90,10 de l'*Ancien Testament*, selon lequel « La durée de notre vie s'élève à 70 ans ». Dante cite ce vers dans le *Convivio* et le met en rapport avec la mort de Jésus-Christ, crucifié à 'presque' 35 ans. Les commentateurs de la *Divine*

présente étude s'appuie sur la distinction entre Leopardi-*auctor*, auteur de l'*Appressamento*, et Leopardi-*agens*, *sujet de l'énoncé* et protagoniste de l'*Appressamento*.

II. La représentation de la nature comme reflet des états d'âme du moi lyrique et autoréflexion poétologique

Manifestement, l'ouverture de l'*Appressamento* évoque les premiers vers de l'*Enfer,*[137] présentant Leopardi-*agens* occupé à chercher «l'eccelsa meta» (*AM*, I, v. 4) «in mezzo a una gran landa» (*AM*, I, v. 5).[138] Toutefois, les circonstances de cette recherche se distinguent nettement du voyage d'initiation dantesque. Alors que Dante-*agens* s'est égaré du droit chemin dans la sombre forêt du péché et entame le pèlerinage dans l'au-delà pour atteindre la purification, Leopardi emploie le vocabulaire dantesque pour traduire l'expérience existentielle de la solitude qui deviendra un des leitmotivs de son œuvre. L'*incipit* de l'*Appressamento* présente un personnage solitaire, se promenant seul dans le silence absolu de la nuit:

Era morta la lampa in Occidente,
E queto 'l fumo sopra i tetti e queta
De' cani era la voce e de la gente:
Quand'i' volto a cercare eccelsa meta,
Mi ritrova' in mezzo a una gran landa,
Bella, che vinto è 'ngegno di poeta.
(*AM*, I, vv. 1-6)

Le texte s'ouvre ainsi sur la description de la tristesse et de la solitude d'un seul homme dans l'*hic et nunc*, tandis que la vision de Dante présente la condition de tous les hommes dans l'au-delà. Pour accentuer le sentiment de solitude et se poser en véritable proscrit de la société, Leopardi reprend ici les vers des *Tristia* (9-12 après J.-C.), où Ovide compare son bannissement de Rome et son départ vers l'exil à ses 'funérailles', sa mort sociale,[139] voire à la destruction de Troie[140] qui imposa le silence

Comédie en ont déduit que le protagoniste, communément assimilé à l'auteur, devait avoir 35 ans en 1300 lorsqu'il entame le voyage imaginaire, ce qui fait remonter sa naissance à l'an 1265, sans qu'aucun document historique ne vienne corroborer cette date et en dépit du fait que certains manuscrits de l'époque présentent l'année 1260 comme date alternative. Cf. Jacobi (2021).

137 «Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita» (*Inf.* I, vv. 1-3).

138 Leopardi (2013, 22-56), *L'Appressamento della morte*, abrégé: *AM*.

139 Cf. «[…] luctus gemitusque sonabant,/ formaque non taciti funeris intus erat […]» (Ovide 1988, I, 3, vv. 21-22).

140 «[…] si licet exemplis in parvis grandibus uti,/ haec facies Troiae, cum caperetur, erat […]» (Ovide 1988, I, 3, v. 25).

total en anéantissant tout bruit – aussi bien l'aboiement des chiens que les voix des hommes.[141]

Déjà le premier vers de cet *incipit* renvoie au sous-texte métapoétique qui est le sujet principal de la présente analyse : la réflexion sur le désir d'immortalité et la gloire littéraire du poète, colportée à travers un discours d'apparence religieuse. Giordani méconnaît cet aspect crucial lorsqu'il critique la métaphore « Era morta la lampa in occidente » (*AM*, I, v. 1) et suggère de la remplacer par « Era caduto il sole in occidente », afin d'éviter l'allitération en 'l' et de rendre l'image plus 'claire et limpide'.[142] De toute évidence, Giordani ignore que la 'lumière morte' en 'Occident' renvoie à l'extinction de la 'lumière' du savoir que Leopardi reprochait à son époque.[143] Cette hypothèse peut être corroborée par le fait qu'aux chants II et III, Leopardi emploie le même symbolisme de la lumière éteinte pour déplorer la déchéance de la connaissance en Italie après l'Antiquité, idéalisée comme moment héroïque de l'humanité.[144] En ce sens, le narrateur exprime, dès les premiers vers, le désir de s'élever au-dessus de ses contemporains médiocres en visant le 'but exquis' (*AM*, I, v. 4) de la poésie immortelle. De toute évidence, le syntagme « l'eccelsa meta » (*AM*, I, v. 4) ne doit pas être limité au premier sens littéraire de voie chrétienne du salut, mais renvoie également à celui de la gloire poétique. Cette aspiration à la grandeur poétique est encore plus manifeste aux vers 26-27 : « Grand'era 'l ben ch'aveva, ed era 'l bene/ Onde speme nutria, di quel più grande […] » (*AM*, I, vv. 26-27).

La solitude représenterait ainsi à la fois la source de la douleur et le moteur de l'écriture. Or, la 'grande lande' est si belle que 'l'esprit' du poète ne peut pas la décrire : « Bella, che vinto è 'ngegno di poeta » (*AM*, I, v. 6). Leopardi recourt manifestement au *topos* de l'ineffable employé déjà dans la *Divine Comédie* face aux beautés indescriptibles du paradis.[145] Ainsi, le lecteur pourrait s'attendre à une réflexion sur les merveilles de la nature qui transcendent les ressources expressives. En effet, les vers suivants évoquent les paysages des poésies intitulées *Idylles* et considérées pendant longtemps comme véritables 'idylles' par la critique.[146] En effet, les vers 7 à 27 présentent toute une série d'éléments typiques du *locus amoenus* des idylles anciennes :

---

141 « Iamque quiescebant voces hominumque canumque […] » (Ovide 1988, I, 3, vv. 27-28).

142 « […] i principii sopra tutto conviene che siano limpidissimi e lucidi, e perciò espressi colla massima proprietà: E se forse in altro luogo poteva comportarsi lampa per sole, parralle che meno convenisse nel principio, che l'uom non sa ancora di che si parla, e però bisogna parlargli chiarissimo: e il cominciamento oltre la massima evidenza debb'anche aver nel semplice la possibile nobiltà […] » (Giordani 1934, 74).

143 Cf. la thèse du pessimisme historique de Leopardi : Luporini (1981, 268) ; Petronio (1993, 344-345).

144 « O Italia mia dolente, o patria lassa/ Che quant'alta a' bei giorni tanto cruda/ Fosti a' più neri, e tanto ora se' bassa,/ Ben sei di luce muta e d'onor nuda,/ Che tigre fosti quando era tua possa,/ E or se' pietosa ch'uom per te non suda! » (*AM*, II, vv. 139-44) ; « […] lume/ De la mental tua lampa […] » (*AM*, II, v. 77) ; « Sopra cui 'l lume eternamente tace […] » (*AM*, III, v. 102).

145 Cf. le chapitre II.1. de la présente étude.

146 Cf. p. ex. Sarteschi (2008) ; Santagata (1994).

le paysage fleurissant (*AM*, I, v. 16) se caractérise par des arbres (*AM*, I, v. 9), des broussailles (*AM*, I, v. 10), du feuillage (*AM*, I, v. 12), des oiseaux (*AM*, I, v. 11) et un ruisseau (*AM*, I, v. 14).[147] Toutefois, à la différence de l'idylle antique d'inspiration bucolique, la contemplation de la nature est toujours liée, chez Leopardi, à l'expression des états d'âme du moi lyrique. Dans le présent passage de l'*Appressamento*, la représentation de la nature peut même être comprise comme description autoréflexive du texte lui-même. De manière comparable aux 'idylles' *Alla luna*, *La sera del dì di festa* et *La vita solitaria,* les vers 7 à 27 décrivent une nuit tranquille à la pâle clarté de la lune qui illumine un paysage à la fois 'doux' (*AM*, I, v. 15) et mélancolique comme le chant du 'morne rossignol' toujours occupé à chanter ses tristes lamentations (*AM*, I, vv. 11-12).[148] Le personnage, éclairé par la lune (*AM*, I, v. 21) de la même façon que la nature qui l'entoure (*AM*, I, vv. 8-9), se confond jusqu'à ne faire qu'un avec celle-ci.[149] Il éprouve le même bonheur et la même 'douceur' (*AM*, I, vv. 15 ; 33) que la personnification du paysage fleuri qui 'rit' (*AM*, I, v. 16) : « Se lieto i' fossi è van che tu dimande,/ Grand'era 'l ben ch'aveva […] » (*AM*, I, vv. 25-26). Dans le *Zibaldone*, Leopardi insiste sur le rôle clé de la nature dans la recherche du bonheur et de l'infini. Selon sa théorie du plaisir, la nature donne à l'homme un moyen de s'évader par l'imagination vers les sphères de l'infini et d'atteindre ainsi une sorte de bonheur irréel qui déclenche un espoir encore supérieur au bonheur éprouvé.[150] C'est exactement cette illusion de bonheur procurée par la contemplation de la nature qui est décrite aux vers 26-27. L'illusion de bonheur transcrit non seulement l'état d'âme de Leopardi-*agens*, mais elle anticipe également le sujet, voire le dénouement du texte. Chez Leopardi, l'infini reste toujours inatteignable de par la finitude même de l'existence humaine. En conséquence, l'idylle léopardienne est toujours biaisée par la prise de conscience que l'état heureux ne peut être qu'une émotion éphémère.[151] Il en sera de même de l'illusion de la gloire littéraire que Leopardi-*agens* expérimente au cours du texte comme la seule issue possible au pessimisme. En effet, la réminiscence du bonheur est exprimée dans l'imparfait (« Grand'era 'l ben ch'aveva […] », *AM*, I, v. 26), tandis que l'affirmation de la fugacité de cet état et de la suprématie de la souffrance est formulée dans le présent omnitemporel du gnomisme qui désigne un énoncé valable à toutes les époques et à

147 Curtius (1948, 202*sq*.).

148 Ingenkamps et Brungs rapprochent les lamentations du rossignol des *Georgica* de Virgile et de la *Rime CCCXI* de Pétrarque, Ingenkamp / Brungs (2013, 22).

149 Cf. « Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla, ec.* vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso […] » (*Zib*. 4373-74 ; 961).

150 « […] la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione. […]. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede […] » (*Zib*. 1746, 427) ; « […] piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia: 1. che la speranza sia sempre maggior del bene […] » (*Zib*. 168, 114).

151 Cf. les réflexions d'Anna Dolfi sur l'impossibilité de l'idylle dans d'autres poèmes de Leopardi : Dolfi (1973).

caractère universel : « Ahi son fumo quaggiù l'ore serene!/ Un momento è letizia, e 'l pianto dura […] » (*AM*, I, vv. 28-29). Ce changement du temps grammatical annonce parfaitement le passage de l'imagination fugace issue d'une vision ou d'un rêve[152] à la représentation d'une vérité à caractère universel. De manière comparable au *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30), l'observation de la lune aux vers 20*sq*. mène le sujet à la prise de conscience apeurée du malheur de la condition humaine et de sa propre finitude, diamétralement opposée à l'immortalité de l'astre qui évoque, par ses phases successives et régulières, le temps qui passe. Comme au premier chant de la *Divine Comédie*,[153] l'émotion dominante de Leopardi-*agens* au premier chant de l'*Appressamento* est celle de la peur qui prévaut sur l'espoir et sur ladite illusion de bonheur (« Guardava spaurato e poi correa […] », *AM*, I, v. 62). L'espoir de trouver la voie de la gloire littéraire (« […] cercare l'eccelsa meta […] », *AM*, I, v. 4) est aussitôt remis en question (« […] error la spene […] », *AM*, I, v. 30). En tant que miroir des états d'âme du personnage, la nature reflète aussitôt ses tourments intérieurs : « Ecco imbrunir la notte, e farsi scura […] E la dolcezza in cor farsi paura […] » (*AM*, I, vv. 31-33). La nuit se fait de plus en plus obscure, couvrant la lumière provenant des astres célestes par un sombre nuage (*AM*, I, vv. 34-36). Le caractère menaçant des forces naturelles est renforcé par des réminiscences des différents châtiments dantesques : la « bufera » (*AM*, I, v. 69) fait songer à la tempête infernale que la justice divine inflige aux luxurieux du deuxième cercle de l'*Enfer*, alors que la course sous la pluie froide (*AM*, I, vv. 62-66) évoque la peine des sodomites, bien que ceux-ci soient fouettés par une pluie brûlante. La description des 'cris' de la pluie comparés aux 'hurlements des loups' déchiquetant un agneau (*AM*, I, v. 54) semble citer un passage de la damnation des gourmands au troisième cercle : « Urlar li fa la pioggia come cani […] » (*Inf.* VI, v. 19). La violente tempête aux éclairs si fréquents et intenses qu'ils pétrifient de peur le protagoniste[154] s'arrête subitement au moment où ce dernier se retourne en arrière. Tout d'un coup, la lumière s'éteint, le tonnerre s'apaise, le vent s'arrête de souffler et s'instaurent le silence total et l'obscurité profonde. Manifestement, l'approche de la mort suscite un scénario apocalyptique qui n'est pas sans évoquer le dérèglement de la nature lors de la crucifixion de Jésus-Christ,[155] élevant le personnage au statut de figure divine. À ce moment, la physiologie de la peur atteint son comble : le protagoniste sue, tremble et son cœur bat si intensément que le seul souvenir de l'épisode ranime la peur dans la pensée du narrateur.[156] De toute évi-

[152] Dès le début, le narrateur suggère un dédoublement de la personnalité qui évoque le rêve ou la vision (« […] già da me diviso […] », *AM*, I, v. 20).

[153] « […] esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura! » (*Inf.* I, vv. 5-6) ; « Con la paura ch'uscia di sua vista,/ Ch'io perdei la speranza de l'altezza […] » (*Inf.* I, vv. 53-54).

[154] « […] non sapea più star né mover passi […] » (*AM*, I, vv. 75-77).

[155] Cf. p. ex. « C'était déjà presque midi, et il y eut des ténèbres sur tout le pays jusqu'à trois heures de l'après-midi […]. Le soleil s'obscurcit et le voile du temple se déchira par le milieu » (*Évangile selon Luc*, 23,44-45).

[156] « E sudava e tremava che la mente/ Come 'l rimembra, per l'orror s'arretra […] » (*AM*, I, vv. 83-84).

dence, ce passage évoque le *topos* dantesque de l'égarement dans la forêt obscure du péché et sa peur face à la descente en enfer : « Ahi quanto a dir qual era è cosa dura […] che nel pensier rinova la paura! » (*Inf.* I, vv. 4-6) ; « […] de lo spavento/ la mente di sudore ancor mi bagna […] » (*Inf.* III, vv. 131-32). Aussi bien dans le premier chant de l'*Enfer* que dans celui de l'*Appressamento*, la peur risque de bloquer le sujet dans son parcours initiatique.[157] Dans les deux cas, elle sera apaisée par l'apparition d'un guide. Le guide aidera Dante-*agens* à poursuivre le chemin de la rédemption spirituelle et fera entrevoir à Leopardi-*agens* la voie de la gloire littéraire. Le rôle de Virgile est occupé dans l'*Appressamento* par un ange qui se manifeste dans une apparition épiphanique parsemée d'allusions dantesques. Le personnage voit un « astro che per l'aer caggia » (*AM*, I, v. 86) qui n'est pas sans évoquer le symbole christologique de l'étoile filante. Par le symbole de l'astre, Leopardi assimile la conversion littéraire du personnage à la naissance du Messie d'après l'*Évangile selon Matthieu* (2,1-8). La lumière de l'étoile augmente progressivement en intensité jusqu'à révéler un visage si beau que le 'style' de Leopardi s'avère une fois de plus incapable de le représenter,[158] évoquant l'éblouissement de Dante face à Beatrice (*Purg.* XXXI, v. 89).[159] L'esprit béni' (*AM*, I, v. 97) qui apparaît à Leopardi-*agens* habillé en blanc et brillant comme l'étoile du berger, déclare avoir été envoyé par « la gran Signora » (*AM*, I, v. 102) qui eut 'pitié' du personnage (*AM*, I, v. 104). À l'instar de Dante-personnage, le protagoniste égaré de l'*Appressamento* est donc secouru par un guide qui déclare agir sur commande de la Vierge. Au chant II de l'*Enfer*, Virgile accuse Dante de faire preuve de lâcheté devant le chemin du salut,[160] présentant la peur comme un vice qui empêche l'homme d'avancer dans son parcours spirituel.[161] Afin de délivrer Dante de cette crainte et de le persuader que le voyage est commandé par la volonté divine, Virgile déclare être envoyé par « tre donne benedette » (*Inf.* II, v. 124) : une noble dame au ciel (*Inf.* II, v. 94) eut pitié de l'égarement de Dante (« si compiange », *Inf.* II, v. 94) et le recommanda à sainte Lucie qui, à son tour, s'adressa à Beatrice pour prier Virgile de courir à son secours. Rassuré par la providence divine qui veille à son sort, Dante-*agens* se remet en route vers le droit chemin indiqué par la religion chrétienne. La reprise explicite de cet intertexte dantesque élève symboliquement la voie de la gloire littéraire en but suprême et Leopardi-*agens* en élu divin – d'autant plus que l'ange se présente comme

---

157 « Tant'era pien di dotta e di terrore/ Che non sapea più star né mover passi […] » (*AM*, I, vv. 74-75).

158 « E 'n mezzo vi pareva uman sembiante/ Vago sì ch'a 'l ritrar mio stile è roco […] » (*AM*, I, vv. 92-93).

159 Cf. aussi l'apparition de l'ange de l'humilité au premier giron du *Purgatoire* : « A noi venía la creatura bella,/ biancovestito e ne la faccia quale/ par tremolando mattutina stella » (*Purg.* XII, vv. 87-90). Tini indique également les apparitions des anges en *Purg.* II, vv. 11-24 et *Purg.* XV, v. 34, sans en approfondir la fonction et sans aborder le rapport intertextuel encore plus évident avec le chant II de l'*Enfer*. Cf. Tini (1999, 52).

160 « […] a la via di salvazione. Io, perché venirvi? […] temo che la venuta non sia folle […] » (*Inf.* II, vv. 30-35).

161 « L'Anima tua è da viltade offesa;/ la qual molte fiate l'omo ingombra/ sì che d'onrata impresa lo rivolve […] » (*Inf.* II, vv. 45-47).

porte-voix du Dieu éternel (« Voler sia de l'Eterno […] », *AM*, I, v. 119). Toutefois, le discours de l'ange qui le guidera à travers les royaumes de l'au-delà est loin d'apaiser les craintes du personnage. Bien au contraire, la brusque annonce de sa mort prochaine, « Poco t'è lunge 'l dí che tu morrai […] » (*AM*, I, v. 105), le plonge dans l'angoisse la plus profonde aux multiples symptômes physiques.[162] L'ange invite le personnage à ne pas pleurer sa brève existence dans ce monde désolant, lui promettant que la mort disposée par la volonté divine (« Voler sia de l'Eterno […] », *AM*, I, v. 119) le libérera de 'l'âpre bataille' de la vie (*AM*, I, v. 118). L'ange annonce par ailleurs que la vanité des choses terrestres apparaîtra clairement au personnage devant 'l'admirable vision' qui l'attend (*AM*, I, vv. 121-22). La symbolique religieuse sert à styliser la voie de la gloire littéraire comme la destinée la plus haute qu'on puisse imaginer. L'intervention céleste ménagée par la providence divine apparaît ainsi comme une lueur d'espoir face au pessimisme, comme la seule possibilité d'échapper aux peines de l'humanité.

III. La vision des pécheurs comme légitimation du pessimisme anthropologique et la gloire posthume comme lueur d'espoir

À partir du deuxième chant de l'*Appressamento*, les hommes présentés dans la vision de l'au-delà sont tous voués au malheur éternel. Dans ses *Postille alla Cantica*, Leopardi affirme que les situations des pécheurs de l'*Appressamento* ne seraient que des *exempla* des différentes sortes de malheur qu'il éprouverait lui-même dans différentes situations de la vie, toutes inévitablement vouées à la souffrance et à la misère :

> Bisogna a ogni tratto venir richiamando l'attenzione al punto principale che è di mostrare quante infelicità io proverei nella vita in qualunque stato. p. e. nella tirannia dire questo essere il fine che si propongono, quasi ultima e somma e inarrivabile felicità, molti uomini, cioè di regnare: or vedi che miseria è la vita se anche il più bello stato è così empio e infelice: e di più tu dovresti viver soggetto a questo mostro della tirannia ec. nell'Errore: che ti gioverebbe cercare con ogni studio il vero?[163]

Le fait que Leopardi parle ici de la 'vie' dans l'*hic et nunc* et non d'une existence après la mort indique clairement que sa vision de l'au-delà ne fait que transposer la misère humaine dans une réalité *post mortem*, légitimant ainsi son pessimisme anthropologique. Peu importe dans quel contexte social naît l'individu, aucune position, même celle du souverain, ne lui accorde l'accès au bonheur. La vision paradisiaque de la gloire posthume au dernier chant représente la seule échappatoire possible au triste sort humain, mais l'analyse démontrera qu'elle est également vouée à l'échec.

---

162 « I' mi fei bianco in volto e venni gelo./ Attonito rimasi e mi sentia/ Ritrarsi 'l core ed arricciarsi 'l pelo./ E muto stetti, e pur volea dir: Sia,/ O Signor, quel ch'è fermo in tuo consiglio,/ Ma voce de la strozza non uscia […] caddi al suol » (*AM*, I, vv. 106-11).

163 Leopardi (1987, 375-376).

La figuration de l'au-delà s'ouvre sur le 'royaume' du Dieu Amour (*AM*, II, vv. 13-15), apparaissant en guide malicieux d'un défilé de damnés qui n'ont pas su résister à ses tentations pendant la vie. Ils ont succombé à la « voglia bassa », 'envie basse', (*AM*, II, v. 31), 'vaine' (*AM*, II, vv. 31-32), 'malsaine' (*AM*, II, v. 62), 'fautive' (*AM*, II, v. 113) et 'méchante' (*AM*, II, v. 135), évoquant le péché de la luxure puni au deuxième cercle de l'*Enfer* dantesque. La reprise du style déictique de la *Divine Comédie*[164] par l'accumulation d'adjectifs démonstratifs,[165] de coordonnées spatiales[166] et de pronoms personnels,[167] semble suggérer tout au long de l'*Appressamento* la présence physique du lecteur dans l'espace du récit. Ce choix stylistique de Dante et Leopardi crée l'illusion que leurs visions de l'au-delà se déroulent directement sous les yeux du lecteur, les rendant ainsi plus réalistes et palpables. À l'instar de Virgile, l'ange présente les âmes des damnés dont certains ont déjà fait leur apparition parmi les luxurieux de Dante, notamment Pâris qui déclencha selon la mythologie grecque la guerre de Troie par l'enlèvement de la belle Hélène, femme de Ménélas. Suit l'énumération d'autres personnages dont l'amour coupable marqua non seulement le destin individuel, mais l'avenir politique d'un pays entier : le roi de Rome Sextus Tarquin (†509 av. J.-C.),[168] le décemvir Appius Claudius (51-449 av. J.-C.),[169] le général romain Marc Antoine (83-30 av. J.-C.),[170] le demi-dieu et roi mythologique des Rutules Turnus,[171] les personnages bibliques Samson[172] et Salomon,[173] les Vestales,[174] ainsi qu'Henri VIII, roi d'Angleterre entre 1509 et 1547, dont le mariage avec Catherine

164 De Ventura (2002) ; Masciandaro (1991) ; Klinkert (2014).

165 Cf. p. ex. « Questi son que' che […] » (*AM*, II, v. 19) ; « Quest'è la turba che […] » (*AM*, II, v. 22) ; « Questa è gente […] » (*AM*, II, v. 28) ; « quel là » (*AM*, II, v. 37).

166 Cf. p. ex. « quaggiù » (*AM*, II, v. 15) ; « colà » (*AM*, II, v. 52) ; « quivi » (*AM*, II, v. 55).

167 Cf. p. ex. « nostra vita » (*AM*, II, v. 20).

168 Il s'agit du violeur de Lucrèce. L'honneur de cette-dernière fut vengé par le renversement de la dynastie des Tarquins et l'institution de la République à Rome.

169 Épris de la belle plébéienne Verginia, Marc Antoine la réclama comme son esclave. Pour la soustraire à l'opprobre, son père la tua et le peuple se souleva contre le pouvoir absolu du décemvirat.

170 Sa relation adultère avec Cléopâtre est à l'origine de son animosité contre Octave, menant à la guerre en 32 av. J.-C. Le suicide du couple suite à la défaite de Marc Antoine dans la bataille d'Actium marque la fin de la période républicaine et le début de l'Empire romain.

171 Lorsque Lavinia, promise à Turnus est mariée à Énée dans *L'Énéide* de Virgile, Turnus parcourt l'Italie et attaque les Troyens.

172 Samson est envoyé par Dieu pour libérer le peuple d'Israël des Philistins, mais il tombe amoureux de la philistine Dalila et lui révèle que sa force vient de sa chevelure. Dalila le trahit et le livre aux Philistins qui lui crèvent les yeux et le font prisonnier.

173 Selon le *Premier livre des Rois* (11,3), Salomon, roi d'Israël, avait 700 épouses et 300 concubines contre lesquelles Dieu l'avait mis en garde. En effet, ces femmes « détournèrent son cœur auprès d'autres dieux » (*Premier livre des Rois* 11,4-5), raison pour laquelle Dieu lui arracha son royaume.

174 Prêtresses et divinités italiques dont le vœu de chasteté est considéré comme ayant une incidence directe sur la santé de l'État romain. Toute relation amoureuse est qualifiée de trahison et punie de mort.

d'Aragon suscita une controverse juridique et théologique qui fut l'une des principales causes du schisme qui sépara l'Église anglicane de l'Église catholique en 1534. Or, la pitié de Leopardi-*agens* se focalise en particulier sur un jeune homme triste et faible qui se détache, comme Paolo et Francesca au chant V de l'*Enfer* du 'sale troupeau' (*AM*, II, v. 72) des pécheurs charnels pour prendre la parole et raconter son histoire. Le personnage se présente comme Ugo, fils d'un tyran de Ferrare, épris de la deuxième femme de son propre père. Il s'agit plus précisément du personnage historique Ugo d'Este, fils de Niccolò III d'Este, emprisonné et décapité en 1425 pour avoir été surpris en plein adultère avec sa belle-mère Parisina Malatesta. Leopardi s'éloigne de cette version des faits[175] en juxtaposant des allusions aux chants V et XXXIII de l'*Enfer* dantesque. Tout d'abord, il innocente les amants qui limitent les manifestations de leur passion adultère à des troubles intérieurs (*AM*, II, v. 112), à des palpitations cardiaques (*AM*, II, v. 118) et à une déclaration d'amour d'Ugo (*AM*, II, v. 120) qui reprend les mots et la structure de la scène de séduction entre Paolo et Francesca : 'Un jour' (*AM*, II, v. 116 ; *Inf.* V, v. 127), Ugo est tellement bouleversé par ses 'palpitations' qu'il en arrive 'au point' (*AM*, II, v. 119 ; *Inf.* v. 132) où son cœur ne peut plus se contenir.[176] Ce moment mène au baiser adultère chez Dante et à la confession des sentiments chez Leopardi. Il est remarquable que ce dernier affranchisse les amants de tout acte illicite, faisant partir la belle-mère suite à l'aveu « senza far motto, come [già] lo sapesse » (*AM*, II, v. 123). Leopardi reprend ici le vocabulaire de l'épisode d'Ugolin (« sanza far motto », *Inf.* XXXIII, v. 48) qui s'enferme dans un silence pétrifié lorsqu'il comprend qu'il va mourir de faim, incarcéré avec ses fils dans une 'horrible tour' pour trahison de la patrie (*Inf.* XXXIII, v. 47). La référence intertextuelle à Ugolin anticipe effectivement le sort des amants. Ugo est surpris le soir par des hommes armés qui l'enferment dans une tour. Or, par opposition à Ugolin, il ne tue pas ses propres fils dans un acte anthropophage, mais il est assassiné par son père qui l'informe de la mort de sa maîtresse et le poignarde de deux coups d'épée.

Aucun principe de *contrapasso* n'est formulé par rapport à ce défilé de voluptueux condamnés à vaguer en 'sales troupeaux' dans la 'lagune infernale' (*AM*, II, v. 72). De manière surprenante, l'orage du premier chant de l'*Appressamento* s'apaise dès le début du deuxième chant, évoquant le leitmotiv léopardien du calme après la tempête.[177] Le principe d'inversion ironique du *contrapasso* pourrait tout au plus être repéré dans le fait que ceux qui ont péché par désir charnel pour une autre personne soient désormais condamnés à la solitude éternelle. Contrairement aux luxurieux Paolo et Francesca, ces âmes 'misérables', frappées par la 'douleur' et les 'larmes' (*AM*, II, vv. 16-21) purgent leur peine tous seuls, séparés pour toujours de l'objet de leur amour coupable. Face aux pécheurs luxurieux, la réaction de Leopardi-*agens*

175 Genetelli soutient que Leopardi connaissait l'adaptation de Byron : Genetelli (1995).

176 Cf. le vocabulaire dantesque : « Noi leggiavamo un giorno per diletto […] » (*Inf.* V, v. 127) ; « […] ma solo un punto fu quel che ci vinse » (*Inf.* V, v. 132).

177 « Sul mar la notte luce di baleno/ Che lambe l'acqua e l'ombre fa più rare;/ O come ride striscia di sereno/ Dopo la pioggia sopra la montagna,/ Allor che 'l turbo placasi e vien meno » (*AM*, II, vv. 5-9).

correspond à celle de son prédécesseur : aussi bien dans la *Divine Comédie* que dans l'*Appressamento*, les amants damnés suscitent la pitié et les larmes du protagoniste.[178] Leopardi rappelle ainsi l'empathie que Dante éprouverait pour ses personnages selon une lecture très répandue au XIXe siècle. En effet, la critique romantique considère l'évanouissement de Dante devant les adultères comme une manifestation de son identification avec leur sort, due au souvenir de son propre amour pour Beatrice.[179] Dans ses *Postille alla Cantica* (1816), Leopardi-*auctor* présente un autocommentaire analogue à la lecture que son époque faisait de l'attitude de Dante-*agens* vis-à-vis des luxurieux. Il motive son identification avec le personnage d'Ugo par le fait qu'ils ont le même âge et par leurs communs échecs amoureux, assimilant manifestement *agens* et *auctor* de l'*Appressamento :* « […] el suo volto [di Ugo], la sua età pari alla mia, il sapere ch'egli era infelice per amore e ricordarmi però dell'amor mio, mi destarono una certa simpatia per lui […] ».[180]

Au chant III, Leopardi fait défiler plusieurs groupes de pécheurs en insistant aussi bien sur leur indifférence face à la gloire (les avares) que sur le mauvais fondement et sur les conséquences néfastes d'une gloire injuste et méprisable (les guerriers et les tyrans). Tout d'abord, Leopardi-personnage assiste au défilé du troupeau des avares, guidés par l'allégorie de l'Avarice. Celle-ci se caractérise par des mains de rapace aux griffes aigües (*AM*, III, v. 6), symboles par excellence de la cupidité et de la convoitise. Cette description de l'Avarice évoque les gardiens infernaux dantesques, notamment Cerbère qui surveille les gourmands du troisième cercle de l'*Enfer* en les écorchant avec ses griffes (*Inf.* VI, vv. 17-18). Le *contrapasso* que Leopardi inflige à ses avares juxtapose des éléments de la punition des avares situés chez Dante au quatrième cercle de l'*Enfer* et à la cinquième corniche du *Purgatoire*. Comme au chant VII de l'*Enfer*,[181] les damnés sont chargés chez Leopardi de poids énormes symbolisant les richesses accumulées pendant la vie. Dans le même temps, ils imitent les avares du chant XIX du *Purgatoire*[182] en inclinant la tête vers le sol, ce qui suggère qu'ils se sont concentrés exclusivement sur les choses terrestres sans jamais s'élever vers le divin[183] : « […] prona al suolo ebber la mente,/ E di gloria e del ciel non ebber cura […] » (*AM*, III, vv. 16-17). Il est remarquable que Leopardi associe ici les mots 'gloire' et 'Ciel', corroborant ainsi la thèse principale du présent chapitre, à savoir la présentation de la gloire posthume comme stratégie anti-pessimiste, exprimée et légitimée à travers la symbolique religieuse de la vision de l'au-delà. Bien que Leopardi affirme que les réminiscences dantesques sont le fruit d'une simple coïncidence, n'ayant lu la *Divine Comédie* qu'une seule fois lors de

178 « I' lagrimava già per la pietate » (*AM*, III, v. 1). Cf. *Inf.* V, vv. 72 ; 93 ; 117 ; 140.

179 Cf. pp. 223*sq.* de la présente étude.

180 Leopardi (1987, 375).

181 « […] voltando pesi per forza di poppa […] » (*Inf.* VII, v. 27).

182 « […] giacendo a terra tutta volta in giuso […] » (*Purg.* XIX, v. 72).

183 Cf. « [….] come l'occhio nostro non s'aderse/ in alto, fisso a le cose terrene,/ Così giustizia qui a terra il merse » (*Purg.* XIX, vv. 118-20).

la rédaction de l'*Appressamento*,[184] ses reprises suggèrent une approche bien réfléchie et une connaissance approfondie du texte. Son insistance sur le fait que ses avares ne sont pas nommés car ils n'étaient pas intéressés à la gloire posthume pendant la vie[185] renvoie à l'anonymat des avares dans la *Divine Comédie*: surpris de ne reconnaître aucun d'entre eux, Dante se fait expliquer par Virgile que le caractère immonde de leur péché les a rendus méconnaissables («[…] la sconoscente vita che i fé sozzi/ ad ogne conoscenza or li fa bruni […]», *Inf.* VII, vv. 53-54).

Apparaît ensuite, dans une ombre 'pleine d'effroi' (*AM*, III, v. 32), l'armée de ceux qui ont été fourvoyés par l'erreur dans la recherche philosophique de la vérité (*AM*, III, vv. 46-47), notamment Zoroastre, Pythagore, Zénon et Démocrite. Socrate, Platon et 'le grand' Aristote (*AM*, III, v. 62), apparaissent éloignés de ce 'troupeau' et de leur 'tyran' commun (*AM*, III, v. 63), la personnification de 'l'Erreur' (*AM*, III, v. 86), ce qui semble relativiser leur condamnation morale. En effet, ces philosophes sont évoqués à plusieurs reprises en tant que modèles dans le *Zibaldone*.[186] À ce point, la vision de l'au-delà est interrompue par une brève invective du *sujet de l'énonciation* contre les vivants qui suivent encore ce géant de la 'triste Erreur' sur terre.[187] Les âmes mécréantes qui ignorent la 'vérité' du 'Christ' (*AM*, III, vv. 77-78) pendant leur vie, ne pourront pas accéder à la 'grande acquisition' du paradis (*AM*, III, v. 74). Bien au contraire, elles sont destinées à 'tomber' dans un 'triste lac' (*AM*, III, v. 72), plus précisément dans 'l'onde bouillante' qui n'est pas sans évoquer le Phlégéthon (*AM*, III, v. 73), fleuve infernal de sang ardent dans lequel Dante plonge ceux qui ont été violents contre leur prochain au chant XII de l'*Enfer*. Leopardi ramène ses réflexions au sujet principal de l'*Appressamento* en constatant que de nombreuses personnes ont échoué dans leur recherche de la sagesse, de l'honneur et de la gloire posthume, tombant dans l'erreur du jugement fallacieux. Il finit par constater que ceux qui cherchent le «sommo Bene» (*AM*, III, v. 92) échappent à la *vanitas*, c'est-à-dire au passage du temps et à l'inanité de toute chose. Le 'Bien suprême' est un dantisme employé dans la *Divine Comédie* en tant que synonyme de Dieu.[188] Le fait qu'il vienne signifier ici la plus haute des aspirations – la gloire posthume – est mis en évidence par son opposition explicite à la 'fumée' et à la 'vanité': «[…] oh savissime sole oh avventurate/ L'alme che ricercar del sommo Bene!/ Fumo già non trovar nè vanitate […]» (*AM*, III, vv. 91-93).

---

184 «Quando scrissi non avea letto Dante che una sola volta e mi fece gran meraviglia il trovar poi nel 19. Purg. data agli avari la stessa pena di giacer colla faccia volta in giù che loro avea dato io nel principio del 3. canto […]» (Leopardi 1987, 376).

185 «Del nome di que' duri io non ti dico,/ Che non sudar perché 'l sapesse 'l mondo/ Quando lor tempo avria chiamato antico […]» (*AM*, III, vv. 10-12).

186 Cf. p. ex. «[…] autori veramente insigni e sommi, come Platone […]» (*Zib.* 3983, 838); «[…] persone di gran genio, come Socrate […]» (*Zib.* 208, 125); «Gli antichi lodano assai lo stile d'Aristotele e di Teofrasto. […] Quel ch'io ci trovo è purità di lingua e un sufficiente e moderato atticismo […]» (*Zib.* 2730, 588).

187 «Che tanta gente di seguir s'invoglia/ Quel Gigante colà ch'è 'l tristo Errore,/ E tanta ignara il fa contra sua voglia» (*AM*, III, vv. 85-87).

188 P. ex. *Purg.* XXVIII, v. 91; *Par.* III, v. 90; *Par.* VII, v. 80.

La description du châtiment des philosophes tombés dans l'erreur anticipe le péché que présente le défilé suivant : celui des guerriers, puis des tyrans, dont les actes se caractérisent par la violence contre leur prochain. Le groupe des guerriers s'annonce de loin, étant accompagné d'un énorme fracas d'écus, de lances et d'épées, comparé à l'imposant gémissement du vent infernal, ainsi qu'aux heurts violents de grêle lors de tempêtes nocturnes menaçantes (*AM*, III, vv. 104-105 ; 118-19).[189] Leopardi insiste sur les conséquences néfastes des actes belliqueux qui constituaient le fondement de la 'gloire' de ces guerriers, assimilant leur existence à la 'mort' de l'humanité : « […] far solo il mondo è vostra brama,/ E 'l viver vostro è per l'altrui morire,/ E sí tra voi si viene in seggio e 'n fama […] ? » (*AM*, III, vv. 145-46). Les conséquences destructrices de leur violence n'atteignent pas seulement 'les autres', mais les guerriers eux-mêmes. Leopardi donne l'exemple du célèbre général romain Pompée le Grand, victime de l'assassinat commandité par son ancien allié Ptolémée XIII pharaon d'Égypte et celui d'Achille, héros mythologique de la guerre de Troie qui maudit la guerre lors du décès de son ami Patrocle. Il fait également allusion au sort d'Agamemnon, roi de Mycènes qui remporta la victoire contre Troie et qui fut tué par son cousin, devenu l'amant de son épouse pendant son absence. Ces hommes apparaissent à la fois comme des militaires impitoyables et comme des victimes déplorables de leurs propres guerres. L'identification de Leopardi-*agens* au sort de ces guerriers devient évidente dans ses réflexions concernant le caractère éphémère de la gloire des héros :

E come Sol per nembo si scolora,
Vider lor fama intenebrarsi, e poi
Venir pallida e muta l'ultim'ora.
Così passa fortuna de gli Eroi [...]
(*AM*, III, vv. 166-69)

Paraît ensuite le monstre épouvantable de la Tyrannie qui fait nettement songer au Cerbère dantesque. Leopardi n'en reprend pas seulement la désignation suggestive par antonomase, « gran vermo » (*AM*, III, v. 202 ; *Inf.* VI, v. 22),[190] mais aussi les traits physiques et la cruauté. Ce monstre aux yeux enflammés et au visage noir comme le charbon (*AM*, III, vv. 187-88),[191] étripe la chair rouge de ses victimes avec ses ongles et ses dents aigües (*AM*, III, vv. 216-19).[192] La nature même frissonne devant l'apparence effrayante de l'allégorie de la Tyrannie qui laisse des 'lacs' sanglants derrière

[189] La description du cortège, dominée par la présence du spectre destructeur et sanguinaire de la Guerre, reprend manifestement le vocabulaire avec lequel Virgile avait décrit les armes dans le deuxième livre de l'*Énéide*, traduit en italien par Leopardi seulement quelques mois avant la rédaction de l'*Appressamento*. « E pendea 'l brando nudo in rossa lista,/ Digocciolando sangue in sul sentiero » (*AM*, III, vv. 122-23) ; « lava/ Col sangue i campi, e col brando rovente/ Fa tante piaghe e tante fosse scava » (*AM*, III, vv. 127-29). Pour une analyse plus approfondie du lien avec Virgile, voir : Scheel (1959, 99*sq.*) ; Ingenkamp / Brungs (2013, 39).

[190] Le diable même est dénommé « vermo » au chant XXXIV de l'*Enfer* (*Inf.* XXXIV, v. 108).

[191] Cf. « Li occhi ha vermigli, la barba […] atra […] » (*Inf.* VI, v. 16).

[192] Cf. « […] unghiate le mani;/ graffia li spirti ed iscoia ed isquatra […] » (*Inf.* VI, vv. 17-18).

elle, sa couronne et son manteau étant imbibés de sang (*AM*, III, v. 194). Au passage de cette 'bête' (*AM*, III, v. 223) qui porte un poignard au lieu du sceptre (*AM*, III, vv. 230-31), l'herbe sèche, les plantes tremblent, les branches tressautent de peur[193] et le sol émet des bruits de 'tonnerres d'orage' (*AM*, III, v. 196). Leopardi reprend ainsi l'atmosphère sanguinaire du chant XII de l'*Enfer*: par analogie au sang qu'ils ont versé sur terre, la loi du *contrapasso* plonge les tyrans dans le sang bouillant du Phlégéthon. À l'instar de Dante-*agens*, Leopardi-*agens* n'instaure aucun rapport personnel avec les tyrans. Par opposition aux autres damnés, ils restent muets. Leopardi les présente uniquement à travers les sobres commentaires de l'ange, alors que Dante les décrit à travers la voix d'un centaure qui surveille les violents au septième cercle de l'*Enfer*.[194] Dans les deux cas, la description ne suscite aucune empathie ou compassion auprès du *sujet de l'énoncé*, ce qui illustre parfaitement l'aversion contre l'exercice inéquitable du pouvoir que Dante et Leopardi expriment également à de nombreux autres endroits de leur œuvre.[195] L'ange qualifie le cortège de tyrans de 'bande infâme', 'mortifère' pour l'humanité (*AM*, III, v. 232) et il lance une invective contre Tibère, Jules César et Périandre qu'il déclare responsables de l'assujettissement des Romains et des Corinthiens.[196] Suite à l'apparition des tyrannicides Armodio, Timoleone et Brutus, le ciel s'ouvre comme par un acte de justice divine et un éclair réduit la 'bête' de la Tyrannie en cendres et en fumée (*AM*, III, vv. 259-62). Cet événement entraîne des réflexions à propos des conditions de la gloire posthume. Le fait que les tyrans cités ont obtenu la reconnaissance de leurs contemporains, voire de la postérité (*AM*, III, vv. 239-42) ne peut qu'apparaître comme une grande injustice. Le chant IV se concentre intégralement sur les conditions injustes de la gloire posthume et plus précisément sur le danger de l'oubli: Leopardi présente l'allégorie de l'Oubli, défilant somnolente et immobile sur un trône tiré par des tortues, symboles de longévité. Le char est entouré par de nombreuses âmes magnifiques qui ont donné énormément de 'temps' et de 'sueur', parfois même leur 'vie', pour atteindre la gloire posthume (*AM*, IV, v. 16). Néanmoins, leur 'renommée' fut 'éteinte' par l'Oubli (*AM*, IV, vv. 10-12). Le monde ne garde aucun souvenir de ces personnes (*AM*, IV, v. 19) quoique leurs œuvres eussent bien mérité d'être transmises aux générations suivantes (*AM*, IV, v. 21).[197] Leopardi suggère pourtant que la commémoration terrestre est

193 « E a suo passaggio abbrividir natura,/ Seccarsi l'erbe, e tremolar le piante/ Scrollando i rami come per paura […] » (*AM*, III, vv. 184-86).

194 Cf. « E' son tiranni/ che dier nel sangue e ne l'aver di piglio./ Quivi si piangon li spietati danni […] » (*Inf.* XII, vv. 104-106).

195 Cf. p. ex. Dante (2015b, 10); Leopardi (1987, 1197-1198).

196 Les faits historiques relatés ne sont d'ailleurs pas sans évoquer l'assujettissement de l'Italie par la domination napoléonienne que Leopardi aborde dans *Sopra il monumento di Dante*. Cf. pp. 22*sq*. de la présente étude.

197 Il s'agit d'une obsession qui hante le jeune Leopardi: « Nell'Obblio: che ti varrebbe aver consumato tutta la tua vita negli studi e nelle fatiche e in cercar gloria se poi saresti dimenticato? E quanti degnissimi quanto qualunque altro di ricordanza che ora non se ne sa pure il nome; e come facilmente cade la fama sopra i men degni per favore di casi e di circostanze, per difetto di cui manca poi ai più degni ec. » (Leopardi 1987, 376).

inférieure à la gloire céleste qui s'atteint par la création d'œuvres inspirées et récompensées par Dieu, désigné à travers une métaphore dantesque comme 'celui qui meut toutes choses' (*AM*, IV, v. 41).[198]

IV. La vision céleste et l'échec de l'aspiration à la gloire littéraire

Le *sujet de l'énonciation* encourage son esprit à réussir 'l'épreuve ultime' en créant des chants suprêmes d'une originalité sans précédent :

Or ti rafforza, o mio povero 'ngegno,
E t'aiti colui che tutto move,
Che dir t'è d'uopo di suo santo regno.
Or prendi a far quaggiù l'ultime prove,
Ora a mia bocca ispira il canto estremo.
Cose altissime canto al mondo nove.
(*AM*, IV, vv. 40-45)

À l'instar de Dante,[199] il invoque l'assistance de Dieu pour trouver un langage capable de décrire le sujet le plus élevé qui existe : le paradis. Ce vœu semble être réalisé au cours même de l'encouragement donné à l'âme. Tandis que les vers 40 à 44 sont articulés dans le mode impératif de l'injonction, le vers 45 passe à l'indicatif de la déclaration. L'accomplissement de la mission divine est corroboré par le discours de l'ange qui invite Leopardi-*agens* à regarder les merveilles célestes en employant la métaphore dantesque du navire de l'esprit qui hisse ses voiles pour courir de meilleures eaux au début du *Purgatoire*[200] :

Solcando si va questo mar tristo
Con iscommessa barca e fragil remo.
Assai travaglio assai dolore hai visto:
Or leva 'l guardo a le superne cose,
Or mira 'l frutto del divino acquisto.
(*AM*, IV, vv. 47-51)

Le *sujet de l'énoncé* laisse la vision de la douleur infernale derrière lui et accède désormais aux merveilles célestes. De manière analogue, le style du *sujet de l'énoncia-*

198 Cf. « […] colui che tutto move […] » (*Par.* I, v. 1) ; « […] l'amor [divino] che move il sole e l'altre stelle […] » (*Par.* XXXIII, v. 145).

199 Après l'invocation d'Apollon et des muses, Dante-*agens* s'adresse à Dieu : « […] fa la lingua mia tanto possente,/ ch'una favilla sol de la tua gloria/ possa lasciare a la futura gente […] » (*Par.* XXXIII, vv. 70-72).

200 « Per correr miglior acque alza le vele/ omai la navicella del mio ingegno,/ che lascia dietro a sé mar sì crudele;/ e canterò di quel secondo regno/ dove l'umano spirito si purga/ e di salire al ciel diventa degno » (*Purg.* I, vv. 1-6).

tion doit s'élever à la hauteur des merveilles incommensurables du 'saint royaume',[201] ce qui met bien en évidence que Leopardi développe un métadiscours sur la poésie à travers sa description de l'au-delà. Son ascension se caractérise par la reprise du *topos* dantesque de l'insuffisance des sens humains face aux beautés du paradis : « Mie voci smorte di ridir son ose […] » (*AM*, IV, v. 54) ; « Qui vengon manco al ver le mie parole,/ Ch'i' vidi cose in mezzo a quel fulgore,/ Cui dir non può la lingua […] » (*AM*, IV, vv. 73-75). Restant fidèle à l'*imitatio* dantesque, Leopardi recourt à des métaphores et des similitudes pour décrire les beautés du paradis[202] : le ciel s'éclaircit, les nuages se dissipent et les rayons du soleil s'intensifient progressivement jusqu'à sidérer le moi lyrique par une luminosité tout aussi incomparable aux rayonnements terrestres du soleil que la somptuosité du paysage et la douceur des chants sont incomparables aux impressions de la nature et aux perceptions auditives connues sur terre (*AM*, IV, vv. 85-90). À l'instar de Dante-*agens*, Leopardi-*agens* est totalement transcendé par l'extase de ce moment épiphanique[203] et aveuglé par la lumière divine[204] dans ce 'suprême royaume' (*AM*, IV, v. 116) où la 'paix éternelle' (*AM*, IV, v. 125) remplace la 'douleur' du 'monde misérable' (*AM*, IV, v. 107). La dimension métalittéraire de la vision paradisiaque devient d'autant plus évidente par la reprise de la métaphore de la lumière :

> Come se viva lampa a un tratto appare
> In tenebrosa stanza, chi v'è drento
> Forz'è che 'l lume con la man ripare.
>
> (*AM*, IV, vv. 91-93)

L'envol de l'âme au paradis peut être lu comme une mise en scène métapoétique de l'acte d'écriture et de l'élévation du poète au-dessus de ses contemporains médiocres vers le 'but exquis' qu'il avait envisagé dès le premier chant (*AM*, I, v. 4). Le personnage parvient aussitôt à suivre l'invitation de l'ange à regarder le 'siège béni' des 'justes' (*AM*, IV, v. 115) qui dégagent une puissance lumineuse comparable aux saints de l'empire dantesque.[205] Leopardi-*agens* voit « 'l magno Alighier » (*AM*, IV, v. 130) célébré non seulement comme un connaisseur du paradis,[206] mais aussi comme le fondateur de la langue italienne.[207] Dante siège au 'saint lieu' (*AM*, IV, v. 124) entre les âmes du roi David, de Pétrarque et du Tasse. Le passage évoque manifestement

---

201 « Che dir t'è d'uopo di suo santo regno […] » (*AM*, IV, v. 42).

202 Par rapport à Dante, voir le chapitre I.1.

203 « Oh che soavi lumi, oh che bel viso,/ Oh che dolci atti in quel beato stuolo,/ Oh che voci, oh che gioja, oh che sorriso! » (*AM*, IV, vv. 103-105). Cf. Dante : « Oh gioia! Oh ineffabile allegrezza!/ Oh vita integra d'amore di pace! Oh senza brama sicura ricchezza […] » (*Par.* XXVII, vv. 7-9).

204 « […] mi vinser que' raggi in un momento […] » (*AM*, IV, v. 94).

205 « Più ch'astro fiammeggiante era lor volto […] » (*AM*, IV, v. 109). Par rapport aux saints du paradis dantesque, voir le chapitre I.3. de la présente étude.

206 « Ricordasi ch'ascese un'altra volta […] » (*AM*, IV, v. 131).

207 « […] del dir vostro pose la gran pietra […] » (*AM*, IV, v. 132).

le chant IV de l'*Enfer*, où les grands poètes de l'Antiquité, Homère, Horace, Ovide et Lucain, accueillent Dante dans leur cercle de génies poétiques. L'ange laisse effectivement entendre à Leopardi-*agens* qu'il se retrouvera aux côtés des grands poètes après sa mort.[208] L'ascension au paradis peut donc être lue comme une vision de la grandeur poétique et de la gloire littéraire posthumes. Après la vision de Dante, le personnage 'voit' Jésus-Christ et la Vierge Marie,[209] plongés dans la lumière du firmament. Ils apparaissent distinctement devant ses yeux suite à un énorme 'éclair' qui traverse le ciel (*AM*, IV, v. 144) : « E tra sua luce sopra 'l firmamento/ Apparve Cristo e avea la Madre al fianco […] » (*AM*, IV, v. 161). La lecture métalittéraire de ces passages peut être corroborée par le fait qu'au chant V, entièrement dédié aux réflexions du *sujet de l'énoncé* sur sa vision de l'au-delà, ce dernier recourt explicitement à la métaphore de 'l'éclair' (*AM*, IV, v. 34) pour exprimer la prise de conscience de son génie littéraire comme une fulgurance divine face à la mort. C'est bien ce sentiment d'être destiné à une tâche élevée qui est mis en évidence à travers le vocabulaire de la *visio* religieuse. Tandis que la vision dantesque de Jésus et de la Vierge est marquée par l'éblouissement et l'incapacité du protagoniste à soutenir l'extrême irradiation céleste,[210] les yeux de Leopardi-*agens* ne manifestent aucune difficulté face aux rayons divins. Son passage de l'aveuglement par la lumière divine au vers 94 à la vision distincte aux vers 160*sq*. suggère que le protagoniste accomplit en un seul chant le processus que Dante-*agens* traverse tout au long du *Paradis*, où la vue de plus en plus résistante à la luminosité croissante des saints représente la progression de la connaissance et de la purification de l'âme. De même, le leitmotiv de l'ineffable, réitéré pendant les trente-trois chants du *Paradis*, se limite, chez Leopardi, aux vers 54-75 du chant IV.[211] Dans les vers suivants, le narrateur ne remettra plus en question sa capacité poétique à trouver les mots adéquats pour décrire sa contemplation de Jésus et de la Vierge. Contrairement à Dante, qui prie Dieu de rendre sa 'langue' assez 'puissante' pour décrire au moins une 'étincelle' de sa vision aux 'hommes futurs' (*Par.* XXXIII, vv. 70-72), Leopardi-*agens* ne manifeste plus aucun doute concernant sa capacité de décrire le sujet le plus élevé qui soit. Bien au contraire, il manifeste son assurance en interrogeant les instances divines sur ses droits et ses obligations en tant que futur narrateur de la vision céleste : « Che narrar di voi posso e che dir deggio ? » (*AM*, IV, v. 171). À l'instar d'Alfonso Varano, Leopardi manifeste ainsi sa volonté d'égaler, voire de dépasser le 'sommo poeta'. Dans sa métaréflexion sur la vision céleste au chant V, le *sujet de l'énoncé* reconnaît de manière explicite son 'talent surhumain' (*AM*, V, v. 45), sa prédestination aux 'plus hautes entreprises' (*AM*, V, v. 49), voire à la gloire éternelle : « A

[208] « T'allegra ormai, che tua stagion matura,/ Disse lo Spirito, e sei presso a la sede/ Ove letizia eternamente dura […] » (*AM*, IV, vv. 172-74).

[209] « Vidi Cristo […] E Maria vidi […] » (*AM*, IV, vv. 166-67).

[210] Cf. la vision dantesque de Jésus : « […] per la viva luce trasparea/ la lucente sustanza tanto chiara/ nel viso mio, che non la sostenea […] » (*Par.* XXIII, vv. 31-33) et de la Vierge : « […] non ebber li occhi miei la potenza/ di seguitar la coronata fiamma […] » (*Par.* XXIII, vv. 118-19).

[211] Pour une analyse plus approfondie de ces motifs dantesques, voir le chapitre II.1.

morir non son nato, eterno sono/ Che 'ndarno 'l core eternità non brama […] » (*AM*, V, vv. 50-51). Il s'auto-érige ainsi en *poeta vates* (*AM*, V, v. 43) touché par l'étincelle d'Apollon, Dieu des arts invoqué autrefois par Dante.[212] La définition que Leopardi avait offerte dans une lettre du 18 juillet 1816 de la notion du *sommo poeta* corrobore l'hypothèse selon laquelle le vocabulaire de la lumière divine et de l'étincelle céleste doit être compris comme métaphore de la prise de conscience du génie littéraire :

> Scintilla celeste e impulso soprumano vuolsi a fare un sommo poeta […]. O noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo. […] Se non sapete creare, né vi sentite accesi da quel divino foco che è puro dono d'Apollo fate quel che più vi aggrada che già non è da sperar nulla da voi.[213]

Or, tout au long du chant IV, l'assurance extatique du *sujet de l'énoncé* s'oppose à la voix désenchantée du *sujet de l'énonciation* qui n'hésite pas à interrompre la vision céleste pour signifier son retour sur terre (« quaggiù », *AM*, IV, vv. 43 ; 90 ; 125) et ramener le lecteur à la douleur existentielle de son esprit terrestre.[214] Le décalage entre la vision céleste du *sujet de l'énoncé* et la condition terrestre du *sujet de l'énonciation* ressort de la manière la plus emblématique à la fin du chant IV : « Vidi Cristo, e non sono in Paradiso?/ E Maria vidi, e 'n terra anco mi veggi? » (*AM, IV*, vv. 166-68). Les limites de la vision paradisiaque apparaissent nettement à la fin du chant IV : alors que la vision dantesque s'achève sur la vision de Dieu qui illumine l'esprit de Dante-*agens* comme un ultime éclair, cette 'essence suprême' (*AM*, IV, v. 181, cf. *Par.* XXI, v. 87) reste inaccessible au protagoniste de l'*Appressamento*, n'étant évoquée que par la métaphore des 'cent soleils' derrière 'un nuage' (*AM*, IV, vv. 178-79). Au lieu de se terminer, comme la vision de Varano, avec l'auto-élévation du protagoniste au-dessus de Dante, le chant IV de l'*Appressamento* s'achève sur l'interruption, brusque et surprenante, de la vision paradisiaque : « Qui tutto sparve » (*AM*, IV, v. 205). L'ange invite le personnage à 'chercher' le bonheur au 'ciel' (*AM*, IV, vv. 199-202), présenté comme seule voie de secours face aux injustices terrestres, illustrées dans les chants précédents.[215] La gloire littéraire se présente ainsi dans l'*Appressamento* comme la seule raison de vivre, la seule possibilité de sortir du pessimisme, voire comme la seule alternative à la 'tempête' infernale, à la 'peur' et aux 'angoisses' humaines (*AM*, IV, vv. 200-201). Le réveil de la vision de l'au-delà au chant V est loin d'être accompagné de 'cette douceur qui naquit d'elle' et qui 'coule encore' dans le 'cœur' de Dante-*agens* (*Par.* XXXIII, vv. 62-63). Bien au contraire, le *sujet de l'énoncé* s'abandonne de nouveau à des lamentations sur son triste sort. Malgré l'insistance de l'ange sur la

---

212 « O buono Appollo, a l'ultimo lavoro/ fammi del tuo valor sì fatto vaso,/ come dimandi a dar l'amato alloro […] » (*Par.* I, vv. 13-15).

213 Leopardi (1987, 437).

214 « O 'ntelletto mortal, come se' scuro,/ Che cerchi morte e duol, per questa terra/ Che da doglia e da morte fa sicuro! » (*AM*, IV, vv. 121-23).

215 « Che far nel mondo vostro dove spezza/ Sue leggi e suo dover lo rege ei pure,/ E misero diviene in tant'altezza,/ Se non cercar del cielo ove sicure/ Son l'alme dal furor de la tempesta,/ E tema è morta e le roventi cure? » (*AM*, IV, vv. 196-201).

véridicité de la vision[216] et sur la promesse d'atteindre le ciel après la mort,[217] il déplore le fait de devoir quitter le monde des vivants avant même d'avoir atteint l'âge de vingt ans. Il regrette de ne pas avoir eu le temps d'expérimenter la vie et de s'en lasser, ce qui rendrait sa mort moins amère :

Misero nacqui, e ben mi lagno,
Trista è la vita, so, morir si debbe;
Ma men tristo è 'l morire a cui la vita
Che ben conosce, u' spesso pianse, increbbe.
(*AM*, V, vv. 15-18)

Leopardi anticipe ainsi un leitmotiv de son œuvre : l'homme ne vit que pour souffrir et pour se rendre compte que le vrai bonheur aurait été de ne pas naître.[218] Or, grâce à sa jeunesse, le protagoniste de l'*Appressamento* n'a pas encore atteint ce stade de désolation. Ses espoirs et désirs ne sont pas encore totalement anéantis :[219]

Seppi, non vidi, e per saper, nel seno
Non si stingue la speme e non s'acqueta,
E 'l desir non si placa e non vien meno.
Ardea come fiammella chiara e lieta,
Mia speme in cor pasciuta dal desio [...]
(*AM*, V, vv. 28-32)

Suite à ladite remémoration de la vision céleste au chant V, liée à la stylisation explicite du protagoniste en *poeta vates* (*AM*, V, vv. 40-51), le pessimisme se réinstaure. La brusque fin de la vision au chant précédent (« Qui tutto sparve », *AM*, IV, v. 205) trouve son pendant dans la réflexion du protagoniste : « Tutto dispare, e mi vien morte innante,/ E mi lascia mia speme in abbandono […] » (*AM*, V, vv. 53-54). Les vers 53 à 72 fonctionnent comme une palinodie qui désavoue explicitement l'élévation au rang de *sommo poeta* des vers 40 à 51.[220] Devant la mort imminente, la préoccupation principale du sujet est la crainte de tomber dans l'oubli des générations suivantes :

216 « Certa e verace vision fu questa […] » (*AM*, IV, v. 204).

217 « […] lo ciel ti si dona […] » (*AM*, IV, v. 202).

218 Cf. p. ex. « Le plus grand des malheurs est de naître. » (*Zib*. 2672, 578) ; « Non siamo dunque nati fuorché per sentire, qual felicità sarebbe stata se non fossimo nati? » (Leopardi 1969, 211).

219 Leopardi exprime la même idée dans le *Zibaldone* le 16 août 1820 : « Il giovane non ha provato né veduto. Non può essere sazio. I suoi desideri e passioni sono più ardenti e bisognosi, come ho detto, non solo assolutamente per l'età, ma anche materialmente, per non avere avuto ancora di che cibarsi e riempirsi » (*Zib*. 280, 141).

220 Salsano fait remarquer que la construction dialectique est une caractéristique importante de l'écriture du jeune Leopardi (cf. *All'Italia* et *Nozze della sorella Paolina*) (Salsano 1976, 62-63).

Sì come infante
Che parlato non abbia i' vedrò sera,
E mia morte al natal sarà sembiante.
Sarò com'un de la volgare schiera,
E morrò come mai non fossi nato,
Né saprà 'l mondo che nel mondo io m'era.
Oh durissima legge, oh crudo fato!
Qui piango e vegno men, che saprei morte,
Obblivion non so vedermi allato.

(*AM*, V, vv. 55-63)

Il insiste sur l'inanité absolue d'une existence dont toute trace de création est effacée par l'oubli posthume : « […] a che […]/ fu lo materno sen di me fecondo ? » (*AM*, V, vv. 71-72). L'*Appressamento* s'achève sur une invocation à Dieu qui illustre une dernière fois le déchirement de l'âme entre l'ambition de se perpétuer[221] et la peur d'échouer dans cet objectif.[222] L'invocation se termine sur un *excipit* pessimiste, dans lequel le sujet s'imagine couvert par une pierre tombale et condamné à tomber dans l'oubli par volonté divine : « O Padre o Redentor […] poi che 'l voi,/ Mi copra un sasso, e mia memoria pera » (*AM*, V, vv. 112-18). Déjà Giosuè Carducci avait remarqué la structure circulaire de l'*Appressamento* qui commence et s'achève sur la douleur existentielle d'un moi désespéré : « Leopardi comincia come finirà, è l'io ammalato ».[223]

Ainsi, il faut conclure que l'aspiration à la gloire posthume est certes évoquée en tant que stratégie anti-pessimiste qui donnerait un sens à la vie humaine, mais qu'elle ne reste qu'une illusion éphémère, vouée à l'échec dans le sombre univers du jeune auteur.

221 « Eterno Dio, per te son nato […] non è per quaggiù lo spirito mio,/ Per te son nato e per l'eterno seggio » (*AM*, V, vv. 74-75). Cf. la lettre à Pietro Giordani du 21 mars 1817 : « Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desderio di gloria » (Leopardi 1934, 62).

222 « Gloria, addio, […] mia vita sul mondo ombra non lassa. Per te pensoso e muto alsi e sudai,/ E te cerca avrei sempre al mondo sola, Pur non t'ebbi quaggiù né t'avrò mai » (*AM*, V, vv. 82-87) ; « A te mi volgo, o Padre o Re supremo/ O Creatore o Servatore o Santo. Tutto son tuo. Sola Speranza, io tremo/ E sento 'l cor batte e sento un gelo » (*AM*, V, vv. 97*sq*.). Cf. cet extrait de la lettre à Giordani du 26 septembre 1817 où Leopardi décrit son état d'âme au moment de la rédaction de l'*Appressamento* : « Certo che non voglio vivere tra la turba; la mediocrità mi fa una paura mortale; ma io voglio alzarmi e farmi grande e eterno coll'ingegno e collo studio » (Leopardi 1934, 125).

223 Carducci (1905, 295).

II.3. L'ascension au paradis comme envol vers la gloire littéraire féminine : *L'Inno alla morte* (1828) de Caterina Franceschi Ferrucci

Caterina Franceschi Ferrucci (1803-87) était une femme de lettres et poétesse italienne, auteure de *Prose e versi* (1873), de traités patriotiques, éducatifs et littéraires.[224] Elle prit part aux événements cruciaux de son époque à travers de nombreux articles sur l'actualité politique, considérant le devoir du 'poète national' comme un combat sans armes, voué à exhorter le peuple aux valeurs chrétiennes et patriotiques du *Risorgimento*.[225] Connue et respectée par des contemporains aussi illustres qu'Alessandro Manzoni, Vincenzo Gioberti et Giacomo Leopardi,[226] Caterina Franceschi Ferrucci fut la première femme élue membre de l'*Accademia della Crusca* en 1871. Aujourd'hui, l'auteure et son œuvre sont tristement tombées dans l'oubli. Au regard du contexte dantesque de la présente étude, il faut rappeler tout d'abord son poème *L'Esilio* (1832), réimprimé dans *Prose e versi* (1873) sous le titre *I polacchi in Siberia*. Dans cette chanson patriotique parsemée de citations dantesques,[227] la description du désespoir des Polonais exilés en Sibérie après la prise de Varsovie par les Russes en 1831, permet à Franceschi Ferrucci de s'apitoyer sur le sort de ses propres compatriotes, exilés à la suite des insurrections des années 1830-31 contre les États de l'Église. Malgré sa foi catholique, elle s'opposa à la domination pontificale de l'Italie centrale et supporta intellectuellement ces insurrections, si bien que la publication de *I polacchi in Siberia* donna lieu à son bannissement des États de l'Église. Exilée à Genève, où son mari Michele Ferrucci obtint une chaire de littérature latine, l'au-

---

[224] Cf. p. ex. Franceschi Ferrucci (1855); (1849-1851); (1851); (1853); (1876); (1877); (1884); (1932).

[225] Cf. Franceschi Ferrucci (1873, 91-92).

[226] Cf. la lettre de Leopardi à Francesco Puccinotti, Bologne, 5 juin 1826 : « La Franceschi, datasi agli studi così per tempo e con tale ingegno, potrà farsi immortale, se disprezzerà le lodi facili degli sciocchi: lodi che sono comuni a tanti, e che durano tanto poco; e se si volgerà seriamente alle cose gravi e filosofiche, come hanno fatto e fanno le donne più famose delle altre nazioni, ella sarà un vero onor dell' Italia, che ha molte poetesse, ma desidera una letterata » (Leopardi 1849, 439).

[227] Cf. p. ex. le choix des mots « Il bel paese […] » (*PS*, 53); « Della misera patria […] » (*PS*, 17) avec « Oh misera, misera patria mia! » (*Conv.* IV, XXVII, 11); « –Ahi, Pisa, vituperio delle genti/ Del bel paese là, dove 'l si sona,/ Poi che i vicini a te punir son lenti […] » (*Inf.* XXXIII, vv. 79-81). Le sujet de l'exil est approfondi dans les écrits théoriques de Franceschi Ferrucci où Dante ressort comme grand modèle dont la 'noblesse' et la 'rigueur d'esprit' auraient été renforcées par l'expérience de la 'souffrance' et de la 'pauvreté' (cf. Franceschi Ferrucci, 1873a, 98). Avec *I polacchi in Siberia*, la poétesse veut combler une lacune qu'elle déplore dans la littérature contemporaine, à savoir le manque d'engagement politique et de descriptions de l'exil suivant le modèle dantesque (Franceschi Ferrucci, 1873a, 81). L'étude d'Olaf Müller a démontré que le recours à Dante comme figure d'identification pour les descriptions de l'exil ne représente pas du tout un manque, mais un motif très répandu dans la littérature italienne et française du XIXe siècle. L'exil n'étant pas au centre de la présente étude, il serait intéressant de consacrer des analyses supplémentaires à ce sujet dans l'œuvre de Franceschi Ferrucci, complétant ainsi l'approche de Müller. Cf. Müller (2012, 141-240).

teure donna un cours universitaire sur la littérature italienne, inauguré en 1838 avec une leçon sur *L'état actuel de la poésie en Italie*. Dans ce manuscrit inédit, conservé aujourd'hui dans la bibliothèque universitaire de Pise et publié pour la première fois dans les annexes de la présente étude,[228] Franceschi Ferrucci exprime une critique féroce du romantisme, condamné non seulement pour la «corruption du style» et du «bon goût» mais, avant tout, pour la «peinture des vices» qui aurait introduit un «changement funeste» dans «les mœurs» de la société italienne.[229] L'auteure se pose en gardienne de la *bienséance* et de la *vraisemblance* qui invite à la lecture des classiques pour s'imprégner «de l'amour du simple, et du beau».[230] Sa notion du classicisme inclut aussi bien les auteurs de l'Antiquité grecque et romaine que les grands écrivains du Moyen-Âge auxquels elle attribue le même degré de perfection qu'aux Anciens.[231] À l'instar de Leopardi, Franceschi Ferrucci présente l'imitation des classiques nationaux du XIVe siècle comme le moyen ultime pour rétablir la grandeur perdue de l'Italie.[232] Parmi ses 'grands classiques' Dante occupe une place de tout premier rang: «[…] il poema di Dante è certo dei primi […]».[233] Néanmoins, Franceschi Ferrucci se prononce contre l'*imitatio* trop rigoureuse des classiques et en faveur d'une adaptation des «principes du beau» à l'esprit de la société contemporaine. Sa défense du classicisme contient ainsi tous les éléments qui sont généralement attribués au romantisme, à savoir: le nationalisme et le patriotisme, le catholicisme, la redécouverte du Moyen-Âge et notamment la célébration de Dante comme modèle littéraire, dans lequel elle trouve l'association typiquement romantique du 'terrible' et du 'sublime'.[234] Autrement dit, pour Franceschi Ferrucci le poète contemporain doit être imprégné «du sentiment religieux» et se «rendre utile à la société» en incitant le lecteur «à l'amour de la vertu», de la «nation» et en allumant «dans le cœur ce noble amour de l'humanité».[235]

---

228 Cf. Franceschi Ferrucci (1838, 367-378).

229 Franceschi Ferrucci (1838, 374).

230 Franceschi Ferrucci (1838, 377).

231 «Vive, sensible emportée dans ses désirs comme dans ses opinions, cette nation dont les beaux siècles du Moyen-Âge réunissaient jusqu'à un certain degré la délicatesse et l'imagination ardente des Grecs à la force d'âme et à la gravité des Romains» (Franceschi Ferrucci, 1838, 367).

232 «La noblesse du style ne peut pas aller plus loin que dans les chefs-d'œuvre du quatorzième siècle, et il faut les étudier si on veut devenir passionné dans la poésie, sublime dans l'éloquence […]» (Franceschi Ferrucci, 1838, 377). Cf. aussi: «[…] recuperare la gloria delle lettere e delle arti, che noi ereditammo, invidiabile patrimonio, dagli avi nostri» (Franceschi Ferrucci 1873a, XLIV).

233 Franceschi Ferrucci (1873a, 269-270).

234 «Dante in sè riunisce tutte le doti che più ammiriamo nei nostri eccellenti artisti. Ha il terribile ed il sublime di Michelangelo, la soavità del Correggio, la schietta semplicità dell'Albano […]» (Franceschi Ferrucci 1873a, 99).

235 Franceschi Ferrucci (1838, 375).

Jusqu'à ce jour, la critique s'est très peu intéressée à l'œuvre de Caterina Franceschi Ferrucci. Ses écrits pédagogiques sur l'éducation des jeunes filles selon les valeurs patriotiques et catholiques de l'époque ont fait l'objet d'un article de Sara Lorenzetti[236] et l'influence de Leopardi sur ses poésies patriotiques a été examinée dans un article de Chiara Pietrucci.[237]

En revanche, l'*Inno alla Morte* dans lequel Franceschi Ferrucci présente une figuration dantesque de l'au-delà est encore complètement ignoré par la critique. Récité pour la première fois en 1828 devant *l'Accademia dei Felsinei*, cet hymne en tercets dantesques fut publié pour la première fois la même année avec d'autres *Inni* (*Al sole, All'armonia*) auprès de la *Stamperia delle Muse*, pour être intégré avec de légères modifications dans ses *Prose e versi*, publiés chez *Le Monnier* à Florence en 1873. Dans l'ensemble de son œuvre, théorique et littéraire, Franceschi Ferrucci élève Dante en modèle des valeurs conservatrices de sa propre époque : il est présenté non seulement comme le père de la langue italienne,[238] mais, notamment comme un bon catholique et un bon patriote.[239]

L'analyse de l'*Inno alla Morte* démontre que Franceschi Ferrucci construit son propre rôle d'auteure à partir de cette image idéalisée de Dante. La poésie apparaît comme un 'paradigme de la modernité',[240] comme un espace privilégié pour concevoir une alternative au rôle austère qu'elle attribue à la femme dans ses écrits théoriques et pédagogiques : celui d'épouse et de mère au foyer, destinée à élever ses enfants en bons catholiques. En effet, l'*Inno alla Morte* se présente comme un projet intellectuel extrêmement ambitieux qui attire l'attention sur quelques aspects concernant les idées eschatologiques de Dante qui ne seront débattus de manière systématique qu'au XXIe siècle. Le moi lyrique féminin s'inscrit avec une assurance remarquable dans une lignée classique dominée par les hommes et se pose en guide prophétique qui connaît les secrets du paradis.

En ce sens, dans la mythopoétique dantesque de Franceschi Ferrucci, l'envol de l'âme au paradis peut être lu comme une présentation métapoétique de l'ascension de la poétesse vers la liberté intellectuelle et la gloire littéraire.

---

236 Lorenzetti (2010).

237 Cf. Pietrucci (2012, 1175).

238 Cf. p. ex. « […] la nostra lingua da lui ebbe forma, colore e vita, da lui forza, disinvoltura, grazia, semplicità » (Franceschi Ferrucci 1873a, 99).

239 Cf. p. ex. « Ma voi potrete […] essere all'esempio suo disdegnosi di ogni viltà, solleciti dell'onor della patria, infaticabili nello studio del vero, innamorati del bello e della sapienza. » (Franceschi Ferrucci 1873a, 108) ; « […] Dante vero cattolico […] » (Franceschi Ferrucci 1873a, 146) ; « […] apprendere da esso a nobilitare gli affetti nostri qui nella terra, ed a rivolgerli tutti al cielo. Ricordiamoci ch'ei fu grande come uomo, come cittadino, come poeta, ed essere derivata la sua grandezza dall'amore, dalla religione, dalla sapienza, dalla sventura. » (Franceschi Ferrucci 1873a, 149) ; « Dante […] si adoperò a procurare in pace ed in guerra la salute e la gloria della sua patria » (Franceschi Ferrucci 1873a, 83).

240 Cf. la notion d'Iser (1966).

Inno alla Morte (1828)

O voi che, senza speme, in lungo pianto
Movete il passo in questa valle oscura,
A me intorno venite, io per voi canto: 3

E canterò di lei, che d'ogni cura
L'anima solve quando la francheggia
Il forte usbergo del sentirsi pura. 6

Perocchè morte dall'umana greggia
Lei ritraendo le dischiude il varco
Dell'alto Olimpo alla stellata reggia, 9

Si che disciolta dal terreno incarco
Vola per l'aere, come dardo suole
Che si dilegua rapido dall'arco. 12

E passati que' cieli, ove carole
Intreccian gli astri, e in cui suona l'alterna
Armonia delle sfere, entra nel sole: 15

In esso l'occhio disioso interna,
Mira quel mar di luce e di colori,
Vede senza ombra ogni bellezza eterna, 18

E accolta poscia in tra i perpetui fiori
Di quel giardin, che tutto ride intorno
Alla letizia de' celesti cori, 21

Gioisce e grida: – Benedetto il giorno
Che a libertà mi rese, e benedetta
Morte, se tu: chè a Dio per te ritorno. – 24

E certo solo alla turba dispetta
Che si pasce d'errore alta paura
Solo al nome di morte in cor s'alletta. 27

Ma quei, che dietro al ver drizzò sua cura,
Non si turba per lei, mente non muta,
Perchè ben sa, che questa di natura 30

L'eterne leggi eternamente aiuta;
Sa, che le cose in che stende sua possa
Non distrugge quaggiù, ma le trasmuta. 33

Onde se chiuso giacque in poca fossa,
Robusto tauro, onor del bianco armento,
Esce poi da quel sangue e da quelle ossa 36

Un nuvol d'api, ch'or con mover lento
Desta lieve susurro, or nelle sponde
D'un fiumicel simile a puro argento 39

Liba l'apio e la persa, o sulle fronde
Nel rio cadute, mentre il vento tace,
Sta posato nuotando in mezzo all'onde. 42

E dalla terra ove sepolta giace
La spoglia di pudica verginella
Tu vedi l'erba germogliar vivace; 45

Crescervi miri alla stagion novella
Rose, gigli, viole ed ogni fiore,
Di che Zefiro lieve i campi abbella. 48

Onde il garzon, che nel soave amore
Di quella onesta si tenea beato,
Meraviglia ai fior nuovi, al grato odore; 51

E per un dolce error del volto amato
Crede in essi veder le fresche rose,
E lo spiro sentir del molle fiato. 54

O sacra Morte, poichè Dio ti pose
A tramutar quant'è sotto la luna,
Tu volvi a posta tua le umane cose. 57

Cedon dinanzi a te tempo e fortuna:
Quel che nel mondo a meraviglia invita
Tutto nel regno tuo ratto s'aduna. 60

E pria che fosse fuor del nulla uscita
Codesta opaca mole, ad altre genti
Tu furasti le dolci aure di vita. 63

Chè allor del cielo pe' campi lucenti
Rotavano altri soli ed altre stelle
Più delle nostre di bel fuoco ardenti. 66

[241] Franceschi Ferrucci (1873, 293-298), «Inno alla Morte», abrégé: *IM*.

Ivi eran terre più felici, e in quelle
Senza il pronto mutar di state o verno
Sempre liete ridean l'erbe novelle. 69

Nè l'uom dell'uomo vi fèa mal governo,
Non v'eran tristi al bene oprare avversi,
Chè pace vi regnava e amore eterno. 72

Pur tutti, o Morte, in Caos conversi
Da te furon que mondi: altri col fuoco
Consunti ed altri nell'acqua sommersi. 75

Onde se alcun poggiar potesse al loco,
Dov'eran tante terre, in fra gl'immensi
Spazi dell'aere sol v'udrebbe il roco 78

Mugghiar de flutti, sol vedria condensi
Globi di tetro fumo e di faville,
Monti di fiamme orribilmente accensi. 81

Indi poi nacquer mille soli e mille
Stelle, che roteando in lor viaggio
Fanno meravigliar nostre pupille. 84

Risursero altre terre e al nuovo raggio
Stupir del sole, si diffuse il mare,
Destò i fiori la mite aura di maggio. 87

Rari volaron gli augelletti e rare
Pe' boschi ignoti gian le belve errando,
Ed i pesci guizzàr tra l'acque chiare. 90

Poscia le piante e gli animali amando,
Come l'instinto natural gl'invita,
Moltiplicarsi, e in ordine ammirando 93

Tutto empirono il suolo, ed ebber vita
Ancor ne' lidi più dal sol remoti,
Fin nella terra più da noi partita. 96

Ma pur non fia che eternamente roti
Ogni pianeta al maggior astro intorno,
Chè anco i rinati mondi a te devoti 99

Saranno, o Morte, e in quel tremendo giorno
Quanto per mente o per occhio si mira
Al gran vuoto, onde uscì, farà ritorno. 102

Ahi già nell'intelletto mi si gira
Tutto l'orror della ruina estrema,
Veggo quell'ora di spavento e d'ira! 105

Di già parmi sentir, che l'aura trema,
Treman le terre abbandonate e sole,
E ruinando giù dalla suprema 108

Vòlta cadono gli astri, e svelto il sole
Dall'igneo trono nell'abisso piomba,
Ed arde e strugge la terrestre mole. 111

Destati al suon dell'angelica tromba
Surgono i morti, e paurosi e lenti
Lascian la pace dell'antica tomba. 114

Poi va ciascuno ove su nubi ardenti
Posa l'Eterno, e giudica e discerne
Colpe e virtù nelle risorte genti. 117

Onde giù caccia nelle bolge inferne
Gli spirti maledetti, e chiama il santo
Coro dei giusti alle dolcezze eterne. 120

Sciolgono allor gli eletti un lieto canto;
Ma l'aere assorda quello stuol dannato
Con orribili voci e strida e pianto. 123

O pietoso Signor, tu che campato
N'hai da ruina, e del primo parente
Col tuo sangue lavasti il gran peccato, 126

Nel dì dell'ira tua volgi clemente
A me misera il guardo, e da martiri
Deh! mi salva del secolo dolente. 129

Teco mi traggi ne' superni giri
Alla letizia di tua santa Corte,
Ond'io, quetando in Te tutti i desiri, 132

M'allegri e possa benedir la morte. 133

Dès la première strophe de l'*Inno alla Morte*, le moi lyrique prend la parole au sein d'une foule désespérée qui se traîne en 'longues lamentations' (« lungo pianto », *IM*, v. 1) dans une 'vallée obscure' (« valle oscura », *IM*, v. 2) où tout espoir est perdu (« senza speme », *IM*, v. 1). Le choix des mots évoque l'entrée en enfer, conçu par Dante comme 'vallée douloureuse', 'obscure et profonde'[242] à laquelle on accède à travers une porte avec l'inscription « Lasciate ogni speranza » (*Inf.* III, v. 9). Dans le même temps, le désespoir profond de ces personnages évoque la détresse des exilés présentés dans *I polacchi in Siberia* comme des âmes en pleurs (*PS*, « pianto », vv. 14 ; 48 ; 79), forcées à travailler dans des cavernes obscures (*PS*, vv. 28 ; 75) dans un froid sibérien (« ghiacci eterni », *PS*, v. 8) qui fait songer aux conditions climatiques du neuvième cercle de l'*Enfer*. La mort est présentée comme le seul et dernier espoir des exilés : « […] sola speranza/ La pace del sepolcro […] » (*PS*, vv. 39-40). Dans l'*Inno alla morte*, le moi lyrique s'adresse à des individus qui souffrent de conditions de vie infernales, au même titre que ces exilés, dans le but de réconforter tous ceux qui, face à la mort imminente, ne se sont pas entachés de faute. Les deux premiers tercets occupent la place du proœmium des épopées anciennes d'Homère et Virgile qui présentent généralement une brève introduction au sujet – une *invocatio* aux muses ou à d'autres divinités chez qui le poète puise son inspiration divine – et une *captatio benevolentiae* pour s'attirer les bonnes grâces de l'auditoire. Il est remarquable que ce moi lyrique, qui se révèle être féminin seulement à la fin du poème,[243] prenne la place du chanteur épique, conventionnellement attribuée à une voix masculine.[244] De plus, cette voix féminine renonce avec assurance aux *topoï* de modestie liés à l'invocation d'une force supérieure et à la recherche de la bienveillance de l'auditoire lorsqu'elle invite son audience à l'entourer pour écouter son chant (« A me intorno venite, io per voi canto […] », *IM*, v. 3). Cela surprend d'autant plus si l'on considère que les écrits théoriques de Franceschi Ferrucci abondent en *topoï* de modestie.[245] Dans l'*Inno alla Morte*, la formule « io per voi canto » évoque non seulement le *proœmium* de l'Antiquité, mais aussi les introductions aux chefs-d'œuvre de la littérature italienne, comme l'*Orlando furioso*,[246] et, notamment la *Divine Comédie* (« […] il mio canto […] », *Purg.* II, v. 10 ;

[242] « […] la valle d'abisso dolorosa/ che 'ntrono accoglie d'infiniti guai./ Oscura e profonda era e nebulosa/ tanto che, per ficcar lo viso a fondo,/ io non vi discernea alcuna cosa » (*Inf.* III, vv. 8-12).

[243] Cf. le vers « A me misera […] » (*IM*, v. 101).

[244] Cf. p. ex. Virgile : « Je chante les armes et les héros […] » ; « Arma virumque cano […] », Virgile (2002, I, v. 1) ; « […] voilà ce que maintenant je vais chanter. » ; « […] hinc canere incipiam […] » Virgile (1983, I, v. 5).

[245] Cf. p. ex. « Ce n'est pas par une confiance aveugle de mon faible talent que je me hasarde à discuter un sujet d'une si haute importance. Je vois mieux que personne combien la tâche que je m'impose est supérieure aux forces de mon esprit et je n'aurais jamais su me résoudre à sortir de mes rêveries solitaires pour exposer devant le public ma manière de voir en littérature, si l'amour de la vérité avait été moins puissant dans mon âme » (Franceschi Ferrucci 1838, 378).

[246] « Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,/ le cortesie, l'audaci imprese io canto […] » (Ariosto 1955, I, vv. 1-2).

«[…] e canterò di quel secondo regno […]»; *Purg.* I, v. 4; «[…] sarà ora materia del mio canto […]», *Par.* II, v. 12). En effet, l'*incipit* «O voi che» (*IM*, v. 1) est employé au chant XXVI de l'*Enfer* par Virgile (*Inf.* XXVI, v. 79) et dans l'*incipit* du deuxième chant du *Paradis* par Dante lui-même lorsqu'il avertit ses lecteurs de la nouveauté de son entreprise et de la complexité théologique de son discours inspiré par les dieux.[247] Dans l'*Inno alla Morte*, le moi lyrique féminin reprend, en toute confiance, ce sujet complexe du *Paradis*. C'est d'ailleurs ce cantique que Franceschi Ferrucci considère comme supérieur aux deux autres cantiques de la *Divine Comédie*, car c'est ici que Dante exprime les 'vérités philosophiques' et 'théologiques' sublimes qu'elle considère comme les 'preuves' de son esprit 'surhumain'.[248] La poétesse s'engage ainsi dans un projet extrêmement ambitieux qui aurait été négligé depuis les temps où les 'doutes', la 'volupté' et 'les passions' auraient 'affaibli la fantaisie des poètes':

> Prima che il dubbio, la voluttà e le passioni proprie dei tempi di pubblica corruttela avessero svigorita la fantasia dei poeti, cantarono questi di religione, forse perché a loro appariva in tutte le cose un raggio del vero eterno; di ciò la poesia degli Ebrei, gl' inni di Orfeo, di Lino, e più specialmente le cantiche sovrumane dell'Alighieri sono prova. Ma come il senso divenne audace nell'uomo, mancarono ai poeti le ali per innalzarsi all'increato principio dell'universo.[249]

Franceschi Ferrucci se réapproprie ainsi les 'ailes perdues' de la poésie en posant son moi lyrique en guide prophétique qui connaît les secrets du paradis et qui est capable de prédire aux mortels leur destin dans l'au-delà. Elle s'inscrit ainsi dans la lignée de Dante, célébré dans ses réflexions théoriques comme le plus grand poète de tous les temps, supérieur non seulement à ses contemporains, tels que Pétrarque,[250] mais aussi aux Anciens qui n'étaient pas inspirés par la 'Vérité catholique':

> Nessun poeta prima di Dante aveva preso a trattare un tema di tale altezza: onde s'ei non ha imitatori, non ha modelli. E come le piramidi dell'Egitto, che s'innalzano solitarie in mezzo al deserto, vincitrici del tempo e della fortuna, attestano quanto sia grande la forza meccanica e materiale dell'uomo; così la *Divina Commedia* ci è chiara prova della forza intellettuale di lui. Essa è tanto al di sopra di tutte le opere, cui di vita la poetica facoltà dell'ingegno umano, quanto (a spiegare con paragone sensibile il mio pensiero) i monti dell'Himalaya stanno al di sopra di tutti i monti del globo: ed è tanto di tutte nel suo concetto più vasta,

---

247 «O voi che siete in piccioletta barca,/ desiderosi d'ascoltar, seguiti/ dietro al mio legno che cantando varca,/ tornate a riveder li vostri liti:/ non vi mettete in pelago, ché forse,/ perdendo me, rimarreste smarriti./ L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;/ Minerva spira, e conducemi Appollo,/ e nove Muse mi dimostran l'Orse […]» (*Par.* II, vv. 1-9).

248 «[…] il giudicio di alcuni, i quali stimano meno belle delle altre le parti della *Divina Commedia*, in cui le verità filosofiche o le teologiche sono trattate. La loro bellezza è da reputarsi tanto maggiore, quanto più grandi sono le difficoltà dal poeta vinte, e quanto è più mirabile l'arte sua nell'adattare all'intelligenza comune sentenze di astratta sublimità. Per ciò, secondo la mia opinione, la cantica del *Paradiso* è la prova del sovrumano ingegno dell'Alighieri» (Franceschi Ferrucci 1873a, 267).

249 Franceschi Ferrucci (1873a, 226).

250 «[…] quanto rimase indietro [Petrarca] al sommo poeta […]» (Franceschi Ferrucci 1873a, 354).

quanto l'Oceano più largamente si estende degli altri mari, che, apertosi tra le interposte terre lo sbocco, si addentrarono in esse violentemente, e in parte dei loro flutti le ricopersero.[251]

Dans ses leçons sur la littérature italienne, Franceschi Ferrucci va jusqu'à accorder aux poètes 'similaires' à son grand modèle l'attribut de 'divins': «[…] ai poeti simili a Dante (e quanti ne ha il mondo?) si compete il titolo di divini».[252] Ce projet d'écriture audacieux ainsi que le rôle prophétique du moi lyrique s'opposent diamétralement à l'image que Franceschi Ferrucci présente de la femme dans ses écrits théoriques et pédagogiques. Ici, elle s'exprime certes en faveur de la culture de l'esprit féminin, mais avec la restriction non négligeable que l'instruction des femmes soit toujours subordonnée à une 'utilité pratique', ce qui revient à encourager leur amour pour leurs tâches prétendument 'naturelles'[253]: leur rôle de femmes au foyer, d'épouses et de mères aimantes qui élèvent leurs enfants en bons catholiques.[254] Dans la préface à ses leçons de littérature italienne, elle en arrive même à affirmer que l'esprit de la femme étant 'inapte aux études sérieuses et abstraites',[255] elle ne devrait pas avoir d'ambition personnelle, mais puiser toute sa satisfaction dans les réussites intellectuelles de son mari et de ses enfants.[256] Par opposition au conservatisme prononcé de ces affirmations, l'*Inno alla morte* présente un projet intellectuel ambitieux, une pléthore de références intertextuelles savantes et un moi lyrique féminin qui fait montre de son érudition et se pose en guide de toute l'humanité – hommes et femmes. Les qualités métaphoriques et les nuances implicites du langage poétique permettent manifestement à l'auteure d'envisager un rôle alternatif pour la femme et de concevoir des buts et des ambitions extérieurs au foyer familial qui s'opposent

251 Franceschi Ferrucci (1873a, 183; 221).

252 Franceschi Ferrucci (1873a, 218).

253 «[…] io lodo che sia coltivata con cura la nostra mente, purché gli studi femminili vengano sempre rivolti ad un fine di pratica utilità, cioè a farne atte ad amare e a bene adempire i nostri doveri. Inoltre io credo che la buona coltura data all'ingegno abbia virtù di fare buoni affetti e costumi» (Franceschi Ferrucci 1873a, XXXI).

254 «[…] educatrici di anime perfettibili, immortali e cristiane?» (Franceschi Ferrucci 1877, 189).

255 «[…] i nostri corpi deboli e delicati non reggerebbero alle fatiche virili; né i nostri intelletti ai severi studii e alle astratte speculazioni: essendoché l'ingegno e l'animo di noi donne hanno tendenze, forze ed affetti diversi per molte parti da quelli dell'uomo. A lui si appartiene la magnanima indignazione, l'instancabile amore del vero, della giustizia, della sapienza, la non curanza dei pericoli e della morte per la difesa della libertà e della patria: a noi la compassione, la mansuetudine, la pazienza, la carità, che ad ogni sventura ha pronte consolazioni […]» (Franceschi Ferrucci 1873a, XXVII).

256 «Perché dovremo noi invidiare agli uomini i loro faticosi guadagni, gli onori sovente mal dispensati, le dignità ai migliori spesso contese, quando nell'innocente sorriso dei nostri figli, nella bontà dei loro costumi, nel profitto fatto da essi nei loro studii, nel tenero e riverente amore che hanno per noi, abbiamo alle nostre cure una ricompensa che niun'altra di lei più grande o più bella possiamo su questa terra desiderare? Ed in vero chi è più felice di quella donna, che ha buoni figliuoli e marito buono? E che questi sia tale, da noi dipende. Che se la donna bada con diligenza alla casa, attende a bene educare i figliuoli, se in lei sia mansueta pazienza, dolcezza non mai alterata nei modi e nel favellare, docilità e sommissione, il marito avrà certamente per essa rispetto e amore uguali alle virtù sue […]» (Franceschi Ferrucci 1873a, XXVIII).

diamétralement à ce qu'elle affirme dans ses réflexions théoriques sur son activité littéraire : « Ho però detto altre volte, e qui lo ripeto, che ne' miei studii non entra nè vanità nè ambizione ».[257]

Dans l'*Inno alla Morte*, cette voix féminine explique que la mort libère l'âme de tout chagrin, si elle 's'arme', pendant la vie, d'une 'forte cuirasse de pureté' :

E canterò di lei, che d'ogni cura
L'anima solve quando la francheggia
Il forte usbergo del sentirsi pura.
(*IM*, vv. 4-6)

Aux vers 5 et 6, Franceschi Ferrucci remplace la formule « sentirsi di colpe intatta e pura », employée dans la version de 1828, par une citation explicite du chant XXVIII de l'*Enfer* (« […] non che coscenza m'assicura,/ la buona compagnia che l'uom francheggia/ sotto l'asbergo del sentirsi pura. », *Inf.* XXVIII, vv. 115-17). Il est remarquable qu'elle emploie ici une imagerie belliqueuse, associant la pureté de l'âme à une cotte de maille qui assure la protection physique dans le combat.[258] Le moi lyrique prédit aux âmes pures, dotées de cette protection, qu'elles seront libérées du 'troupeau des vivants' et accéderont à l'Olympe et au royaume des étoiles (*IM*, v. 9). Alors que l'âme pure bénit la mort qui lui rend la 'liberté' et la ramène à 'Dieu' (*IM*, v. 23), les 'âmes méprisables',[259] induites en erreur (*IM*, v. 25), sont transies de 'peur' rien qu'en écoutant le nom de la mort (*IM*, vv. 26-27). Aux vers 10 à 24, Franceschi Ferrucci décrit le retour bienheureux de l'âme aux côtés de Dieu. Libérée du 'poids terrestre' (*IM*, v. 10), l'âme s'envole dans les airs aussi rapidement qu'une flèche décochée d'un arc (*IM*, vv. 11-12). La même image est employée au deuxième chant du *Paradis* pour signifier la vitesse exorbitante de l'ascension de Dante et Beatrice au ciel de la lune (« […] e forse in tanto in quanto un quadrel posa/ e vola e da la noce si dischiava […] », *Par.* II, vv. 23-24). Les 'caroles' s'entremêlant avec les 'astres' (*IM*, vv. 13-14), la contemplation d'une 'mer' de 'lumière' et de 'couleurs' (*IM*, v. 17) dans la splendeur du soleil, ainsi que la description du jardin du paradis, comblé de 'rires' (*IM*, v. 20), orné de 'fleurs perpétuelles' et imprégné de chants de 'chorales célestes' (*IM*, v. 21) présentent de fortes réminiscences dantesques. En effet, le paradis de Dante et de Franceschi Ferrucci se caractérise par la luminosité croissante émanant

[257] Franceschi Ferrucci (1873a, 366).

[258] Dans ses leçons sur la littérature italienne, Franceschi Ferrucci explique l'étymologie de 'usbergo' (fr. 'haubert', du moyen-haut-allemand 'Halsberg', fr. 'ce qui protège le cou') comme venant de la langue des 'barbares' qui occupaient l'Italie : « I Barbari c'insegnarono le novelle voci di usbergo, di arnese, di spada […] » (Franceschi Ferrucci 1873, 27). Ces réflexions sur le vocabulaire employé permettent de rapprocher les personnes en conditions de vie infernales apostrophées au premier vers (« O voi che […] », *IM*, v. 1) et les victimes politiques exilées.

[259] « turba dispetta » (*IM*, v. 25), cf. Dante « gente dispetta » (*Inf.* IX, v. 91).

de Dieu,[260] les chants de chœurs angéliques,[261] des floraisons prodigieuses[262] et le rire des béats.[263] Or, Franceschi Ferrucci juxtapose ce vocabulaire dantesque à une imagerie platonicienne lorsqu'elle décrit la mort comme le retour de l'âme au monde des Idées, les archétypes parfaits et immuables dont les objets perceptibles dans le monde sensible ne seraient que des copies imparfaites. D'après Platon, l'âme aurait séjourné dans le monde des Idées et contemplé les essences éternelles dans tout l'éclat de leur perfection, avant de les oublier en intégrant un corps terrestre. Dans l'*Inno alla morte*, le parcours céleste de l'âme pure aboutit au discernement de toutes les 'beautés éternelles', sans qu'aucune 'ombre' (*IM*, v. 18) n'en perturbe la vue. La mort réunit l'âme avec son origine dans le monde parfait des Idées. Sur son chemin, l'âme traverse un cosmos dominé par 'l'harmonie des sphères' (*IM*, v. 15) – image d'origine pythagoricienne, dite aussi *Musique des Sphères*. D'après cette théorie géocentrique, reprise plus tard par Platon et, en partie, par Dante, l'univers est régi par des rapports numériques harmonieux où les distances entre les planètes correspondent à des intervalles musicaux. Dans ses leçons sur la littérature italienne, Franceschi Ferrucci examine attentivement la cosmologie de Dante en mettant en relief ses emprunts à Platon :

> Benché Platone non avesse di Dio l'idea, che di Lui dalla rivelazione ci è data, pure ne conobbe le perfezioni assai meglio di tutti gli altri filosofi […] non disse, come Pitagora, in ogni cosa e in ogni creatura essere Iddio diffuso, e starsene in quelle; ma stimò che di tutto Egli fosse vigile e sapientissimo ordinatore. A rendere ragione del modo, col quale venne creato il mondo, immaginò che Dio avesse in sé le idee archetipe delle cose, e a queste poi désse forma nella materia. Onde, secondo la sua opinione, tutte le esistenze non sono altro che le idee stesse di Dio, e la bontà e bellezza di quelle si proporziona con la bontà e con la bellezza della materia, che dalle idee divine è informata. Chi negherà che non sia molta rassomiglianza tra la dottrina di Platone e quella dell'Alighieri […] Poiché le cose vengono tutte da Dio, è di ragione che tutte tendano a Lui, e che in tutte sia mantenuto il collegamento, che avevano già nella mente eterna. Da ciò deriva l'ordine tra le forze dell'universo, la necessità di un fine prefisso a tutte le sussistenze, la nobiltà di ognuna di esse, e l'armonia ch'è tra loro. Dottrina poetica quanto vasta, da cui la vita dell'uomo ha sicura guida, lume e spiegazione la storia, conforto il presente, speranza dolcissima l'avvenire. Essa fu professata già da Platone, e posta in versi dall'Alighieri riunisce in sé la doppia attrattiva della bellezza e del vero.[264]

---

260 Cf. p. ex. le passage suivant commenté par Franceschi Ferrucci dans ses leçons (Franceschi Ferrucci, 1873a, 133) : « […] la mia vista, venendo sincera/ E più e più entra per lo raggio/ Dell'alta luce, che da se è vera./ Da quinci innanzi il mio veder fu maggio » (*Par.* XXXIII, vv. 52-54).

261 Cf. p. ex. le passage suivant commenté par Franceschi Ferrucci dans ses leçons (Franceschi Ferrucci, 1873a, 277) : « S'accogliea per la croce una melode,/ Che mi rapiva senza intender l'inno » (*Par.* XIV, vv. 122-23).

262 « O perpetui fiori/ Dell'etterna letizia, che per uno/ Parer mi fate tutti i vostri odori […] » (*Par.* XIX, vv. 22-24).

263 Cf. p. ex. le passage suivant commenté par Franceschi Ferrucci dans ses leçons (Franceschi Ferrucci 1873a, 296) : « Vidi quivi a lor giuochi ed a lor canti/ Ridere una bellezza, che letizia/ Era negli occhi a tutti gli altri santi » (*Par.* XXXI, vv. 133-35).

264 Franceschi Ferrucci (1873a, 119-121).

Franceschi Ferrucci considère la *Divine Comédie* comme le meilleur exemple littéraire pour démontrer que la 'foi en des doctrines surnaturelles' donne une 'fécondité' et une 'vigueur' particulières à l'esprit, rendant les poètes spirituels supérieurs à ceux qui 'ne croient qu'en la force de la matière' et pour lesquels le monde divin est 'inimaginable'.[265] En effet, elle affirme à plusieurs reprises que la transcription des actions créatives de Dieu et de l'harmonie qu'il a établie constitue une tâche particulièrement ardue,[266] ce qui contribue, une fois de plus, à rehausser le projet littéraire dans lequel elle ose s'engager avec l'*Inno alla morte*. Il est remarquable que sa représentation du cosmos aux vers 13 à 18 présente un vocabulaire très semblable à celui que Franceschi Ferrucci emploie dans ses leçons pour décrire la fantaisie du poète dans l'acte de créer :

> E che? ardiremo noi dare il nome di belle a certe poesie e a certe prose, in cui nessuna delle inviolabili leggi poste allo scrivere ed al comporre dai grandi maestri antichi viene osservata? Che, dove non è ordine nella distribuzione della materia, non è proprietà nei vocaboli, non è nel suono del verso l'armonia corrispondente alla qualità delle immagini e degli affetti dallo scrittore significati, dove i traslati peccano di esagerazione e di falsità, e i periodi nel discorso corrono a salti, non essendo da particelle e da modi copulativi o illativi congiunti a quelli che li seguono o li precedono, ivi certo niuno ardirà affermare che sia bellezza. Dono splendidissimo di natura è la fantasia: la quale simile al sole, che dà con la sua luce colore a tutte le cose, rende sensibili e quasi visibili le idee astratte, veste i concetti di grazia o di maestà, e fa lo scrittore abile a persuadere, a commuovere, a dilettare. Ma se la potenza immaginativa non sia saviamente dentro a certi limiti contenuta, viziose saranno le sue invenzioni, e nella qualità dello stile biasimeremo la deformità cagionata dal disordine e dalla oscurità delle idee e dalla falsità dei giudizii.[267]

La comparaison de cette description de l'acte de création littéraire avec les vers 13 à 18 de l'*Inno alla morte* met en évidence le lien métonymique que Franceschi Ferrucci établit entre la fantaisie du poète et le soleil dans le cosmos : de même que le soleil éclaircit l'univers en ôtant l'ombre aux choses et en dévoilant leur beauté éternelle (*IM*, vv. 15-17), la fantaisie du poète permet l'accès aux essences platoniciennes. Elle dégage 'l'obscurité' de la pensée en illuminant de sa 'lumière' et en teintant de ses 'couleurs' les idées abstraites de l'esprit humain. Enfin, le but de la poésie est de créer une composition aussi harmonieuse que la structure du cosmos (*IM*, v. 15).

---

265 « Che la fede nelle suprannaturali dottrine dia al nostro ingegno una fecondità ed un vigore, che da sè non potrebbe avere, n'è prova la *Divina Commedia*, e massime quella parte di lei, in cui si descrive la beatitudine degli eletti. Credo eziandio che in tutte le opere dei classici si scorga chiaramente l'impronta della bellezza ideale, e potrei dimostrarlo con molti esempii […]. Colui però, il quale non ammette altra forza salvo che quella della materia, nè a Dio nè alle sovrumane speranze innalza il pensiero, siccome serve alle naturali passioni nella sua vita; così nello scrivere e nell'inventare imiterà la natura, qual'è in effetto, non potendo nobilitarla col bello ideale, a lui neppure pensabile e immaginabile, perché la sua mente involuta nel senso non vede e non sente in sè stessa e fuori di sè quanto è spirituale e divino » (Franceschi Ferrucci 1873a, IXXXIV).

266 « Arduo era il trattare, poetizzando, dell'atto creativo di Dio e dell'armonia da Lui posta nell'universo […] » (Franceschi Ferrucci 1873a, 123).

267 Franceschi Ferrucci (1873a, XVI). Souligné par C. J.

L'ascension de l'âme aux cieux, illustrée dans la première partie du poème (vv. 7-24), peut ainsi être lue comme une réflexion métapoétique sur l'acte d'écriture et plus précisément comme l'envol de la poétesse vers la gloire littéraire. En effet, dans ses leçons de littérature italienne, Franceschi Ferrucci compare la 'lumière de la pensée' à la 'lumière de Dieu' dans le monde, ce qui suggère une assimilation entre le poète, créateur de poésies, et Dieu, créateur du cosmos : « […] le fantasie del poeta sono leggiere, anzi aeree e luminose […] »,[268] « […] il pensiero è luce, che passa dalla sua mente dentro la nostra, come la luce di Dio nel mondo ».[269]

Dans une deuxième unité de sens englobant les vers 25 à 54, Franceschi Ferrucci abandonne la sphère cosmique pour se concentrer sur les effets matériels de la mort sur terre. Dans ce contexte, elle insiste sur la valeur transformatrice plutôt que destructrice de la mort : « […] le cose in che stende sua possa/ Non distrugge quaggiù, ma le trasmuta […] » (*IM*, vv. 29-30). Franceschi Ferrucci présente les principes de dégradation et de reproduction perpétuelles de la nature comme un cercle vertueux qu'elle illustre grâce à une réminiscence de Virgile. Les vers 34 à 42 renvoient manifestement au livre IV des *Géorgiques* (37-30 av. J.C.), où Virgile explique comment le berger Aristée découvre que les carcasses de jeunes taureaux immolés produisent des nuées d'abeilles pendant le processus de décomposition.[270] Franceschi Ferrucci insiste sur le côté bénéfique et harmonieux du cycle de la nature en plaçant ces abeilles issues de la dégradation dans une nature bucolique en train de se rafraîchir sur les rives de fleuves argentés et de se reposer sur le feuillage frissonnant au vent muet (*IM*, vv. 37-42). Aux vers 43 à 54, elle illustre la régénération de la matière organique sur terre en passant du corps animal au corps humain. Plus précisément, elle présente la décomposition du corps d'une 'jeune vierge pudique' (*IM*, v. 44) comme transmutation en 'herbe' (*IM*, v. 45), puis en 'roses', 'lys' et 'violettes' (*IM*, v. 47). Ces fleurs mariales conservent parfaitement l'image des vertus de cette 'jeune vierge pudique' (*IM*, v. 44), caractérisée par la charité (roses), la pureté (lys) et l'humilité (violettes) (*IM*, v. 47). La fluidité harmonieuse de cette transmutation du corps est illustrée par le fait que le jeune amoureux qui se promène sur le tombeau de la jeune défunte reconnaît les 'roses' bien 'fraîches' du 'visage aimé' dans les fleurs (*IM*, vv. 52-53), recourant à un *topos* pétrarquiste pour décrire les joues de la jeune fille. Il confond par ailleurs l'odeur des fleurs avec celle de sa bien-aimée dont il croit même sentir la faible respiration.[271]

---

268 Franceschi Ferrucci (1873a, 264).

269 Franceschi Ferrucci (1873a, 134).

270 Virgile (1983, IV, vv. 281-85).

271 Cette juxtaposition d'Eros et de Thanatos évoque la poésie sépulcrale d'origine anglaise, répandue dans toute l'Europe romantique et, plus précisément, la description du pouvoir rénovateur de la mort qu'un ver de terre adresse à une trépassée dans *La Comédie de la Mort* (1838) de Théophile Gautier : « La mort donne la vie […] La racine des fleurs plongera sous tes côtes ; À la place où tu dors les herbes seront hautes […] » (Gautier 2013, 150), *La Comédie de la Mort*, abrégé : *CM*. En effet, dans cette œuvre qui fait référence à la *Divine Comédie* dès le titre, Gautier présente des réflexions autour du même sujet que Caterina Franceschi Ferrucci – la mort – se concentrant pourtant sur la descente dans la « spirale ardente » de « Dante » (*CM*, 145) plutôt que sur l'ascension aux cieux. Le motif nécrophile de l'amour pour

Dans une troisième partie du poème (vv. 55-102), Franceschi Ferrucci se lance dans des réflexions sur la cosmogonie et prononce des théories sur les origines de l'univers qui ne coïncident ni avec les approches anciennes, ni avec la doctrine catholique. Contrairement à la notion de 'chaos' (du grec ancien 'Χάος', '*Kháos*', fr. 'béance'),[272] qui aurait précédé l'origine du monde d'après la *Théogonie* d'Hésiode (VIIIe siècle av. J.-C) – et dont la *Genèse* biblique semble présenter une adaptation en décrivant la terre avant la Création comme néant « vide et vague » plongé dans « les ténèbres » qui « couvraient l'abîme » (*Genèse*, 1,2) – Franceschi Ferrucci imagine un univers avec 'd'autres soleils' et 'd'autres étoiles' plus 'ardents' d'un 'beau feu' que les nôtres (*IM*, vv. 65-66). Les planètes anthropomorphisées étaient 'plus heureuses' (*IM*, v. 67), 'les herbes' 'riaient' 'toujours contentes' (*IM*, vv. 67-69) dans un éternel printemps sans changements de saisons (*IM*, v. 68) et les hommes vivaient remplis de 'paix' et 'd'amour éternel' (*IM*, v. 72). Le vocabulaire évoque certes les Champs Élysées décrits par Virgile et commentés dans les écrits théoriques de Franceschi Ferrucci comme un endroit qui connaît un printemps éternel et possède son propre soleil et ses propres astres.[273] Toutefois, l'auteure ne décrit pas ici l'endroit paradisiaque situé aux Enfers où les âmes vertueuses goûtent le repos après leur mort. Elle reprend l'imagerie de l'Élysée pour concevoir une utopie préhistorique, inexistante dans les sources anciennes. Or, la 'Mort' (*IM*, v. 73), personnifiée désormais avec un 'M' majuscule, anéantit tous ces mondes par le feu ou par l'eau, les plongeant, enfin, dans le 'chaos' (*IM*, v. 73). Celui-ci est présenté comme un tohu-bohu confus et agité de 'flammes', de 'flots' et de 'fumée' dans un 'espace immense' (*IM*, vv. 76-81) duquel naquirent 'mille soleils', 'mille étoiles' et 'd'autres terres' (*IM*, v. 85). Enfin, le processus de création du monde correspond *grosso modo* aux étapes de la *Genèse* biblique : après la création du soleil, de la terre et de la mer, les plantes, les oiseaux, les poissons et d'autres animaux commencent à peupler la planète. Il est cependant remarquable que Dieu ne soit pas mentionné dans la Création selon Franceschi Ferrucci. Bien au contraire, les plantes et les animaux se multiplient tout seuls (*IM*, v. 93) et les 'fleurs' sont 'éveillées'

---

une morte est poussé à l'extrême chez Gautier, où la trépassée consomme son hymen avec le ver dans sa bière assimilée au lit nuptial : « Je compris que le ver/ Consommait son hymen avec la trépassée […] C'est le lit nuptial […] Avec moi pour toujours, la mort t'a fiancée ;/ Ton lit, c'est le tombeau » (*CM*, 148). Gautier se concentre sur une vision infernale de spectres et de morts-vivants afin d'illustrer sa conception poétique de l'art pour l'art.

272 Alors qu'Hésiode ne décrit pas le Chaos, Ovide le conçoit dans ses *Métamorphoses* comme une « masse informe et confuse qui n'était encore rien que poids inerte, amas en un même tout de germes disparates des éléments des choses, sans lien entre eux » (Ovide 2003, I, vv. 5-10).

273 « Largior hic campos aether et lumine uestit purpureo, solemque suum, sua sidera norunt. Pars in gramineis exercent membra palaestris, contendunt ludo et fulua luctantur harena ; pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. » ; « Ici, un éther très vaste éclaire ces plaines de lumière pourpre, les occupants y connaissent leur propre soleil et leurs astres » (Virgile 2002, VI, vv. 640-41). Cf. Franceschi Ferrucci : « Quando gli antichi descrissero la felicità degli Elisi, poco diversa da quella che l'uomo ricerca in terra la figurarono. Dissero, invero, che un'aria più della nostra sottile vi circolava, e che quelli avevano il loro sole e le loro stelle […] » (Franceschi Ferrucci 1873a, 262).

par 'l'aura de mai' (*IM*, v. 87), sans qu'aucune force divine n'intervienne de manière explicite dans le cycle de la nature. En combinant des réflexions sur le devenir de l'âme après la mort avec des théories cosmologiques sur l'origine et l'évolution de l'univers, Franceschi Ferrucci affronte les deux sujets qu'elle considère dans ses textes théoriques comme les plus complexes et les plus ambitieux à traiter en poésie,[274] ce qui souligne une fois de plus l'audace de son projet littéraire. En effet, les vers 61 à 75 apparaissent comme la mise en poésie de l'intérêt scientifique de l'auteure, présenté également dans ses textes non-fictionnels. Par exemple, dans sa biographie de l'astronome Eustachio Manfredi elle s'interroge sur les ères géologiques de la terre,[275] partant de l'affirmation que rien sur terre n'est durable et que tout est soumis à d'éternelles mutations.[276] Dans l'*Inno alla morte*, elle conclut effectivement ses réflexions cosmogoniques avec la prédiction que toutes les planètes du système solaire seront soumises à la Mort toute-puissante qui les ramènera, un jour, au 'grand vide' (*IM*, v. 102) duquel elles sont sorties.

Ce 'jour effarant' (*IM*, v. 100) est celui du jugement dernier qui constitue le motif principal de la quatrième et dernière partie du poème (*IM*, vv. 103-33). Le moi lyrique est terrifié par ce jour de la 'ruine extrême' (*IM*, v. 104), de la 'frayeur' et de la 'colère' (*IM*, v. 105) où 'l'air' et la 'terre' tremblent (*IM*, vv. 106-107) et les astres et le soleil tombent du ciel en anéantissant la terre. Franceschi Ferrucci aborde ainsi la question théologique du jugement dernier dont la représentation dantesque est encore aujourd'hui un sujet vivement débattu par la critique. Dans sa contribution au *Deutsches Dante-Jahrbuch* de l'année 2018, intégralement dédiée au jugement dernier, Manuele Gragnolati explique que l'eschatologie traditionnelle ne s'intéressait guère à ce qui se passait dans l'au-delà directement après la mort, se concentrant plutôt sur la fin des temps et le Jour de la Rétribution où Dieu décide de l'ascension au paradis ou de la damnation éternelle des âmes en enfer. À partir du XIIe siècle, l'intérêt se déplace vers la période entre la mort et le Jour de la Résurrection pendant laquelle l'âme est séparée de son corps.[277] Gragnolati explique le fait que Dante ne met pas l'accent sur le Jour du jugement dernier, mais sur un jugement immédiatement

[274] « Arduo era il trattare, poetizzando, dell'atto creativo di Dio e dell'armonia da lui posta nell'universo […] » (Franceschi Ferrucci 1873a, 123).

[275] Cf. p. ex. « […] di altri improvvisi e straordinari rivolgimenti si scorgono impressi i segni nelle rocce delle montagne e nelle qualità dei terreni. Onde se ne inferisce, essersi già il mare disteso dove sorgono ora alberi e biade e avere alcune regioni variato di clima, perché vi si discoprono smisurate ossa di non conosciuti animali, o di quelli che vivono ora in contrade sotto altre stelle giacenti. Spesso ancora ci è manifesto, il sotterraneo fuoco avere in antico a sè dischiusa con violenza la via, coperto di lava e di bitume campagne, che a nostri giorni ricche di vigneti e di mèssi danno sicura stanza a popoli operosi e felici. » (Franceschi Ferrucci 1873c, 137) ; « […] molte contrade del mondo hanno variato di clima. Del che fanno fede le osservazioni dei geologi intorno ai vulcani estinti, alle rocce e ai fossili » (Franceschi Ferrucci 1877, 30).

[276] « […] niente essere sulla terra durabile e tutto in lei soggiacere a continue mutazioni » (Franceschi Ferrucci 1873c, 137).

[277] Gragnolati (2018a). Voir aussi : Gragnolati (2005, XII*sq.*).

postérieur à la mort, par l'expression poétique de l'évolution des idées eschatologiques de son époque. Celle-ci se manifeste dans la reconnaissance du dogme du purgatoire par l'Église catholique en 1274 ainsi que par la bulle pontificale *Benedictus Deus* présentée par le pape Benoît XII en 1336. Ce dernier proclame la descente en enfer, la purification de l'âme au purgatoire et l'accès des âmes béates à la *visio beatifica* aussitôt après la mort, sans devoir attendre la résurrection du corps à la fin des temps.[278] En effet, la *Divine Comédie* montre l'expérience des âmes à partir du moment où elles sont livrées à un 'premier jugement' qui décide de leur peine infernale et du degré de béatitude céleste avant l'événement final du jugement dernier qui leur permettra de retrouver la plénitude corporelle.[279] Cette idée est documentée dans la *Summa theologica* (~1273), où Thomas d'Aquin explique que le 'jugement' est établi directement après la mort, mais seulement pour l'âme, non pas pour le corps. Le jugement dernier complètera la sentence en punissant aussi bien le corps que l'âme des impies. Ce concept a été vivement débattu par les théologiens étant donné qu'il peut apparaître comme une contradiction de l'*unité de la forme*[280]: selon Thomas d'Aquin, l'homme n'est constitué que d'une seule forme substantielle et subsistante, l'âme, *unica forma corporis*, qui est pourvue aussi de facultés de perception végétative, alors que le corps ne représente que sa matière enveloppante.[281] L'âme se rapporte à son corps comme le batelier à son bateau, comme l'homme à ses habits, représentant cependant une unité[282] qui s'explique par le fait que l'âme nécessite son corps.[283] Pourtant, le corps ne représente pas, selon Thomas d'Aquin, une entité matérielle concrète et immuable. Bien au contraire, au moment de la mort, l'âme se dissocie de son corps terrestre et intègre un autre corps dans l'au-delà.[284] Chez Dante, l'idée d'une rétribution de l'âme directement après la mort est rendue possible grâce au concept de 'l'ombre', un 'corps aérien', séparé du corps terrestre, mais uni à l'âme, lui permettant de sentir la béatitude céleste ainsi que les châtiments physiques de l'enfer et du purgatoire avec tous leurs sens.[285] Or, Gragnolati insiste sur le fait que les réflexions eschatologiques de la *Divine Comédie* ne se limitent pas au thomisme. Il met l'accent sur les tensions irréductibles entre la doctrine de l'*unité de la forme* et celle de la *pluralité*, défendue

---

278 Cf. *ibid*.

279 *Ibid*.

280 Cf. p. ex. Breuning (1976); Schmaus (1970, 734-746).

281 « In hoc homine non est alia forma substantialis quam anima rationalis, et per eam homo non solum est homo, sed animal et vivum et corpus et substantia et ens », D'Aquin (1875, 19). « Dans cet homme il n'y a pas d'autre image concrète que celle de l'âme rationnelle et pour cette raison l'homme n'est pas seulement homme, mais animal, et vin, et corps et substance » (traduction C. J.).

282 Cf. Heinzmann (1986, 243).

283 « […] anima utens corpore […] », D'Aquin (1773, 207).

284 Gragnolati (2018b).

285 « Però che quindi ha poscia sua paruta,/ è chiamata ombra, e quindi organa poi/ ciascun sentire infino a la veduta./ Quindi parliamo e quindi ridiam noi;/ quindi facciam le lagrime e' sospiri/ che per lo monte aver sentiti puoi » (*Purg*. XXV, vv. 100-105). Cf. Gragnolati (2018a, 62*sq*.).

par Bonaventura et les franciscains. Par opposition à Thomas d'Aquin, ces derniers considèrent le corps et l'âme comme des entités matériellement indépendantes qui se nécessitent l'une l'autre pour se sentir complètes. Tandis que selon le concept de l'*unité de la forme* les âmes des béats jouissent pleinement de leur vision de Dieu sans devoir attendre l'union avec leur corps le Jour du jugement dernier, celui de la *pluralité des formes* insiste sur la souffrance et la nostalgie des âmes d'être réunies avec leur corps matériel. Gragnolati démontre que le concept de l'ombre est non seulement employé comme une illustration de l'*unité de la forme*, exprimée dans la joie des béats et la perception physique de la souffrance des âmes dans l'enfer et dans le purgatoire, mais aussi pour signifier son contraire : le concept augustinien du *desiderium* de l'âme de rejoindre son corps matériel, défendu également par Bonaventura.[286] En effet, Dante formule explicitement le désir de réunion des âmes des béats avec leur corps resté sur terre : « […] che ben mostrar disio d'i corpi morti […] » (*Par.* XIV, vv. 61-66).[287] En mettant en valeur des tensions irréductibles dans la vision eschatologique de Dante, Gragnolati répond à une longue tradition de débats controversés. Depuis les années 1920, Giovanni Busnelli défend le thomisme de Dante et sa fidélité absolue à la doctrine de l'*unité de la forme*,[288] à laquelle Bruno Nardi oppose la thèse d'un pluralisme d'idées.[289] Caterina Franceschi Ferrucci annonce ce débat en valorisant l'éclectisme de Dante et les tensions entre les idées métaphysiques attribuables à Bonaventura, Platon, Thomas d'Aquin et Aristote, sans jamais se résoudre en faveur de l'un ou de l'autre côté :

> […] mi sarebbe agevole di provare che Dante, prendendo le sue dottrine dalle due scuole de sintetici e degli analitici, quella in san Bonaventura e in Platone, questa in Aristotile e in san Tommaso alle nostre menti rappresentata, appartiene alla scuola ecclettica. Il che parmi mirabile pe' suoi tempi: richiedendosi somma acutezza e libertà di giudicio per non piegare più ad un sistema che a un altro […][290]

La figuration poétique de l'au-delà dans l'*Inno alla morte* se fonde également sur un rapport de tensions : alors que dans la première partie du poème elle reprend la conception de l'âme comme *unica forma corporis* selon Thomas d'Aquin, dans la dernière partie elle dirige l'attention du lecteur vers le jugement dernier et en arrive même à nier l'existence d'un 'premier jugement' pour les esprits destinés à l'enfer. Dans les vers 10 à 24, Franceschi Ferrucci décrit une *visio beatifica* qui a lieu immédiatement après la mort (*MF*, vv. 8-9 ; 24). L'âme du moi lyrique est pourvue de facultés sensorielles, notamment de l'ouïe, qui lui permet d'écouter les 'chorales célestes' (*IM*, v. 21) et 'l'harmonie des sphères' (*IM*, v. 15), et de la vue (« l'occhio », *IM*, v. 11 ;

286 Cf. Gragnolati (2005, 60).

287 Gragnolati (2018a, 63*sq.*).

288 Cf. surtout Busnelli (1922b, 97-297).

289 Cf. Nardi (1923) ; Nardi (1931).

290 Franceschi Ferrucci (1873a, 142). Cf. aussi : « La mente di Dante era troppo vasta per ristringersi dentro le angustie d'un metodo e di un sistema […] » (Franceschi Ferrucci 1873a, 114).

« Mira », *IM*, v. 17, « Vede », *IM*, v. 18). Elle parvient à la *visio Dei*, sans exprimer aucune nostalgie d'être réunie avec son corps matériel (*IM*, vv. 10-24).

Or, aux vers 100 à 133, Franceschi Ferrucci déplace l'intérêt du 'premier jugement' au Jour du jugement dernier. Sa description évoque clairement la séquence du *Dies irae* qui était particulièrement présente dans la liturgie catholique de l'époque. Les catéchismes du XIXe siècle montrent que cette séquence était chantée régulièrement au cours de l'année ecclésiastique, notamment lors du Jour des morts, des enterrements et des décès, ainsi que les troisième, septième et trentième jour du calendrier liturgique, considérés comme les 'jours privilégiés des morts'.[291] La masse d'adaptations musicales du *Dies Irae* au XIXe siècle souligne encore davantage l'extrême popularité de la séquence à l'époque de Franceschi Ferrucci.[292] Elle en cite des éléments cruciaux en présentant une vision apocalyptique dominée par le champ lexical de la terreur et de la frayeur.[293] Le « dì dell'ira » (*IM*, v. 127), le jour de l'anéantissement effroyable de la terre par les flammes,[294] Dieu apparaît entre les nuages pour juger les hommes et leur assigner leur place méritée, au ciel ou en enfer (*IM*, vv. 115*sq*.).[295] Les vers 100 à 133 reprennent exactement l'eschatologie traditionnelle du *Dies irae* qui remonte au début du XIe siècle, bien avant la reconnaissance du dogme du purgatoire et d'un premier jugement par l'Église catholique. Ces vers affirment que ce n'est qu'au retentissement de la trompette de l'apocalypse que les corps des morts resurgissent en quittant la 'paix' de leur 'tombeau' (*IM*, v. 114),[296] s'opposant diamétralement à ladite ascension céleste de l'âme au moment même de la mort (*IM*, vv. 10-24). Tout cela correspond parfaitement à la description du Jugement dernier dans le *Dies irae*. Or, la vision de l'enfer s'en distingue précisément par l'intertextualité dantesque : les gémissements des damnés torturés par les flammes[297] sont remplacés chez Franceschi Ferrucci par des pleurs et des plaintes qui résonnent dans « l'aere » (*IM*, v. 122), évoquant plutôt la description de l'entrée à l'enfer de Dante.[298] L'enfer de flammes est remplacé par un enfer conçu en « bolge inferne » (*IM*, v. 118), renvoyant explicitement

---

291 Ferrigni-Prisone (1857, 92).

292 Le thème musical du *Dies irae* revient p. ex. dans : Niccolò Paganini, *Vingt-quatre caprices pour violon* (1819) ; Adrien de La Fage, *Requiem a voci e strumenti gravi* (1827) ; Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* (1830) ; Franz Liszt, *Danse macabre* (1849) ; Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Dans les gouffres de l'Enfer* (1872) ; Giuseppe Verdi, *Requiem* (1874) ; Camille Saint-Saëns, *Requiem* (1878) ; Antonín Dvořák, *Requiem* (1891).

293 « Tutto l'orror della ruina estrema/ Veggo quell'ora di spavento e d'ira » (*IM*, vv. 104-105). Cf. *Dies irae*, vv. 5 ; 73.

294 Cf. « Treman le terre abbandonate e sole,/ E ruinando giù dalla suprema/ Volta cadono gli astri, e svelto il sole/ Dall'igneo trono nell'abbisso piomba,/ Ed arde e strugge la terrestre mole » (*IM*, vv. 107-11). Cf. « Solvet seclum in favìlla » (*Dies irae*, v. 2).

295 Cf. *Dies irae*, vv. 9-22.

296 Cf. « Tuba, mirum spargens sonum » (*Dies irae*, v. 9).

297 Cf. « Confutàtis malèdictis,/ Flammis àcribus addìctis » (*Dies irae*, vv. 61-62).

298 Cf. « Ma l'aere assorda quello stuol dannato/ Con orribili voci e strida e pianto » (*IM*, vv. 122-23) ; « Quivi sospiri, pianti ed alti guai/ Risonavan per l'aer senza stelle,/ Perch'io al cominciar ne lagrimai » (*Inf.* III, vv. 22-24).

aux fosses concentriques du huitième cercle où Dante punit les fraudeurs. En effet, dans ses leçons universitaires, Franceschi Ferrucci considère la fraude comme le principe de tous les vices.[299] Elle reprend ainsi explicitement ce lieu du châtiment dantesque, tout en l'intégrant dans une conception eschatologique bien différente. Tandis que chez Dante les différents *contrappassi* des *malebolge* sont dispensés aussitôt après la mort, Franceschi Ferrucci les déplace au Jour du jugement dernier, suivant l'eschatologie traditionnelle de la séquence médiévale du *Dies irae*. Au XIXe siècle, les mises en scène littéraires et musicales de la fin des temps reflètent parfaitement l'apocalypse du système politique, social et culturel provoquée par la Révolution française, qui marque une rupture nette non seulement avec l'Ancien Régime et la société d'ordres, mais aussi avec les règles de l'art classique. Les représentations musicales et littéraires du jugement dernier donnent lieu à des mises en scène poignantes de l'au-delà contenant des tombeaux ouverts, des chœurs angéliques, un monde en flammes et un Dieu coléreux. Ces images sont plus facilement saisissables et traduisibles pour les artistes que l'idée abstraite et théologiquement complexe de la séparation de l'âme et du corps. La vision *sub specie aeternitatis*, plus spectaculaire que celle d'un premier jugement, permet aux auteurs de présenter leurs œuvres comme des monuments indestructibles et éternels, qui survivent même à la fin des temps.

En effet, dans cette dernière partie du poème, le moi lyrique se pose en prophétesse visionnaire. Les indicateurs de la perception subjective («parmi sentir», *IM*, v. 106) disparaissent progressivement en faveur du présent omnitemporel[300] et des expressions déictiques[301] qui suggèrent l'immédiateté de la vision prophétique («veggo», *IM*, v. 105). Précisément comme dans le *Dies irae*, le moi lyrique invoque Dieu à la fin du poème pour sauver son âme.[302] Si l'envol de l'âme au paradis des vers 7 à 24 peut être lu comme une réflexion métapoétique sur l'ascension de la poétesse vers la gloire littéraire, l'invocation finale à Dieu peut être considérée comme une expression du désir que cette gloire résiste au potentiel destructeur du temps dans la tradition du *Exegi monumentum aere perennius* d'Horace. En effet, le moi lyrique apostrophe Dieu qui a déjà sauvé de nombreuses âmes de la 'ruine' (*IM*, v. 125) et lui demande d'être sauvé du «secolo dolente» (*IM*, v. 129). Le vocabulaire saute aux yeux, d'autant plus que les locutions typiquement dantesques «città dolente» (*Inf.* III, v. 1), «dolente strada» (*Inf.* XXVIII, v. 40) ou «dolente regno» (*Purg.* VII, v. 22)

299 «Immaginò che fossero i traditori più severamente degli altri dannati da Dio puniti, considerando come la frode, essendo principio del tradimento, sia pure principio d'ogni altro vizio […]» (Franceschi Ferrucci 1873a, 190).

300 «[…] cadono gli astri […]» (*IM*, v. 109); «[…] il sole […] piomba/ Ed arde e strugge la terrestre mole […]», (*IM*, vv. 108-11); «Surgono i morti […] Lascian la pace dell'antica tomba.» (*IM*, vv. 113-14); «Poi va ciascuno ove su nubi ardenti/ Posa l'Eterno, e giudica e discerne/ colpe e virtù nelle risorte genti» (*IM*, vv. 115-17).

301 «Onde giù caccia nelle bolge inferne […]» (*IM*, v. 118); «Sciolgono allor gli eletti un lieto canto;/ Ma l'aere assorda quello stuol dannato/ Con orribili voci e strida e pianto […]» (*IM*, vv. 121-23).

302 «Tu che campato/ N'hai da ruina […] mi salva […]» (*IM*, vv. 124-29); «Qui salvàndos salvas gratis,/ Salva me […]» (*Dies irae*, vv. 28-29).

seraient plus pertinentes, s'il s'agissait seulement du salut de l'âme face à la damnation infernale. Bien au contraire, le choix du mot 'siècle' se réfère à un espace temporel duquel le moi lyrique souhaite être 'sauvé', ce qui corrobore l'hypothèse selon laquelle la poétesse présente ici une réflexion métapoétique sur le désir de se perpétuer dans l'art et d'échapper ainsi à l'oubli.

La rétribution des justes et la condamnation des méchants contient d'ailleurs un appel implicite au lecteur pour faire bon usage de son libre arbitre afin d'accéder au paradis. En effet, selon Franceschi Ferrucci le but déclaré de toute poésie devrait être celui d'exhorter l'humanité à la morale, de la rendre plus sage et plus vertueuse : « Ogni poeta deve proporsi un fine morale, poiché l'arte non giungerebbe al segno che l'è fissato, dove non intendesse a fare gli uomini più virtuosi o più savii […] ».[303] Elle voit ce but réalisé de la manière la plus accomplie dans la *Divine Comédie* et exprime l'espoir que la lecture de Dante rende les jeunes Italiens 'meilleurs chrétiens', plus sensibles au vrai, au beau et à la vertu :

> Io desidero e spero che la lettura della *Divina Commedia* possa molto contribuire a diffondere negl'italiani giovani la credenza, che il nostro intelletto è fatto per sollevarsi dalle cose sensibili alle ideali, e che il fine di tutti gli studii deve essere la cognizione di Dio, di noi stessi e degli obblighi, ch'ei c'impone nell'Evangelo. […] Speriamo, adunque, che in tutti crescendo la riverenza verso di lei, si farà sempre più vivo negl'italiani lo zelo del vero, del bello e della virtù.[304]

Il est remarquable que Franceschi Ferrucci déclare poursuivre les mêmes objectifs d'éducation morale du peuple italien avec ses propres écrits. Toutefois, lorsqu'il s'agit de définir son propre rôle d'auteure, elle exprime ses propos avec beaucoup plus de prudence et de modestie, conformément à sa conception puritaine de la femme étudiée plus haut :

> Onde se alcuno mi dimandasse: Chi ti muove a comporre questi tuoi libri? Risponderei come Dante: Amore. Sì, amore della nostra patria e della sua gloria, amor della lingua nostra, amore e pietà di tanti creduli giovinetti da false dottrine condotti su falsa via, mi ha fatto e mi farà scrivere finché io viva. E poiché sono donna, non potrei mai volere o desiderare inspirazione più libera o più efficace di quella che dà l'amore. Nei libri degli uomini sono da cercare i modelli di versi eleganti e di elette prose, perché gli uomini sono fatti per la sapienza, avendo mente gagliarda più che la nostra, e non mai ad essi mancando il tempo di attendere ai gravi studii: mentre noi per obbligo di natura e per elezione di sentimento, dovendo stare al governo della famiglia, allevare e istruire i nostri figliuoli, possiamo ad essi dare, e non sempre, solo piccola parte della giornata. Non si cerchi per tanto nei nostri libri l'altezza e la dignità dello stile; vi si cerchi la purità dell'affetto e delle intenzioni: e questa è ne' miei, perché non altro io voglio e non altro io bramo, che riaccendere in petto degl'Italiani l'amore del vero e quello del bene.[305]

Franceschi Ferrucci affirme ainsi être animée par les mêmes valeurs que Dante – l'amour pour la patrie, pour la langue italienne et pour la religion chrétienne – tout

[303] Franceschi Ferrucci (1873a, 221).

[304] Franceschi Ferrucci (1873a, 297-299).

[305] Franceschi Ferrucci (1873a, 366).

en recourant à des *topoï* de modestie concernant ses capacités intellectuelles limitées. 'L'esprit audacieux' et les 'vers élégants' étant les privilèges des hommes, il ne faut pas s'attendre à des prouesses stylistiques dans ses écrits. L'ironie de cette *captatio benevolentiae* – à laquelle elle renonce, l'analyse l'a démontré, dans le *proœmium* de l'*Inno alla morte* – ressort davantage si l'on considère que ce qu'elle présente ici comme un objectif particulièrement 'modeste' et conforme à sa 'faible position de femme', correspond, en réalité, à l'effet envisagé pour la *Divine Comédie* de Dante, célébré comme le plus grand poète de tous les temps : inciter l'humanité à l'amour du vrai et du bien.

En guise de conclusion, il est donc possible d'affirmer que la mythopoétique dantesque sert à Franceschi Ferrucci pour constituer son propre rôle d'auteure, fondé sur l'engagement dans l'éducation morale, patriotique et religieuse du peuple italien à l'époque du *Risorgimento*. Elle crée ainsi une image de la poétesse diamétralement opposée à ses austères affirmations théoriques sur le rôle de la femme. Si l'envol de l'âme au paradis des vers 7 à 24 présente une métaréflexion sur l'ascension de la poétesse vers la gloire littéraire, l'invocation finale à Dieu pour sauver son âme à la fin des temps (*IM*, vv. 124-29) peut être considérée comme une expression du désir que cette gloire résiste au potentiel destructeur du temps dans la tradition de l'*Exegi monumentum aere perennius*. La poésie s'avère ainsi comme un 'paradigme de la modernité', comme un espace privilégié pour Franceschi Ferrucci pour rêver de l'envol de la femme vers la liberté intellectuelle et la gloire éternelle.

II.4. *La Vision de Dante* (1853) de Victor Hugo : entre proclamation d'une nouvelle religion et vengeance politique

Dans sa production littéraire extrêmement prolifique, Victor Hugo crée un panthéon de personnages illustres qu'il rassemble répétitivement dans des listes de 'grands esprits'. Cette pratique culmine dans le « groupe sacré des vraies étoiles »,[306] présenté dans *William Shakespeare*, manifeste du romantisme, où Hugo insiste sur la mission morale, sociale et politique de l'art en exprimant son admiration pour les 'grands hommes'. Dans ces énumérations de génies, qui se limitent le plus souvent à trois ou quatre noms, Dante occupe une place de tout premier plan. La critique a démontré que Dante revient également dans les romans d'Hugo, notamment dans l'esthétique des espaces de frayeur, concrétisée dans les descriptions de la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris* (1831) et dans les descentes aux enfers du Paris souterrain dans *Les Misérables* (1862).[307] Dante est une présence constante également dans la poésie d'Hugo où il apparaît souvent dans les épigraphes et même dans les titres des poèmes.[308] La critique s'est penchée sur le sujet avec un élan positiviste, visant le répertoriage exhaustif des citations dantesques dans l'œuvre d'Hugo. Cependant, Werner Friedrich, Luigi Foscolo Benedetto et Michael Pitwood concluent à l'unanimité que l'intertextualité dantesque n'atteint pas une importance cruciale dans la création poétique d'Hugo et que ce dernier ne pouvait avoir qu'une connaissance superficielle et fragmentaire de l'œuvre de Dante,[309] ce qui remet en question l'intérêt de leurs études. Il est certes vrai que, de prime abord, des poèmes comme *Après une lecture de Dante* (1836), *Écrit sur un exemplaire de la 'Divina Commedia'* (1843), *Dante* (1874) et *Des voix* (*Dante écrit deux vers*) (1880) semblent en révéler davantage sur les préoccupations d'Hugo que sur la *Divine Comédie*,[310] mais il n'est pour autant pas anodin qu'Hugo choisisse Dante comme porte-voix de sa propre conception du poète ainsi que de ses idées poétiques et spirituelles. Par exemple, dans *Écrit sur un exemplaire de la 'Divina Commedia'*, paru en 1856 dans *Les Contemplations*, Hugo décrit une rencontre avec Dante qui présente le concept de la métempsycose, selon lequel l'âme peut transmigrer successivement dans plusieurs corps humains,

306 Hugo (1979, 486).

307 Cf. p. ex. Kirsch (1973, 221 ; 238*sq.*). Le sujet mériterait d'être approfondi dans une étude sur la mythopoétique dantesque dans le roman du XIXe siècle.

308 Pour une approche positiviste visant à documenter la totalité des réminiscences dantesques dans la poésie d'Hugo, voir : Pitwood (1985, 175-208).

309 « Hugo, in spite of his assertions to the contrary, may never have read and understood Dante completely. » (Friedrich 1950, 169) ; « Della *Commedia* l'Hugo non lesse e non amò che una sola cantica: l'*Inferno*. […] È probabile [che abbia] appena sfogliato il resto dell'opera […] » (Foscolo Benedetto 1968, 40) ; « His detailed knowledge of Dante appears to have been extremely limited […]. Unfortunately, the use made of Dante in the work of Hugo tends to show only Hugo's weakness. In a successful poem such as 'La Vision de Dante', the role of Dante is peripheral and the title little more than a pretext » (Pitwood 1985, 204-205).

310 Ce phénomène est poussé à l'extrême dans le poème « Dante » (1874), publié dans *La Légende des Siècles*, où Hugo s'interroge sur le rôle et l'essence de la femme chez Thalès, Ménandre, Virgile, Platon, Plaute etc., le rapport avec Dante restant énigmatique. Cf. Hugo (1950, 503).

animaux, voire végétaux. Dante-*agens* affirme s'être métamorphosé, au fil du temps, de montagne en plante, puis en animal et en homme :

Écrit sur un exemplaire de la 'Divina Commedia' (1843)

Un soir, dans le chemin je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds qu'ils en étaient sauvages,
Et me dit : – J'ai d'abord été, dans les vieux âges,
Une haute montagne emplissant l'horizon ;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres,
Je fus un chêne, et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs ;
Puis je fus un lion rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante ;
Maintenant, je suis homme, et je m'appelle Dante.[311]

Bien évidemment, la théorie de la métempsycose ne présente aucun lien avec les idées théologiques de Dante. Il s'agit d'une doctrine ésotérique à laquelle Hugo – réputé pour avoir changé de convictions politiques et religieuses tout au long de sa vie – s'intéressait au moment de la rédaction du poème. La présentation des idées spirituelles d'Hugo comme des faits avérés articulés par la voix de Dante confère plus d'autorité à celles-ci. Dans le même temps, le moi lyrique prend la place du pèlerin qui écoute le récit de l'âme vagabonde, préparant ainsi l'identification d'Hugo à Dante qui sera poussée à l'extrême dans *La Vision de Dante* (1853), le sujet principal de la présente analyse. Dans *Des voix*,[312] Hugo exprime à travers la voix de Dante deux concepts d'écriture opposés : l'un se fonde sur le doute concernant le caractère perpétuel de la poésie, l'autre sur la conviction que la littérature bénéficie d'une connexion privilégiée avec le Ciel, rendant ses vers immortels et éternels. Le Dante d'Hugo barre le premier concept de sa page et maintient seulement le deuxième, qui conçoit la littérature comme un seuil au monde métaphysique. Hugo évoque ainsi le rôle du *poeta vates*, voyant et prophète d'inspiration divine, qu'il met en scène également dans *La Vision de Dante*. Enfin, dans *Après une lecture de Dante*, Hugo exprime l'idée répandue dans la critique dix-neuvièmiste selon laquelle la vision infernale de Dante représente la vie et les hantises psychologiques du poète (« Quand le poète

311 Hugo (1967, 568).

312 « Dante écrit deux vers, puis il sort ; et les deux vers/ Se parlent. Le premier dit : – Les cieux sont ouverts./ Cieux ! je suis immortel. – Moi, je suis périssable./ Dit l'autre. – je suis l'astre. – Et moi le grain de sable./ – Quoi ! tu doutes étant fils d'un enfant du ciel !/ – Je me sens mort. – Et moi, je me sens éternel./ Quelqu'un rentre et relit ces vers, Dante lui-même :/ Il garde le premier et barre le deuxième./ La rature est la haute et fatale cloison./ L'un meurt, et l'autre vit. Tous deux avaient raison » (Hugo 1927, 250).

peint l'enfer, il peint sa vie.», *AL*, v. 1).[313] En ce sens, les événements de l'*Enfer* dantesque sont présentés comme les «spectres» (*AL*, v. 1) de l'âme du poète et le voyage dans l'au-delà est conçu comme une descente dans les profondeurs de la «forêt mystérieuse» (*AL*, v. 3) de sa conscience où il affronte des «visions», des «rêves» et des «chimères» (*AL*, v. 13).[314]

L'étude approfondie de *La Vision de Dante*, rédigée en 1853 et publiée pour la première fois en juin 1883 dans la troisième série de *La Légende des siècles*,[315] permet encore d'enrichir le débat sur Dante et Hugo de nouvelles perspectives. Ce texte n'a été mentionné que de manière accessoire dans les approches positivistes de Werner Friedrich, Eduard von Jan, Michael Pitwood et Albert Counson qui concluent à l'unanimité – mais à tort – que la présence de Dante n'est pas cruciale pour la création poétique d'Hugo, qui n'aurait jamais lu ni compris la *Divine Comédie*.[316] Les lectures plus approfondies de *La Vision de Dante*, présentées par Danièle Chauvin, Maurice Lange, Jean Massin et Pierre Laforgue, mettent l'accent sur le sujet de la mort,[317] l'intertextualité biblique[318] et la dimension apocalyptique de l'œuvre.[319] Il s'avère d'autant plus important de présenter une analyse circonstanciée de la mythopoétique dantesque d'Hugo dans *La Vision de Dante*, fondée sur un double axe d'argumentation métaphysique et politique.

Un premier sous-chapitre démontre que le poète s'érige en partie intégrante d'une 'trinité narrative' composée d'Hugo, de Dante et de Dieu pour légitimer non seulement la mission divine du *poeta vates*, mais aussi pour s'élever au-dessus de ces instances divines et présenter ainsi sa propre religion comme la plus grande, la plus imposante et la plus 'vraie' de tous les temps. Il s'agit plus précisément de démontrer qu'Hugo se sert de la *Divine Comédie* pour condamner – à l'instar de Dante cinq cents ans auparavant – ses ennemis politiques tenus pour responsables de son exil.

---

313 Hugo (1964b, 991-992), «Après une lecture de Dante», abrégé: *AL*.

314 Pitwood a démontré que cette transposition de l'imagerie dantesque de l'au-delà sur les espaces de l'inconscient est un leitmotiv également dans l'œuvre romanesque d'Hugo. Cf. ses remarques sur le conflit intérieur de Jean Valjean dans le chapitre *Une tempête sous le crâne* des *Misérables* et sur la description de la conscience humaine dans le chapitre *Fantine* (Pitwood 1985, 200-201). Hugo utilise manifestement des images dantesques dans la description de la conscience humaine: «La conscience, c'est le chaos des chimères, des convoitises et des tentatives, la fournaise des rêves, l'antre des idées dont on a honte […]. À de certaines heures, pénétrez à travers la face livide d'un être humain qui réfléchit, et regardez derrière, regardez dans cette âme, regardez dans cette obscurité. Il y a là, sous le silence extérieur […] des spirales visionnaires comme chez Dante» (Hugo 2018, 220).

315 Les deux premières séries de *La Légende des Siècles* datent de 1859 et 1877.

316 «Außer dem Titel ist eine Bezugnahme auf Dante nicht festzustellen.» (von Jan 1954, 9); «Ce n'est pas Dante, mais c'est Victor Hugo qu'on retrouve dans *La Vision de Dante*» (Counson 1908, 193). Cf. aussi: «Victor Hugo a mieux aimé de l'admirer de loin que de le lire assidûment» (Lange 1918, 548).

317 Massin (1968).

318 Lange (1918).

319 Chauvin (2007); Laforgue (2001).

Le deuxième sous-chapitre se concentre sur la figure de Napoléon III. Les âmes mutilées des damnés s'avèrent être les victimes innocentes des opérations militaires de Napoléon III qui apparaît au centre d'un cortège macabre, présenté comme une inversion satanique de la procession mystique de l'Église des chants XXIX-XXXII du *Purgatoire*. Les âmes subissent les châtiments de l'*Enfer* dantesque, privés, cependant, de leur principe fondamental : la loi du *contrapasso*.

À partir de ces prémisses, un troisième sous-chapitre étudie la critique qu'Hugo exprime vis-à-vis du pape Pie IX et celle que Dante présente à l'égard du pape Boniface VIII au chant XIX de l'*Enfer* et au chant XXVII du *Paradis*. La comparaison met en évidence les conflits entre les pouvoirs pontifical et temporel, persistants à travers les siècles : aussi bien Dante qu'Hugo condamnent le sang versé en vue de la conservation, voire de l'amplification du pouvoir spirituel et s'indignent de la dégénération de l'Église qui oublie sa mission divine en faveur de l'accumulation de biens matériels. Face à la 'trinité du mal', Napoléon III – Pie IX – Satan, Dante et Hugo apparaissent comme les représentants de Dieu sur Terre, chargés de punir les pécheurs par la poésie. La tyrannie peut ainsi être considérée comme une épreuve que Dieu inflige aux hommes pour leur faire prendre conscience du rôle du poète, prophète, voyant et guide du peuple.

Ainsi, la mythopoétique dantesque sert non seulement à illuminer les objectifs poétiques, théologiques et politiques de Victor Hugo, mais aussi à mieux comprendre le chant XIX de l'*Enfer* et le chant XXVII du *Paradis* dantesque.

I. La trinité 'Hugo-Dante-Dieu' comme fondement d'une nouvelle religion

Dans la *Préface* à *La Légende des Siècles* de 1859, reprise dans la publication intégrale des trois séries réunies et réorganisées en un seul volume en 1883, Hugo annonce vouloir exprimer « l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science […] ».[320] Cette ambition de vouloir créer une œuvre 'totale' évoque d'emblée le caractère monumental de la *Divine Comédie*, reconnue déjà à l'époque comme l'encyclopédie du savoir du Moyen-Âge.[321] L'inscription dans la tradition dantesque se manifeste dès le titre *Les Petites Épopées* qui apparaît pour la première fois sur le manuscrit de *La Vision de Dante* et qui annonce un discours narratif versifié et caractérisé par sa longueur. Cette classification générique fut ensuite attribuée à l'intégrité des *Petites épopées*, commandées par l'éditeur Hetzel. Hugo s'inscrit ainsi dans un genre littéraire qu'il attribue à la *Divine Comédie* dans *William Shakespeare*,[322] s'éloignant de sa classification comme drame, privilégiée encore dans la *Préface* de

[320] Hugo (1950, 3).

[321] Cf. p. ex. « […] ce poème, qui n'est pas moins une confession qu'une vaste encyclopédie […] » (Ampère 1848, 212).

[322] « Il a fait l'épopée des spectres » (Hugo 1979, 93).

Cromwell.[323] La critique va jusqu'à considérer *La Légende des siècles* comme une « nouvelle *Divine Comédie* »[324] qui peint l'évolution de l'humanité de son origine biblique (cf. le poème *Ève*) en passant par l'époque d'Hugo, jusqu'à la fin des temps (cf. *La vision d'où est sorti ce livre*, *La Trompette du Jugement*, *Dieu*, *La Révolution*). Hugo insiste particulièrement sur le caractère « cyclique »[325] de l'histoire, marquée par l'éternelle opposition du bien et du mal, des puissants et des faibles, ainsi que par l'épouvantable continuité de la tyrannie que *La Vision de Dante* montre de manière exemplaire. Dans ce contexte, le poète adopte le rôle d'un antagoniste au mal, d'un guide du peuple, d'un voyant, voire d'un prophète. Dès le titre, *La Vision de Dante*,[326] Hugo annonce la mise en abyme ainsi que l'enchâssement des voix narratives qui caractérise l'ensemble du récit : Dante est à fois le sujet et l'objet grammatical du titre, celui qui voit et celui qui est vu. Cette superposition de perspectives caractérise le récit dès la première strophe : le moi lyrique prend la parole en présentant sa vision de Dante en discours direct (« Dante m'est apparu. », *VD*, v. 1). Hugo-*auctor* présente ce que Hausmann appelle une *Ichfigur*[327] et manifeste la volonté d'être identifié avec celle-ci, ce qui correspondait d'ailleurs à la pratique de lecture commune de son époque.[328] Voilà pourquoi Laforgue affirme que « l'identité de ce pronom personnel ne pose aucune difficulté il s'agit du Je hugolien, d'Hugo lui-même ».[329] Ce moi lyrique formule l'image idéale du poète selon Hugo, ainsi que la conception théologique sur laquelle il fonde la volonté de créer sa propre religion. Dès le deuxième vers, Hugo prête sa voix à Dante[330] qui racontera sa propre vision en discours direct, apparaissant ainsi comme le sujet du discours d'Hugo. Cette prise de parole de Dante à travers la voix d'Hugo évoque d'ailleurs les séances de nécromancie, auxquelles Hugo-auteur se prêtait après la mort de sa fille Léopoldine, enregistrant notamment des communications avec Dante qui aurait parlé à travers le corps de son fils, Charles Hugo.

À partir du deuxième vers, 'Dante' raconte qu' « une voix » l'aurait réveillé des ténèbres après « cinq cents ans » (*VD*, v. 10) pour l'inviter à finir son poème (*VD*, v. 11) en « l'an cinquante-trois du siècle dix-neuvième » (*VD*, v. 12), c'est-à-dire au moment même où Hugo écrit sa *Vision de Dante*. Une troisième instance narrative prend donc la parole au discours direct à l'intérieur du discours de Dante, qui est, de son côté, rapporté par la voix d'Hugo. L'absence de guillemets marquant le début et la fin du

---

323 « Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable *Enfer*, qu'il en a refermé les portes, et qu'il ne lui reste plus qu'à nommer son œuvre, l'instinct de son génie lui fait voir que ce poëme multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia* » (Hugo 1912, 23).

324 Millet (2000, 13).

325 Hugo (1950, 3*sq*.).

326 Hugo (1950, 660-682), « La Vision de Dante », abrégé : *VD*.

327 Cf. p. 71 de la présente étude.

328 Cf. la confusion que Victor Hugo lui-même crée par rapport à Dante-*auctor* et Dante-*agens*.

329 Laforgue (2001, 158-159). Pour une analyse des voix narratives, voir aussi : Chauvin (2007, 34).

330 Ce qui est introduit par la formule « Voici ce qu'il m'a dit » (*VD*, v. 1).

discours rapporté renforce l'impression d'une fusion des trois instances. La formulation « La voix dit » (*VD*, v. 11) évoque *L'Apocalypse* dans laquelle la voix de Dieu s'adresse à saint Jean.[331] L'identification de la troisième instance narrative avec Dieu sera corroborée dans la dernière strophe où Dieu apparaît explicitement dans son rôle de créateur de l'univers (*VD*, v. 13). Cette imbrication et fusion des voix d'Hugo, Dante et Dieu élève Hugo à la hauteur du grand poète italien considéré comme le « génie » majeur de la poésie,[332] voire au rang de Dieu. Cette 'trinité narrative' semble concevoir Hugo, Dante et Dieu comme un Dieu unique en trois personnes participant d'une même essence divine. 'L'autodéification' d'Hugo accorde à son poème un ton prophétique et une valeur sacrée qui transcrivent parfaitement la mission divine qu'il s'attribue en tant que poète. Celle-ci est illustrée dans *Fonction du poète* (1840)[333] par le rôle de guide « sacré » (*FP*, v. 32), élu de Dieu (« Dieu le veut », *FP*, v. 1, « Dieu parle à voix basse à son âme », *FP*, v. 48), voire de « prophète » (*FP*, v. 16) inspiré par « l'éternelle vérité » (*FP*, v. 52). Tandis que dans ces réflexions poétiques sur la mission du *poeta vates*,[334] Hugo se présente comme un messager subordonné à la toute-puissance de Dieu, créateur de l'univers, son rôle de créateur d'un univers littéraire, dans lequel il dispose librement des voix de Dante et de Dieu, semble le situer au-dessus de toute autre instance. C'est à Hugo que Dante doit sa résurrection christique d'entre les morts, et c'est également grâce à Hugo que Dante va « finir » (*VD*, v. 11) son poème en 1853. Hugo caractérise ainsi son propre poème comme l'accomplissement de l'*opus magnum* dantesque, s'érigeant lui-même en génie ultime de tous les temps.[335] La confusion des voix narratives persiste au vers 13 où le lecteur se demande si c'est Dante ou Hugo qui se réveille de sa vision (« Et je me réveillai tout à fait. », *VD*, v. 13). L'interligne semble suggérer que le moi lyrique Hugo reprend la parole, se fondant complètement avec le 'Je' de Dante à qui Dieu vient de s'adresser à la deuxième personne du singulier (« Tu viens de t'éveiller pour finir ton poëme […] », *VD*, v. 10). Or, l'information que ce 'Je' se lève du tombeau semble suggérer qu'il s'agit toujours de Dante qui poursuit le récit en racontant sa résurrection d'entre les morts. Il est remarquable que ce Dante fictionnel présente une conception de l'au-delà typiquement hugolienne. En effet, Hugo juxtapose des images de la *Divine Comédie* et de *L'Apocalypse de Saint Jean*, le dernier livre du *Nouveau Testament*, pour défendre et légitimer ses propres convictions métaphysiques.

L'au-delà est conçu comme un espace « livide » (*VD*, v. 31) hors du « temps, de la forme et du nombre » (*VD*, v. 16), synthétisé dans l'image du « vide » (*VD*, v. 32) et

---

331 *Apocalypse*, 9,24.

332 Cf. *William Shakespeare*, « Les génies, les esprits, ce nommé Eschyle, ce nommé Esaïe, ce nommé Juvénal, ce nommé Dante » (Hugo 1979, 308).

333 Hugo (1964b, 1023-1031), « Fonction du poète », abrégé : *FP*.

334 Cf. aussi la préface de 1824 : « C'est surtout à réparer le mal […] que doit s'attacher aujourd'hui le poète. Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur […]. Il ne sera jamais l'écho d'aucune parole, si ce n'est de celle de Dieu ». Cf. Hugo (1964b, 277).

335 Son œuvre serait donc l'achèvement de la *Divine Comédie*. Cf. Chauvin (2007, 35).

plus tard dans celle du « néant » (*VD*, v. 34). 'Dante' distingue deux « portes de nuées » (*VD*, v. 20) dans le « brouillard » (*VD*, v. 22), l'une étant associée à la « lumière » (*VD*, vv. 24 ; 30-32), l'autre aux « ténèbres » (*VD*, vv. 37 ; 40) et à « l'abîme » (*VD*, v. 42). Tandis que le leitmotiv de l'abîme,[336] évoque l'entonnoir infernal, image privilégiée de la réception de la *Divine Comédie* dans l'œuvre d'Hugo, la porte lumineuse fait référence au paradis biblique. En effet, *L'Apocalypse de Saint Jean* mentionne une porte « ouverte dans le ciel » qui montre le « trône » de Dieu « environné d'un arc-en-ciel semblable à de l'émeraude ».[337] Or, Hugo rajoute un détail inexistant dans l'intertexte biblique : « [c]elui qui parle aux sibylles d'Endor » (*VD*, v. 26) aurait créé la porte lumineuse en courbant « les rayons de l'aurore » (*VD*, v. 28). Il fait ainsi référence à la pythonisse d'Endor, décrite dans le *Premier Livre de Samuel* comme sorcière nécromancienne.[338] « Celui qui parle » à cette sibylle (*VD*, v. 26) peut être identifié comme Saül, le roi d'Israël. Après la mort du prophète Samuel, le roi fait appel aux services de la sorcière pour qu'elle conjure l'esprit du défunt. Il viole ainsi les lois divines qui interdisaient strictement toute pratique occulte.[339] Chez Hugo, la porte du royaume de la lumière n'aurait donc pas été créée par Dieu, mais par le pécheur Saül. L'évocation et la désacralisation d'images chrétiennes peut également être constatée dans l'hyperbole des vers 33-35 : « […] nul mont n'eût osé s'offrir pour […] porter […] » la porte lumineuse (*VD*, v. 33) et « […] sous les saints piliers de cette arche vivante,/ Le Sinaï lui-même eût croulé d'épouvante » (*VD*, v. 34-35). Hugo évoque ainsi le lieu biblique de la révélation de Dieu au peuple hébreu par la transmission des dix commandements à Moïse. Même ce lieu sacré, symbolisant les règles de conduite morale qui garantissent l'ascension des croyants au paradis, s'effondrerait donc face à la porte lumineuse décrite par Hugo. Le poète semble ainsi suggérer que les préceptes judéo-chrétiens seraient trop faibles et inconsistants pour se confronter à sa propre vision du paradis.

Pendant la période occultiste mentionnée plus haut, Hugo tient un *Livre des Tables*, dans lequel il exprime la conviction d'avoir parlé avec Jésus-Christ en personne. Ce dernier se serait présenté à plusieurs reprises entre septembre 1853 et mars 1855 pour lui apprendre que l'humanité doit être gouvernée successivement par trois grandes religions : le druidisme, le christianisme et une nouvelle religion

---

336 Cf. « profondeurs » (*VD*, v. 39) ; « cratère » (*VD*, v. 41). Hugo utilise les mêmes images pour décrire les tréfonds de l'âme humaine : « Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense. Le monde ainsi vu est surnaturel en même temps qu'humain, vrai en même temps que divin. Notre conscience semble apostée dans cette obscurité pour donner l'explication » (Hugo 1969, 112).

337 *Apocalypse*, 4,1-4.

338 *Premier Livre de Samuel*, 25-28,3.

339 Victor Hugo lui-même était chrétien dans sa jeunesse et pratiquait l'occultisme après la mort de sa fille. Comme le roi Saül, il conjurait l'esprit de sa fille défunte lors de séances occultes.

de l'avenir avec Hugo élu comme prophète par Jésus-Christ lui-même. Cette nouvelle religion « englobera », d'après Hugo, « le christianisme, en l'élargissant, comme le christianisme avait englobé le paganisme »[340] et sera enrichie par la croyance en la métempsycose, selon laquelle une âme peut habiter successivement dans plusieurs corps humains, animaux ou végétaux, non seulement sur terre mais aussi sur d'autres planètes.[341] Dans sa lettre testamentaire, écrite la veille de sa mort, le 2 août 1882, Hugo se déclare profondément croyant, mais anticlérical.[342] *La Vision de Dante* est l'une des premières manifestations systématisées de sa volonté de créer sa propre théologie, incluant un au-delà alternatif, plus grand, plus imposant et plus proche de Dieu que les conceptions des religions établies : « Les dogmes et les pratiques sont des lunettes qui font voir l'étoile aux vues courtes. Moi je vois Dieu à l'œil nu ».[343]

La description de cet au-delà vrai et ultime est truffée d'images dantesques. Dans la deuxième strophe, 'Dante-Hugo' sent ses « yeux se fermer, comme si,/ Dans la brume, à chacun des cils de [s]es paupières/ Une main invisible avait lié des pierres […] » (*VD*, vv. 50-53). Cette réminiscence des envieux aux yeux cousus portant des manteaux en couleur pierre (*Purg.* XIII, vv. 43*sq*.) se voit, pourtant, transposée dans un univers qui ne pourrait pas être plus aux antipodes de celui de la *Divine Comédie*. L'au-delà se caractérise par « l'obscurité » (*VD*, v. 58) « hideuse » et « insondable » (*VD*, v. 55) « [s]ans forme, sans contour, sans plancher, sans plafond » (*VD*, v. 57). Cet « invisible Rien » (*VD*, v. 56) s'oppose diamétralement à la géographie matérialiste de l'au-delà présentée dans la *Divine Comédie* où le néant est un concept inexistant. Néanmoins, les images de l'abîme et du néant sont les leitmotivs de la lecture confuse qu'Hugo présente de l'*Enfer* de Dante dans ses textes théoriques :

> Tout ce qu'on aperçoit au-delà est nuit. L'immense angoisse sanglote confusément dans l'invisible. On se penche sur ce poëme gouffre ; est-ce un cratère ? On y entend des détonations ; le vers en sort étroit et livide comme des fissures d'une solfatare ; il est vapeur d'abord, puis larve ; ce blêmissement parle ; et alors on reconnaît que le volcan entrevu, c'est l'enfer […]. Dante, a construit dans son esprit l'abîme. Il a fait l'épopée des spectres. Il évide la terre ; dans le trou terrible qu'il lui fait, il met Satan. Puis il la pousse par le purgatoire jusqu'au ciel. Où tout finit, Dante commence…[344]

L'auteur se montre conscient des différences entre sa figuration de l'au-delà et celle de Dante, lorsqu'il énumère tous les éléments météorologiques et géographiques présents dans les paysages de l'enfer dantesque, mais absents de sa vision : pas de « vent agité » (*VD*, v. 61), pas « d'escalier, de pont, de spirale, de rampe » (*VD*, v. 59). Tandis que l'univers dantesque se caractérise précisément par les intempéries et le principe ascendant, qui représente à la fois une montée physique et morale, le

340 Hugo (2014, 38).

341 *Ibid*.

342 « […] je refuse l'oraison de toutes les Eglises, je demande une prière à toutes les âmes, je crois en Dieu » (Hugo 1961, 69).

343 Hugo (1961, 86).

344 *William Shakespeare*, Hugo (1979, 94).

manichéisme d'Hugo ne prévoit aucune trajectoire pour parcourir les deux royaumes nettement séparés de la lumière et des ténèbres, dont les portes se trouvent dispersées dans le néant. Une fois de plus, le poète recourt à l'hyperbole pour transcrire le caractère suprême de sa description : « Qui n'a point vu cela n'a rien vu de terrible » (*VD*, v. 63). Sa vision manichéenne de l'au-delà se présente ainsi comme la conception la plus grandiose du bien et la plus affreuse du mal (*VD*, v. 66), comme la vision la plus saisissante et impressionnante que l'esprit humain puisse imaginer. À la vue de « sept anges pensifs qui tiennent sept trompettes » (*VD*, v. 88), Dante-Hugo comprend où il se trouve (*VD*, v. 85). L'identification du lieu est rendue possible grâce à l'intertexte biblique. Hugo reprend ici une autre image de *L'Apocalypse de Saint Jean* qui situe le scénario des sept anges aux sept trompettes au ciel.[345] En comparant sa vision « aux visions que voyaient les prophètes » (*VD*, v. 87), le moi lyrique corrobore sa propre assimilation aux prophètes bibliques (*VD*, v. 87). Pourtant, son récit prophétique subvertit, une fois de plus, les images bibliques évoquées : contrairement à l'apparition blanche et rayonnante des anges bibliques, les anges d'Hugo sont « noirs » (*VD*, v. 93), « ayant derrière eux » la « clarté » (*VD*, v. 93) associée à « la face du juge » (*VD*, v. 103) qui illumine d'autant plus la « terreur » de « l'abîme obscur » (*VD*, vv. 94-95).

Le leitmotiv dantesque de l'abîme est développé dans la quatrième strophe. Le récit à la première personne du passé simple sera désormais remplacé par le présent omnitemporel de l'énoncé gnomique. Ce changement de temps grammatical annonce le passage de la description de l'expérience personnelle d'une résurrection d'entre les morts à celle d'une vérité à caractère universel concernant tous les hommes : la chute en enfer. Or, cette vérité gnomique est présentée comme une vision dans la vision, comme un 'songe' de Dante-Hugo lorsqu'il se retrouve en face du juge (« Pendant que je songeais […] », *VD*, v. 135). Au niveau syntaxique, l'implication de toute l'humanité, incluant aussi le lecteur du poème, est mise en évidence par le choix de la première personne du pluriel (« nous », *VD*, v. 115) et du pronom personnel indéfini de la troisième personne (« on », *VD*, v. 108), répété par l'anaphore des vers 113-17, 120-21 et 124-25. Or, l'élaboration du motif dantesque de l'abîme s'oppose, une fois de plus, à son modèle : l'entonnoir infernal de la *Divine Comédie* se caractérise, comme Hugo le décrit lui-même dans *William Shakespeare* (1864), par son « architecture inouïe » constituant « une spirale monstrueuse »[346] à neuf cercles qui facilitent la descente à pied, puis la montée par les sept cercles du purgatoire et les neuf sphères du paradis (« Cela descend, puis cela monte »[347]). Tout autrement, la descente en enfer se présente chez Hugo comme une chute éternelle dont la longue durée se transcrit au niveau grammatical par les répétitions des mots « on tombe » (*VD*, v. 108) dans les anaphores des vers 105, 108 et 113 : « Tomber dans le silence et la brume à jamais » (*VD*, v. 105).[348]

---

[345] « Puis je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu, et on leur donna sept trompettes » (*Apocalypse*, 8,2).

[346] Hugo (1979, 93).

[347] *Ibid*.

[348] Cf. aussi : « Une chute sans fin dans une nuit sans fond./ Voilà l'enfer » (*VD*, vv. 133-34).

La chute s'articule en quatre parties introduites par l'anaphore « Puis on » (*VD*, vv. 111 ; 119 ; 126) marquant, à chaque fois, le passage à une nouvelle étape. Au début de la chute, « quelque clarté » (*VD*, v. 106) provenant des « lumineux sommets » célestes (*VD*, v. 106) permet encore de « distinguer » les propres « mains désespérées » (*VD*, v. 107) et quelques « visages hideux » (*VD*, v. 110) marqués par la frayeur. La suite est marquée par la disparition progressive de tous les sens, en commençant, dans un premier temps, par la vue (*VD*, vv. 111-18) : « Puis on ne voit plus rien./ Tout s'efface et recule,/ La nuit morne succède au sombre crépuscule » (*VD*, vv. 111-12). À l'entrée dans les « limbes » (*VD*, v. 113), « on sent frissonner ceux qu'on ne distingue pas » (*VD*, v. 114), gardant ainsi l'haptique qui englobe non seulement la perception tactile d'autres individus, mais aussi la perception kinesthésique du propre corps dans l'environnement. Celle-ci s'exprime par la sensation d'une transformation corporelle en larve qui reflète parfaitement la petitesse de l'homme dans l'univers (« On se sent devenir les larves que nous sommes […] », *VD*, v. 116). Une deuxième étape (*VD*, vv. 119-25), marque la disparition de toute chose perceptible au niveau visuel ou tactile : « Puis tout est vide ! » (*VD*, v. 119). Après la vue, s'éclipsent l'ouïe (« […] on n'entend pas le cri qu'on a poussé soi-même […] », *VD*, v. 120) et le toucher (« On est dans l'impalpable […] », *VD*, v. 124). Une troisième étape dans la perte des sens (*VD*, vv. 126-32) évoque les vents infernaux de la *Divine Comédie* qui ne sont, désormais, plus perceptibles : « Puis on ne sent plus rien – Pas un vent, pas un bruit, pas un souffle […] » (*VD*, vv. 126-27). Ainsi, l'enfer d'Hugo ne se caractérise pas par la douleur physique, mais par l'extinction progressive de tous les sens : le lecteur retrouve ici l'idée de l'obscurité totale (« nuit », *VD*, v. 127), du « froid » (*VD*, v. 131) et du « [r]ien » (*VD*, v. 129).[349] La description atteint son comble dans la notion du « néant » au vers 131, évoqué tout au long du poème dans les images de l'impalpable, de l'invisible et de l'imperceptible. Ce sombre tableau d'un enfer qui punit par l'extinction de toute sensation humaine s'oppose diamétralement aux peines physiques de l'*Enfer* de Dante. Ce dernier pousse le châtiment corporel à l'extrême en condamnant les pécheurs à être couchés dans des tombes brûlantes, immergés dans des eaux bourbeuses, fouettés par des diables, plongés dans un fleuve d'excréments, harponnés par des démons, trempés dans la poix brûlante, dévorés par la soif, ou encore, mâchés par Satan lui-même. Ce bouleversement extrême de la notion même du châtiment infernal montre une fois de plus que la mythopoétique dantesque sert à Hugo de stratégie de légitimation de ses propres convictions théologiques.

[349] Cf. la description du réveil, marquée, dès le premier vers, par l'isotopie de la mort : le moi lyrique dormait « sous la pierre » tombale « où l'homme refroidit » après la mort (*VD*, v. 1). Il recourt à la métaphore de l'arbre, symbole de la vie qui est ici « abattu » (*VD*, v. 2) et sent pénétrer le « marbre » dans ses os (*VD*, v. 3). Le moi lyrique décrit sa transformation en matière minérale, inorganique, morte (« pierre », *VD*, v. 2 ; « marbre », *VD*, v. 4). La mort est, par ailleurs, associée au froid (*VD*, v. 1), à la lourdeur (« pesant », *VD*, v. 9 ; « durs » *VD*, v. 14) et à l'obscurité (cf. *VD*, vv. 6-9 ; 15-19).

II. La vengeance politique : Napoléon III devant le jugement dernier

Dans la cinquième strophe, Dante-Hugo voit apparaître un archange immense qui tient « les morceaux d'un glaive dans ses mains […] » (*VD*, v. 142). L'ange est la quatrième voix narrative qui prend la parole en discours direct, se fondant ainsi à la trinité Hugo-Dante-Dieu. Son apostrophe s'adresse aux morts, plus spécifiquement aux « victimes » (*VD*, v. 152), invitées à se lever de leurs tombes pour assister au jugement dernier. À cet instant, l'abîme « s'émeut » (*VD*, v. 159) et fait éclater « un bruit » (*VD*, v. 160) dans le « gouffre muet » (*VD*, v. 161). Un « vent d'orage » (*VD*, v. 168) entraîne un « amas sinistre et lourd », mi « nuée », mi « foule » (*VD*, v. 171), propulsé hors du gouffre « comme une houle » (*VD*, v. 172). Ce « noir tourbillon d'ombres » (*VD*, v. 179) évoque bien évidemment les « ombre […] che l'aura nera sí gastiga » (*Inf.* V, vv. 49-51) du deuxième cercle de l'*Enfer*. Or, l'ouragan infernal ne punit pas, comme chez Dante, les pécheurs charnels, mais il emporte aussi bien les « spectres » (*VD*, v. 177) des « innocents » (*VD*, v. 217) que ceux de leurs bourreaux. Dans sa description des mutilations des victimes innocentes,[350] Hugo juxtapose des images dantesques qui font allusion aux événements politiques du XIXe siècle : les corps sans tête (*VD*, v. 184), les crânes entrouverts aux cervelles pendantes (*VD*, v. 186) et les entrailles soutenues par les mains des damnés (*VD*, v. 196) évoquent les semeurs de discorde du huitième cercle de l'*Enfer*, plus précisément le troubadour décapité Bertran de Born, le prophète éventré Mahomet, ainsi que le falsificateur de monnaie Maître Adam qui expie sa peine écervelé au neuvième cercle de l'*Enfer*. Aux vers 183 et 190-92, Hugo présente une recomposition libre des images de la première corniche du purgatoire, où Dante marche « di pari, come buoi che vanno a giogo » (*Purg.* XII, v. 1) auprès des âmes chargées par de lourds fardeaux qui les courbent vers le sol : « […] [d]'autres étaient au joug liés comme des bêtes […] » (*VD*, v. 183), « […] d'autres traînaient des fers ; un autre se courbait […]/ Ayant ployé sa tête à jamais vers la terre […] » (*VD*, vv. 190-92). La référence à la *Divine Comédie* est évidente. Toutefois, Hugo prive ces châtiments dantesques de leur principe fondamental : la loi du *contrapasso*. Chez Hugo, il n'existe aucun lien entre le châtiment et la conduite des damnés sur terre. Au contraire, les corps torturés et massacrés sont les âmes des innocents, des représentants de la « loi sainte », de « l'honneur », de « la foi » (*VD*, v. 222) et de la « vertu » (*VD*, v. 224), anéantis par les tueries de Louis-Napoléon Bonaparte, président de la Seconde République depuis 1848, et, après le coup d'État de 1851 qui pose les jalons de l'instauration du Second Empire en 1852, 'empereur des Français' sous le nom de Napoléon III. Les femmes fouettées (*VD*, v. 185), les enfants enlacés par la corde du gibet (*VD*, v. 189), les vieillards qui sortent des balles de leurs os et qui touchent leurs yeux crevés par les mitrailles (*VD*, vv. 194-95), « ceux qu'égorgea le sabre et que perça l'épée » (*VD*, v. 227), ces « [i]nnombrables, meurtris pâles, échevelés » (*VD*, v. 197) transcrivent les ravages des opérations militaires de Louis-Napoléon Bonaparte en Lombardie, ainsi que le carnage du 4 décembre 1851 par lequel la résistance au

[350] Pour la description poétique de victimes innocentes avides de justice, voir aussi le poème : Barbier (1841, 82-84).

coup d'État fut violemment écrasée. Victor Hugo avait lui-même tenté d'organiser un soulèvement pour empêcher Louis-Napoléon Bonaparte de mettre fin à la seconde République et de rétablir l'Empire à son profit, violant ainsi la Constitution. L'identification exacte des événements politiques est facilitée par les descriptions explicites qu'Hugo en fournit dans *Napoléon le Petit* (1852). Grâce à ce livre pamphlétaire, il est possible d'éclaircir le contexte historique des blessures décrites dans *La Vision de Dante :* l'enfant « qui av[ai]t au cou la corde du gibet » (*VD*, v. 189) peut être attribué à « cet homme » qui « fait horreur à l'Europe » et qui, lorsqu'il « a mis à sac la Lombardie », « a fait fouetter une femme sous le gibet où pendaient, étranglés, son fils et son mari ».[351] Les coïncidences explicites entre la description du massacre de décembre dans *Napoléon le Petit* et celle des damnés qui apparaissent dans la sixième strophe de *La Vision de Dante* sont frappantes :

> Les boulevards de Paris […] ont été jonchés au 2 décembre de citoyens tués et gisants ; on a vu devant les seuils des pères et des mères égorgés, des enfants sabrés, des femmes échevelées dans le sang et éventrées par la mitraille ; on a vu dans les maisons des suppliants massacrés, les uns fusillés en tas dans leur cave, les autres dépêchés à coups de baïonnette sous leurs lits, les autres renversés par une balle sur la dalle de leur foyer […] après la victoire de Louis Bonaparte, Paris a piétiné trois jours dans une boue rougeâtre ; une casquette pleine de cervelle humaine a été accrochée à un arbre du boulevard des Italiens ; moi qui écris ces lignes, j'ai vu, entre autres victimes, j'ai vu dans la nuit du 4, près la barricade Mauconseil, un vieillard en cheveux blancs étendu sur le pavé, la poitrine traversée d'un biscaïen et la clavicule cassée ; le ruisseau de la rue qui coulait sous lui entraînait son sang ; j'ai vu, j'ai touché de mes mains, j'ai aidé à déshabiller un pauvre enfant de sept ans, tué, m'a-t-on dit, rue Tiquetonne ; il était pâle […] Eh bien ! il y a quelque chose qui est plus poignant que cet enfant tué, plus lamentable que ce vieillard mitraillé, plus horrible que cette loque tachée de cervelle humaine, plus effrayant que ces pavés rougis de carnage, plus irréparable que ces hommes et ces femmes, que ces pères et ces mères égorgés et assassinés, c'est l'honneur d'un grand peuple qui s'évanouit. (*NP*, 524)[352]

De toute évidence, Hugo emploie l'imagerie de l'*Enfer* dantesque pour décrire les horreurs politiques de sa propre époque. L'*Enfer* de Dante s'érige ainsi en emblème des choses les plus atroces que l'on puisse imaginer – un phénomène qui persiste jusqu'à l'intertextualité dantesque des récits de l'holocauste du XXe siècle.[353] Au vers 221, la foule des « martyrs » innocents prend la parole et incite Dieu à punir leurs bourreaux que « là-haut on encense » (*VD*, v. 223). Dans la polyphonie qui domine le récit, le « grand individu collectif » annoncé dès la préface de *La Légende des Siècles*[354] est la cinquième instance narrative à prendre la parole et la première à être introduite par des guillemets. Cette fois, les signes de ponctuation soulignent le caractère rapporté du discours, rompant l'illusion de fusion avec les voix divines d'Hugo-Dante et Dieu.

---

351 Hugo (1968, 524), *Napoléon le Petit*, abrégé : *NP*.

352 Lange commente ces passages et indique les *Mémoires* (1847) et *L'Histoire des Révolutions et des guerres d'Italie* (1850) du général Pepe comme sources historiques de Victor Hugo. Lange (1918, 540*sq.*).

353 Cf. à ce sujet : Schmitz-Emans (2017) ; Kuon (1993, 109*sq.*) ; Woolf (2007).

354 Hugo (1950, 4).

Il y a tout de même une convergence entre Hugo, Dante et la foule : ils ont tous en commun d'avoir été « chassés » (*VD*, v. 234) pour des raisons politiques et condamnés à « l'exil » (*VD*, v. 257). L'exil d'Hugo-*auctor* commence avec le coup d'état du futur Napoléon III en 1851 et se termine avec la capitulation de ce dernier lors de sa défaite dans la guerre franco-allemande en 1870. Celle-ci marque le début de la Troisième République et le retour d'Hugo en France après presque dix-neuf ans passés en Belgique, à Jersey et à Guernesey. Suivant l'exemple dantesque, dans les strophes VIII à XVI, Hugo fait apparaître des autorités de la vie politique et religieuse de son époque et il se venge de ses ennemis en adoptant la perspective métaphysique de la justice divine qui les condamne *sub specie aeternitatis*. Hugo souligne le caractère grandiose de son entreprise prophétique par l'hyperbole des vers 262-63 : « Jean à Pathmos, Manou rêvant sur les védas,/ N'ont rien vu de pareil à ce que je raconte ». Ni l'*Apocalypse* du *Nouveau Testament*, rédigée par Jean de Patmos, ni le plus ancien texte religieux du monde, le Véda indien, qui constitue le fondement du védisme, du brahmanisme et de l'hindouisme, ne sauraient se mesurer à sa vision de l'au-delà, la plus grande de tous les temps, de toutes les traditions et de toutes les religions.

Les premiers à être jugés dans cette vision suprême sont des millions de soldats de toutes les époques, éjectés comme un « amas informe » (*VD*, v. 266) de « l'abîme obscurci » (*VD*, v. 265). Ils sont tous « teints de sang, des cheveux aux talons » (*VD*, v. 277) et associés à de différents animaux de la famille des oiseaux et des félins qui ont en commun d'être des prédateurs qui tuent leur proie pour s'en nourrir. Ainsi, les images de rapaces (« hiboux », *VD*, v. 274) et de fauves (« léopards », *VD*, v. 275) font ressortir l'instinct assassin et la bestialité des soldats. Ces « sauvages bataillons » (*VD*, v. 278) sont guidés par un vautour, symbole de la mort, qui, en tant que charognard, élimine les carcasses, servant ainsi de « phare » (*VD*, v. 287) aux tueurs auxquels il fraye le chemin. Les chants joyeux des soldats sont accompagnés par des centaures qui semblent transformer ce défilé en cortège de Dionysos, dieu du vin. Dans la mythologie grecque, les centaures tirent le char de Dionysos lors des festivités marquées par des excès liés à l'enivrement. Ils se caractérisent par leurs mœurs sauvages, la violence et l'ivresse, si bien que leur présence aux côtés des soldats fait ressortir la frénésie meurtrière de ces derniers. Dante met les caractéristiques traditionnelles des centaures au service de leur fonction de gardiens du VIIe cercle de l'enfer : armés d'arcs et de flèches, ils sont chargés de veiller précisément sur les âmes sanguinaires et violentes contre leur prochain. Le *contrapasso* dantesque prévoit un renversement ironique du péché, châtiant la soif de sang des violents par la noyade dans le Phlégéthon, fleuve de sang bouillant surveillé par les centaures. Par opposition à Dante, Hugo ne punit pas la violence des soldats. Dans *La Vision de Dante*, les centaures apparaissent comme de simples musiciens, accompagnateurs du cortège macabre. « Effarés » devant la justice divine, les « clairons […] se tais[e]nt brusquement » (*VD*, v. 294) et les soldats déclinent toute responsabilité : « Ce n'est pas nous, ce sont nos capitaines […] Nous n'étions que le glaive, eux, ils étaient la main./ C'est sur eux, non sur nous, que le crime retombe » (*VD*, vv. 316-19). Ils imputent ainsi la responsabilité

de l'« ordre inhumain » qu'ils ont reçu (*VD*, v. 317) à leurs supérieurs directs, auxquels ils auraient été contraints d'« obéir » (*VD*, v. 317).

À ces mots, le vent ramène les commandants sur leurs chevaux de guerre (*VD*, v. 328), ayant « des flammes dans leurs yeux et du sang dans leurs bouches » (*VD*, v. 331). Ils répondent aux accusations d'avoir tué « [l]es femmes, les enfants, les vieillards » (*VD*, v. 343) et d'avoir « lâché » leurs soldats comme des « bêtes fauves » (*VD*, v. 344) par le leitmotiv « ce n'est pas nous » (*VD*, v. 350). Ils imputent la responsabilité aux juges qui auraient encouragé et justifié leurs attaques[355] par la présomption de culpabilité des victimes qui étaient, en réalité, innocentes (*VD*, v. 358). Ils insistent par ailleurs sur le fait de n'avoir été que la force exécutive, poussée par le pouvoir judiciaire (« […] nous n'étions que la force, eux, ils étaient l'esprit. », *VD*, v. 361). Une fois de plus, l'archange fait partir les pécheurs sans les soumettre à aucun type de punition et il convoque les juges qui viennent d'être accusés. Paradoxalement, ces derniers ne connaissent même pas la signification du mot « JUSTICE » (*VD*, vv. 373-74). Face aux accusations de l'ange, ils tremblent, se prosternent et répètent le leitmotiv « Ce n'est pas nous » (*VD*, v. 403), en rejetant la faute sur les « rois » qui se vantent d'être les « images » de Dieu sur terre (*VD*, v. 408).[356] Suivant la logique du récit, on voit ensuite les rois surgir de l'abîme. Hugo les présente comme des « êtres monstrueux » (*VD*, v. 409) qui multiplient les péchés dantesques, notamment le « meurtre » (septième cercle), la « luxure » (deuxième cercle), la « fraude » (huitième cercle), le « mensonge » (huitième cercle) et « l'orgueil », considéré comme le fondement de tous les péchés chez Dante.[357] Par opposition à la *Divine Comédie*, qui montre les homicides noyés dans le Phlégéthon jusqu'au cou, les luxurieux emportés dans de violents ouragans, les fraudeurs rongés par d'horribles maladies, les orgueilleux écrasés sous la pierre, et les falsificateurs de la parole dévorés par une fièvre ardente qui répand une fumée à l'odeur fétide, aucune punition n'est infligée aux rois qui représentent la somme de tous ces péchés dantesques. Bien au contraire, on voit défiler ces « monstres » (*VD*, v. 439) dans un cortège à la fois somptueux et effrayant (*VD*, v. 437) qui évoque la procession mystique de l'Eglise au paradis terrestre (*Purg.* XXIX-XXXII). Les rois, « habillés de pourpre et d'or » (*VD*, v. 422), la « couronne en tête » (*VD*, v. 423), sont portés sur des trônes placés sur de grands chars (*VD*, vv. 425-26). Chaque char est traîné par des « bêtes volantes » (*VD*, v. 432), plus précisément par des « tigres ailés » (*VD*, v. 435), des « griffons » (*VD*, v. 436), « des licornes » (*VD*, v. 436) et « des vautours à deux têtes, ayant/ Des diadèmes d'or sur leur front flamboyant » (*VD*, vv. 437-38). Le dernier trône qui apparaît devant le tribunal de Dieu est particulièrement

355 « Vous faites bien. Tirez. Versez le sang » (*VD*, v. 357).

356 Selon Laforgue cette dénonciation des idoles a une valeur satirique qui va à l'encontre de la conception paulinienne du pouvoir, selon laquelle le roi est le représentant de Dieu sur terre. Cf. Laforgue (2001, 153).

357 Cf. « Du milieu/ De l'abîme on les vit surgir dans l'ombre impure./ L'un ressemblait au meurtre et l'autre à la luxure,/ L'autre à la fraude, l'autre à l'orgueil, celui-ci/ Au mensonge, et d'horreur je demeurai saisi,/ Car ils avaient du mal toutes les ressemblances […] » (*VD*, vv. 411-13).

« horrible » (*VD*, v. 450). Il est porté par « un hibou tenant dans sa griffe une hache » (*VD*, v. 455). Chaque marche est jonchée de « squelettes » et de « cadavres froids », le « plancher rougi » fumant « de sang baigné » (*VD*, vv. 451-52). « Un être aux yeux de loup, homme par la moustache » (*VD*, v. 456), « furtif » et « livide » (*VD*, v. 458), est porté sur ce trône. Les nombreuses convergences avec les descriptions de Napoléon III dans *Napoléon le Petit* permettent de l'identifier en tant que tel,[358] ce qui est corroboré par l'inscription « Je le jure » (*VD*, v. 467) que le personnage essaye de cacher sur son front. Ces lettres « faites avec du sang » (*VD*, v. 466) font allusion au serment de fidélité à la Constitution que Louis Napoléon Bonaparte a prononcé devant l'Assemblée nationale pour devenir président de la République le 20 décembre 1848 et qu'il a rompu avec le coup d'Etat en 1851. Cette violation des principes constitutionnels est condamnée de manière explicite par la qualification de Napoléon III comme « lépreux du trône » (*VD*, v. 462). Hugo dénonce ainsi la prise du pouvoir impérial comme un acte moralement réprouvable. La petitesse morale de tous ces rois est indiquée par leur rétrécissement physique : de loin, ils ressemblent à des « titans » (*VD*, v. 471), voire à des « géants » (*VD*, v. 472) « plus hauts que les Apennins » (*VD*, v. 477), mais ils se transforment en « nains » (*VD*, v. 478) à mesure qu'ils avancent vers l'ange qui devra se pencher sur eux « comme la tour de Pise » (*VD*, v. 480). Ces « attelages impurs » (*VD*, v. 434) apparaissent comme une inversion macabre de la marche triomphale de l'Eglise aux chants XXIX et XXXII du *Purgatoire*. Chez Dante, le char représentant l'Eglise est entouré par une 'armée glorieuse' (*Purg.* XXXXII, v. 17) composée de figures iconographiques : sept candélabres d'or représentent les sept dons du Saint-Esprit, vingt-quatre vieillards habillés en blanc symbolisent les livres de l'*Ancien Testament*, trois dames représentent les vertus théologales (charité, espérance, foi) et quatre autres dames renvoient aux vertus cardinales (prudence, justice, force, tempérance). S'ensuivent sept vieillards symbolisant les livres du *Nouveau Testament* (*Les Actes des Apôtres, Les Épîtres de Saint Paul, Les Épîtres canoniques* et *L'Apocalypse de Saint Jean*).[359] Dans *La Vision de Dante*, Hugo se concentre sur l'apparition de quatre animaux ailés aux plumes brodées d'yeux, présentés par Dante aux vers 94-95 du chant XXIX du *Purgatoire*. Pour décrire leurs fonctions, Dante renvoie explicitement au *Livre d'Ézéchiel* et à *L'Apocalypse de Saint Jean*.[360] Chez Ézéchiel, le trône de Dieu est entouré par quatre tétramorphes, chacun ayant des pieds de veau, quatre ailes et quatre faces différentes « une face d'homme, […] une face de lion […] une face de bœuf […] et […] une face d'aigle ».[361] Dans *L'Apocalypse*, les animaux perdent leur hybridité et apparaissent de manière univoque comme un lion, un veau, un homme et

358 Cf. à ce sujet : Lange (1918, 533*sq.*).

359 Malgré l'énorme quantité d'interprétations divergentes du chant XXIX du *Purgatoire*, Florian Mehltretter constate une unanimité de la critique concernant les détails énumérés. Cf. Mehltretter (2005, 116).

360 « […] ma leggi Ezechechiel, che li dipinge/ 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, vv. 100-106).

361 *Ézéchiel*, 1,10.

un aigle, chacun muni de six ailes et recouvert d'innombrables yeux.[362] Dans les textes bibliques cités par Dante, ces quatre animaux sont considérés comme les emblèmes des quatre évangélistes : le lion représentant Marc, le taureau Luc, l'homme Matthieu et l'aigle Jean. En leur centre, un char triomphal à deux roues est tiré par le cou d'un griffon (*Purg.* XXIX, vv. 107-108), animal mythologique au corps de lion et aux ailes d'aigle qui symbolise, selon l'interprétation la plus répandue du chant XXIX du *Purgatoire*, la double nature, humaine et divine, du Christ. Par ce procédé d'intertextualité imbriquée, l'évocation des quatre « bêtes volantes » d'Hugo (*VD*, v. 432) renvoie à la fois à la *Divine Comédie*, au *Livre d'Ézéchiel* et à *L'Apocalypse de Saint Jean*. Alors que dans les textes bibliques le char entouré par les animaux est occupé par Dieu lui-même, au *Purgatoire* dantesque il transporte l'allégorie de l'Eglise. Celle-ci se présente devant le protagoniste repenti pour l'absoudre de ses péchés et l'accueillir parmi les âmes purifiées qui peuvent accéder au paradis. Par une inversion ironique de cet épisode, Hugo ne place pas l'instance judiciaire mais le pécheur Napoléon III au centre du cortège, non pour l'acquitter, mais pour condamner ses crimes atroces non repentis. Les « chevaliers du céleste royaume » (*Purg.* XXXXII, v. 22) se transforment, chez Hugo, en « monstres » effrayants qui poussent « des cris » (*VD*, v. 439) :

> Par des tigres ailés au pied large, aux yeux mornes,
> L'autre par des griffons, l'autre par des licornes,
> L'autre par des vautours à deux têtes, ayant
> Des diadèmes d'or sur leur front flamboyant.
>
> (*VD*, vv. 435-39)

Les métaphores religieuses sont ainsi sécularisées chez Hugo, ne renvoyant plus aux quatre évangélistes, mais plutôt à la barbarie des différentes monarchies de son époque : le tigre représente le lion de Waterloo, le griffon l'héraldique italienne, la licorne l'Angleterre et les vautours à deux têtes les aigles bicéphales de l'Autriche et de la Russie. C'est encore l'aigle, celui du second Empire, qui va être évoqué par le hibou armé d'une hache.[363] Le symbolisme des couleurs employé par Hugo fait également écho au modèle dantesque, tout en l'inversant. Le cortège du chant XXIX du *Purgatoire* se distingue par une composition chromatique où dominent l'or, le rouge, le vert et le blanc. Le vert des couronnes de feuilles des quatre animaux est juxtaposé aux couleurs du griffon, au blanc et au rouge dans sa partie de lion, à l'or dans celle d'oiseau. Toutes ces couleurs se retrouvent dans le cortège mystique du chant XXIX du *Purgatoire* : l'or, couleur traditionnellement associée à Dieu, représente la nature divine du griffon et réapparaît dans les sept candélabres. Les trois vertus théologales reprennent le vert pour l'espérance, le rouge pour la charité, qui se retrouve également dans les habits pourpres des vertus cardinales, et le blanc pour la foi, ostensible également dans l'habit blanc et les couronnes de lys des vieillards. Le lecteur retrouve presque la même palette chromatique dans *La Vision de Dante*, voyant, pourtant,

[362] *Apocalypse*, 4,7-8.

[363] Cf. Dumas (1974, 872).

évoluer ses connotations symboliques. Les « attelages impurs » d'Hugo (*VD*, v. 434) sont associés au blanc de la neige qui évoque le froid infernal,[364] ainsi qu'au rouge et à l'or qui se voient dénués de leur fonction théologique, apparaissant plutôt comme les symboles matériels de la richesse terrestre, étalée par les rois[365] et par les vautours tirant leurs chars.[366] Les mêmes couleurs réapparaissent dans la description de Napoléon III, suscitant, toutefois, des connotations de plus en plus funèbres. Le blanc évoque la couleur cadavérique de son visage « livide » (*VD*, v. 458). Le rouge est désormais associé à la couleur du sang, répandu sur son trône (*VD*, v. 453) et sur son front (*VD*, v. 466). Les « squelettes » et « cadavres froids aux bouches violettes » répandus à ses pieds (*VD*, vv. 451-52), ainsi que le hibou armé d'une hache qui traîne son char (*VD*, v. 455), complètent le sombre tableau du bourreau du peuple. La gamme de couleurs se voit enfin enrichie par le noir qui traduit de manière emblématique la vocation à la fois mortifère et mortelle du despote, synthétisée dans l'image du « noir manteau » qui le couvre comme « un linceul » (*VD*, v. 461). L'inversion du caractère sacré de la procession se manifeste de la manière la plus évidente dans l'apparition des chars comme des « croix renversée[s] » (*VD*, v. 428). Ce symbole satanique détourne la marche triomphale en véritable procession infernale qui fait défiler des « chars effrayants » (*VD*, v. 447) sous ces « lugubres cieux » (*VD*, v. 441) avec Napoléon III au centre dans le rôle du diable. Par le double intertexte, biblique et dantesque, les associations théologiques du *currus ecclesiae* résonnent chez Hugo, bien que leur caractère sacré soit perverti. Aux accusations de l'ange, les rois répondent par le leitmotiv « ce n'est pas nous » (*VD*, v. 514) et accusent le pape, « semeur » du mal (*VD*, v. 515), qui aurait encouragé leurs massacres. Les rois n'auraient « fait que suivre ses leçons » (*VD*, v. 558). Le pape se serait élevé au-dessus du Créateur en considérant Dieu comme sa copie (*VD*, v. 520), l'Eglise comme son épouse (*VD*, v. 521) et lui-même comme « homme-justice » et « homme-vérité », voire comme « Jésus-Christ » (*VD*, v. 526). Il aurait par ailleurs condamné tous ceux qui lui ont résisté comme « impies » (*VD*, v. 519). Les mots du pape sont ainsi rapportés par les rois qui lui prêtent leur voix au discours direct à la première personne, introduit, cette fois-ci, par des guillemets. Par une structure d'imbrication analogue à celle des voix idéalisées de la trinité Hugo-Dante-Dieu, le poète superpose ainsi les voix des 'méchants'. De cette manière, Hugo ne profane pas Dieu lui-même, mais se limite à critiquer les institutions religieuses et ses représentants. Son anticléricalisme est corroboré par la métaphore de l'Église comme « cage aux fils d'or » (*VD*, v. 522) qui « tient toutes les âmes » (*VD*, v. 523). Enfin, l'archange convoque le chef de cette Église, le pape « Mastai » (*VD*, v. 565), connu sous le nom de Pie IX.

364 « Molochs blanchis par les neiges du pôle […] » (*VD*, v. 420).

365 « Tous habillés de pourpre et d'or […] » (*VD*, v. 422).

366 « Deux diadèmes d'or sur leur front […] » (*VD*, v. 438).

III. La critique du pouvoir pontifical : de Boniface VIII à Pie IX

Hugo recourt ainsi au même procédé que Dante cinq-cents ans auparavant. Exilés de leurs villes d'origine, Florence et Paris, où ils exerçaient chacun des fonctions politiques importantes, ils se vengent de leurs pires ennemis en les rassemblant dans leur enfer. En effet, l'invective d'Hugo contre le pape n'est pas sans rappeler les allusions au pape Boniface VIII dans la *Divine Comédie*. Boniface VIII jouait un rôle-clé dans les affrontements sanglants entre les Guelfes noirs, adhérents à la politique papale, et les Guelfes blancs, défenseurs d'une plus grande autonomie de la ville de Florence. En 1301, le pape Boniface VIII publie la bulle *Ausculta fili* qui affirme la suprématie du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel du roi. En tant que Guelfe blanc, Dante était défavorable aux ambitions expansionnistes du pape qu'il a probablement rencontré lors d'une dernière tentative de conciliation en 1301 à Rome. Pendant l'absence de Dante, Florence est envahie par Charles de Valois, vicaire pontifical, qui vient de France pour aider son allié à établir la souveraineté papale à Florence et dans toute la Toscane. Ses troupes s'emparent de la ville en soutenant les Noirs qui prennent le pouvoir et sanctionnent les Blancs. Dante est condamné à l'exil et ne retournera plus jamais dans sa ville natale. Le pape Boniface VIII occupe le même rôle pour Dante que Napoléon III pour Hugo, étant considéré comme (co)responsable de son expulsion. L'emboîtement de la voix du pape avec celle des rois aux vers 555*sq*. reflète parfaitement les liens politiques entre la papauté et la France sous Napoléon III. Ce dernier exerçait la protection militaire des États pontificaux contre les mouvements unificateurs visant à faire des États de l'Église la nouvelle capitale du royaume d'Italie.[367]

À l'instar des rois, le pape est paré de différents symboles de richesse et de pouvoir, tels que le manteau doré (*VD*, v. 578), la tiare (*VD*, v. 576) et les grandes « clefs du paradis » (*VD*, v. 607) qu'il tente de cacher « comme un voleur » (*VD*, v. 579). Son habit de « lin plus blanc qu'un encensoir qui fume » (*VD*, v. 572) est en contraste ironique avec la valeur symbolique originelle de sa couleur blanche : la foi et l'innocence. Au

[367] Au cours des années, Hugo a changé son opinion sur le pape, qu'il loue dans son discours prononcé le 13 janvier 1848 à la Chambre de Paris : « Cet homme qui tient dans ses mains les clefs de la pensée de tant d'hommes, il pouvait fermer les intelligences ; il les a ouvertes. Il a posé l'idée d'émancipation et de liberté sur le plus haut sommet où l'homme puisse poser une lumière. [...] ces principes de droit, d'égalité, de devoir réciproque, qui, il y a cinquante ans, étaient un moment apparus au monde, toujours grands sans doute, mais farouches, formidables et terribles sous le bonnet rouge [...] il vient de les montrer à l'univers rayonnants de mansuétude, doux et vénérables sous la tiare. [...] Pie IX enseigne la route bonne et sûre aux rois, aux peuples, aux hommes d'État, aux philosophes, à tous » (Hugo 1953, 102). Le revirement d'Hugo est lié au tournant conservateur du pape, alors que le début de son pontificat est marqué par des mesures libérales, comme par exemple l'institution de la liberté de la presse et la création d'un Conseil d'État, qui lui valent la réputation de 'pape des droits de l'homme'. Sa popularité parmi les patriotes italiens atteint son comble en 1847 avec son opposition à l'occupation de la ville de Ferrare par l'Autriche. Sa condamnation de la Première guerre d'indépendance italienne (1848), motivée par le risque de s'opposer à l'Autriche catholique, marque le début d'une politique conservatrice.

lieu d'encenser la croix et les offrandes, ce pape « interrompait la messe à l'offertoire » (*VD*, v. 546) pour « faire signe au bourreau de frapper » (*VD*, v. 549). Hugo présente une nature anthropomorphisée qui réagit à l'apparition « de cette robe blanche » en expulsant « un tonnerre » au « plus noir de l'abîme » (*VD*, v. 585). Tyrans et victimes, enfants et vieillards, juges et jugés (*VD*, vv. 593-94), tous les êtres qui peuplent l'abîme crient unanimement « C'est lui » (*VD*, v. 602). L'univers réagit à ces mots avec une « lueur » grandissante, « funèbre et pure » (*VD*, v. 611). Au fond du gouffre, un écho répète « C'est lui » (*VD*, v. 605) et la robe blanche du pape devient rouge de sang (*VD*, v. 633). Mastai agonise (*VD*, v. 620) et se décompose sous les yeux du lecteur : son jarret se rompt (*VD*, v. 621), ses cheveux blanchissent (*VD*, v. 622), ses tempes se rident (*VD*, v. 623), ses genoux ramollissent comme ceux d'un squelette (*VD*, v. 626), sa peau « se plombe » (*VD*, v. 626) et devient « à chaque instant plus pâle » (*VD*, v. 627).

Lorsque l'ange demande sur qui le pape pourrait finalement rejeter la faute (*VD*, v. 635), le lecteur ne peut s'attendre qu'à une invective contre Dieu. Bien au contraire, le pape invoque Dieu comme dernier espoir : « Je n'ai que vous, mon Dieu ! » (*VD*, v. 637). Cette réponse surprenante s'explique par l'anticléricalisme d'Hugo qu'il ne faut pas confondre avec l'anti-religiosité. Bien au contraire, la prise de parole de Dieu aux strophes XVI et XVII, permet d'esquisser les préceptes fondamentaux de la 'nouvelle religion' proclamée par Hugo. Les points de convergence avec la tradition chrétienne sont évidents : Dieu apparaît comme le principe du bien qui s'oppose au mal, ce qui est illustré par l'opposition du principe de la lumière (*VD*, v. 680) à l'obscurité (*VD*, vv. 694*sq*.). En tant que juge ultime, il proclame l'équité du principe de récompense et punition dans l'au-delà : « L'homme récolte ici ce que là-bas il sème » (*VD*, v. 647). Ce Dieu, conçu par Hugo comme une entité détachée de toute religion établie, prononce ainsi l'idée d'un jugement dernier sur les actes et les pensées des hommes. La religion proclamée par Hugo se fonde sur la conviction qu'aucun péché ne reste sans la possibilité de rachat.[368] La possibilité du châtiment infernal est certes évoquée dans la quatrième strophe par l'image d'une chute éternelle dans l'abîme, mais la sentence de l'ange semble acquitter, tour à tour, chaque pécheur de son crime, remettant ainsi en question le caractère universel et perpétuel du châtiment : « Pas de deuil infini, pas de maux incurables,/ Pas d'enfer éternel ! » (*BO*, vv. 2-3).[369] La possibilité de rémission des péchés est offerte même au pape qui est présenté comme le pire des coupables (*VD*, v. 732). Au lieu de « chasser Satan » (*VD*, v. 697), Mastai y est associé par la « tête de dragon » – symbole de Satan dans l'*Apocalypse de Saint Jean*[370] – que Mastai prend « sur [s]es genoux » (*VD*, v. 707). Associé à l'Antéchrist, le pape est dénoncé comme l'essence du mal de laquelle naissent tous les péchés. En tant que source du mal, il est le seul à être puni sous les yeux du lecteur en tombant dans le gouffre comme « s'il eût été poussé par la clarté » divine (*VD*, v. 735), « sans cri, sans prière/ Et sans souffle » (*VD*, vv. 733-34). Sa chute, « les deux mains en arrière » (*VD*, v. 734), évoque le châti-

[368] Cf. « […] la loi divine […] dit […] l'éternité de pardon […] » ; « […] par châtiment j'entends certitude du pardon […] » (Hugo 2014, 55).

[369] Cf. Hugo (1967, 801-822), « Ce que dit la bouche d'ombre II », abrégé : *BO*.

[370] Cf. *Apocalypse* 13,1-9.

ment qui attend le pape Boniface au XIIIe cercle de l'*Enfer*. À la troisième bolge, où les simoniaques expient leur commerce de biens spirituels, Dante rencontre le pape Nicolas III, plongé la tête en bas dans un trou, ce qui symbolise son oubli du ciel et le bouleversement des lois divines. Nicolas III confond Dante avec son successeur sur terre, Boniface VIII. Ce dernier n'est pas encore mort lors du voyage de Dante-*agens* dans l'au-delà, mais après sa mort, il poussera son prédécesseur Nicolas III plus au fond du trou en prenant ainsi sa place également en *Enfer*. Le péché de Boniface VIII est abordé au chant XIX de l'*Enfer* comme « 'nganno » de la « bella donna » (*Inf.* XIX, vv. 56-57), c'est-à-dire comme traîtrise de l'Église par la simonie (*Inf.* XIX, vv. 56-57). Plus précisément, Boniface VIII est accusé d'avoir poussé son prédécesseur, Célestin V à démissionner de ses fonctions afin de pouvoir s'approprier traîtreusement sa place en 1294. Avec son 'grand refus'[371] du pouvoir, Célestin V a permis l'élection de Boniface VIII qui causa indirectement l'exil de Dante. Toutefois, dans l'invective de saint Pierre au chant XXVII du *Paradis*, l'accusation d'usurpation du pouvoir spirituel se réfère moins à l'appropriation illégitime du pontificat, qu'à son exercice ignoble :

> Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
> il luogo mio, il luogo mio che vaca
> ne la presenza del Figliuol di Dio,
> fatt' ha del cimitero mio cloaca
> del sangue e de la puzza; onde 'l perverso
> che cadde di qua sù, là giù si placa.
>
> (*Par.* XXVII, vv. 22-27)

Saint Pierre se réclame de sa primauté pontificale qui l'élève au rang de premier chef de l'Église élu directement par Jésus-Christ.[372] Son « cimetière » (*Par.* XXVII, v. 25) désigne la ville de Rome, où il aurait subi, d'après la croyance catholique, le martyre lors des persécutions antichrétiennes de Néron en 64 après J.-C. Selon saint Pierre, les carnages destinés à assouvir la soif de domination du pape Boniface VIII ont transformé les lieux saints de Rome 'en cloaque de sang et de puanteur' (*Par.* XXVII, vv. 25-26). Il insiste pourtant sur le fait que l'Église ne fut pas nourrie de son sang pour agrandir les richesses terrestres, mais pour acquérir le bonheur céleste (« Non fu la sposa di Cristo allevata/ de sange mio, di Lin, di quel di Cleto,/ per esser ad acquisto d'oro usata;/ ma per l'acquisto d'esto viver lieto […] », *Par.* XXVII, vv. 39-43). La conduite sanguinaire de Boniface VIII réjouit 'le pervers' qui 'chut des cieux dans l'enfer' (*Par.* XXVII, vv. 26-27), ce qui démontre que le lien établi par Hugo entre le pape et le diable existe déjà dans la *Divine Comédie*. Ainsi, la mythopoétique dantesque sert non seulement à illuminer la critique qu'Hugo exprime vis-à-vis du pape Pie IX, mais aussi celle que Dante présente à l'égard du pape Boniface

371 « Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,/ vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltade il gran rifiuto » (*Inf.* III, vv. 59-60).

372 Cf. « Et moi je te dis que tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église » (*Évangile selon Matthieu*, 16,18).

VIII au chant XIX de l'*Enfer* et au chant XXVII du *Paradis*. Cela met en évidence les conflits entre le pouvoir pontifical et temporel, persistants à travers les siècles : aussi bien Dante qu'Hugo condamnent le sang versé en vue de la conservation, voire de l'amplification du pouvoir spirituel et s'indignent contre la dégénération de l'Église qui oublie sa mission divine en faveur de l'accumulation de biens matériels.[373]

La thèse selon laquelle Hugo présente une attitude anticléricale plutôt qu'anti-religieuse semble être contrecarrée par l'apparition finale de Dieu qui déclare avoir remis personnellement la charge divine dans les mains du pape,[374] de peur « que l'homme n'erre et ne se pervertisse » (*VD*, v. 728). Afin de protéger l'humanité de Satan, Dieu ne lui aurait pas seulement conféré les clefs de saint Pierre[375] qui symbolisent le pouvoir divin de l'Église catholique, mais il l'aurait placé au même niveau qu'Aaron, le premier *grand prêtre* d'Israël, et de Zoroastre, prophète fondateur du zoroastrisme. Dieu apparaît ainsi comme une force suprême et comme l'initiateur de toutes les religions, catholique, juive ou zoroastrienne. L'apparente contradiction entre l'omnipotence, l'omniscience et la bonté infinie de Dieu et son erreur fatale dans la sélection de son représentant sur terre, est soumise à une interprétation théologique aux vers 724-26 : « Je t'avais, comme Aaron et comme Zoroastre,/ Mis si haut que toi seul pouvais souffler sur l'astre ; Prêtre, tu l'as éteint ! » (*VD*, vv. 724-26). Ces vers pourraient être interprétés comme un renvoi au libre arbitre qui avait déjà servi à Dante pour expliquer la théodicée selon la scolastique médiévale de Thomas d'Aquin. Au chant XVI du *Purgatoire*, le coléreux Marc le Lombard développe l'idée d'un déterminisme astrologique tempéré. La théorie averroïste de l'influence des astres sur la destinée humaine est relativisée par la primauté de la « lumière » de la raison, du « libero voler » (*Purg*. XVI, v. 77), qui serait responsable des dévoiements du monde actuel :

Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma, posto ch'i' 'l dica,
lume v'è dato a bene e a malizia,

e libero voler; che, se fatica
ne le prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.

A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.

Però, se 'l mondo presente disvia,
in voi è la cagione, in voi si cheggia;
e io te ne sarò or vera spia.

(*Purg*. XVI, vv. 73-84)

[373] Pour une étude plus détaillée de la conception dantesque du pontificat, voir p. ex. : Buck (1977).

[374] « Sache que c'était moi qui t'avais mis au faîte » (*VD*, v. 679).

[375] « Mastai, je te charge des hommes./ Voici la clef du coffre » (*VD*, vv. 685-86).

Dans cet éloge du libre arbitre, le Lombard conçoit l'esprit comme un don divin maîtrisé par l'homme qui est libre d'accepter ou de refuser sa dépendance vis-à-vis de Dieu. Le Dieu de la religion hugolienne place le pape au-dessus des astres, le libérant de toute détermination céleste hors de sa propre influence (*VD*, vv. 724-26), ce qui souligne la gravité et l'envergure de son dévoiement du droit chemin. Hugo montre ainsi comment un seul tyran fourvoyé peut plonger toute l'humanité dans le malheur. Ce sombre tableau lui offre la possibilité d'élever la figure du poète au rang de grand sauveur des hommes. Le poème s'achève sur l'apparition de Dieu qui s'adresse à Dante dans une puissante apostrophe finale : « Mon Dante,/ Prends ce pape qui fit le mal et non le bien,/ Mets-le dans ton enfer, je le mets dans le mien » (*VD*, vv. 738-40). Le fait qu'il s'agisse ici du pape Pie IX, qui a exercé son pontificat à l'époque d'Hugo, met en évidence que les instances des deux poètes restent entremêlées jusqu'à la fin du poème. Par l'absence de guillemets dans le discours de Dieu au dernier quatrain, Hugo maintient la 'trinité narrative' Dieu-Dante-Hugo qui mêle la voix du jugement final de Dieu à celui des poètes, évoqués en tant qu'antagonistes du mal. La damnation du pape, coupable d'avoir violé sa mission divine, s'oppose à l'élection de Dante-Hugo, chargés de punir les pécheurs par la poésie en tant que véritables représentants de Dieu sur terre.[376] Dans *La Vision de Dante*, la tyrannie peut être considérée comme une épreuve pour que les hommes se rendent compte de la fonction du poète comme prophète et guide du peuple. Laforgue et Massin concluent à juste titre que toute la construction du texte aboutit à la « légitimation transcendante » du discours poétique qui tirerait « son autorité de Dieu »[377] et ainsi à la « consécration » de la « vocation prophétique » d'Hugo, « sous le masque de Dante ».[378]

En conclusion, il convient de souligner la triple fonction de la mythopoétique dantesque d'Hugo. Elle illumine non seulement les ambitions poétiques et théologiques d'Hugo, ainsi que la critique que ce dernier présente à l'égard de Napoléon III et du pape Pie IV, mais elle aide également à comprendre les invectives contre le pape Boniface VIII au chant XIX de l'*Enfer* et au chant XXVII du *Paradis* dantesque.

[376] Laforgue (2001, 158).
[377] Laforgue (2001, 159).
[378] Massin (1968, 812).

II.5. *Aurélia* (1855) de Nerval : la folie comme descente aux Enfers et initiation aux mystères de l'ancienne Égypte

Dans la nouvelle *Aurélia ou le Rêve et la Vie* publiée en 1855 dans la *Revue de Paris*, Nerval présente un narrateur-protagoniste anonyme hanté par des visions infernales, purgatoriales et paradisiaques qui traduisent parfaitement les phases maniaques et dépressives de ses crises de folie. Entre 1841 et 1853, Nerval lui-même fut interné à plusieurs reprises dans la clinique psychiatrique de Passy, alors dirigée par le docteur Émile Blanche. Dans sa correspondance avec son psychiatre, l'auteur souligne non seulement la valeur thérapeutique de la rédaction d'*Aurélia*,[379] mais aussi son but scientifique[380] : « […] j'entreprends d'écrire et de constater toutes les impressions que m'a laissées ma maladie ; ce ne sera pas une étude inutile pour l'observation et pour la science ».[381] Il n'est guère surprenant que cette identification de l'auteur avec son narrateur-protagoniste[382] ait poussé une grande partie de la critique à des lectures autobiographiques. Pour les mêmes raisons que dans les chapitres précédents,[383] la présente étude réfute une telle assimilation entre *agens* et *auctor*. Il est pourtant remarquable que la classification paratextuelle d'*Aurélia* comme rapport clinique sur la folie s'oppose au discours 'illuminé' déchiffrable au sein des hallucinations d'un protagoniste qui oscille constamment entre deux extrêmes : d'un côté, il apparaît comme un narrateur fou et indigne de la confiance du lecteur qui exprime des idées incohérentes et désorganisées attribuables à ses troubles mentaux ;[384] de l'autre, son discours se présente comme celui d'un franc-maçon initié aux mystères de l'ancienne Égypte.

Dès le premier chapitre, Nerval cite la *Divine Comédie* comme l'un des trois « modèles poétiques » de son étude « de l'âme humaine » (*A*, 695).[385] En effet, la descente dans les tréfonds de l'âme est présentée comme un véritable voyage dantesque à travers des états infernaux, des moments d'équilibre purgatorial et des remontées salvifiques au paradis : « […] toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre » (*A*, 745).[386] La critique a reconnu la symbolique dantesque du

379 Cf. la lettre au docteur Émile Blanche du 3 décembre 1853 : « J'arrive ainsi à débarrasser ma tête de toutes les visions qui l'ont si longtemps peuplée » (Nerval 1993, 833).

380 Au sujet de l'hallucination, voir : Wehr (2002).

381 Cf. la lettre au père du 2 décembre 1853 (Nerval 1993, 832).

382 Cf. aussi les informations autobiographiques que Nerval attribue à son protagoniste qui a perdu sa mère dans les mêmes circonstances que Nerval-*auctor :* « Je n'ai jamais connu ma mère, qui avait voulu suivre mon père aux armées, comme les femmes des anciens Germains ; elle mourut de fièvre et de fatigue dans une froide contrée de l'Allemagne, et mon père lui-même ne put diriger là-dessus mes premières idées » (*A*, 730).

383 Cf. pp. 71*sq*. de la présente étude.

384 Jeanneret (1997a, 177*sq*.).

385 Nerval (1993, 693-756), *Aurélia*, abrégé : *A*. En ce qui concerne l'intertextualité avec Swedenborg et Apulée, voir : Ilouz (2013).

386 Barbara Sosien a fourni une étude circonstanciée de la poétique de la montée et de la descente dans l'espace nervalien, sans pour autant prendre en considération le modèle dantesque : Sosien (2000).

voyage dans l'au-delà, tout en constatant qu'elle est dépourvue, chez Nerval, de toute idée d'ordre ou d'ascension graduelle.[387] Gabrielle Chamarat-Malandain et Michael Pitwood se sont penchés sur les ressemblances entre Aurélia et Beatrice,[388] alors que Daniel Couty et Eric Wessler ont présenté des analyses comparatistes des voix narratives chez Dante et Nerval.[389]

Pour la présente étude, il s'avère d'autant plus fructueux de concrétiser la thèse d'une imagerie dantesque en identifiant les passages évoqués de la *Divine Comédie* et leur fonction dans la mythopoétique dantesque de Nerval. Une première partie du présent chapitre est consacrée à l'étude de la naissance de la folie. Celle-ci est attribuée à une évolution du statut de l'écrivain de *poeta vates* en *poète maudit* et à une espèce de 'bovarisme' avant la lettre qui se manifeste dans l'idéalisation d'Aurélia selon les canons littéraires révolus de l'époque de Dante et de Pétrarque.

Une deuxième partie se concentre sur la fonction de l'intertexte dantesque dans les visions infernales, purgatoriales et paradisiaques d'*Aurélia* et s'interroge sur le parallèle entre la géographie de l'au-delà dantesque et la géographie mentale, entre l'au-delà comme lieu physique et l'état psychotique du protagoniste, à travers lequel Nerval présente une interprétation originale des chants XXVII et XVIII du *Purgatoire*.

À partir de ces prémisses, une troisième partie insiste sur le côté illuminateur de la folie que la critique n'a pas encore reconnue à sa juste valeur : Franck Evrard, Marylène Cossette et Michel Brix ont certes relevé l'accès du protagoniste à une dimension supérieure, voire isiaque,[390] mais ils n'ont pas approfondi le sujet de la folie comme un parcours d'initiation franc-maçonnique aux mystères prébibliques de l'ancienne Égypte – une voie de lecture que Michael Bernsen a entamée dans sa monographie *Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen Literatur der Moderne* (2011) par rapport à d'autres textes de Nerval, notamment *Voyage en Orient*, *El Desdichado* et *Horus*. À partir de la fin du XVIIe siècle, des alchimistes tels qu'Esprit Gobineau de Montluisant érigent la déesse égyptienne Isis en symbole des lois cachées de la nature, voire en « Mère alchimie » qui détient le secret de la pierre philosophale.[391] Au cours du XVIIIe siècle, ce culte se répand au sein des loges initiatiques des francs-maçons qui se proclament comme les héritiers des secrets de l'ancienne Égypte. Il est question de démontrer qu'au sein des crises de folie, le héros énonce des formules alchimiques qui sont à la fois hermétiques et rigoureusement élaborées, culminant dans la vision du *mysterium coniunctionis*, du *hieros gamos*, voire dans la découverte de la pierre philosophale. En rapprochant constamment Beatrice et Isis, ainsi que le voyage dantesque et l'initiation au culte isiaque, Nerval invite le lecteur à considérer également l'œuvre de Dante comme une initiation aux mystères

387 Cf. Chamarat-Malandain (2001, 106) ; Safieddine (1994, 52*sq.*).

388 Safieddine (1994, 105*sq.*) ; Pitwood (1985, 232*sq.*).

389 Couty (1986, 233-236) ; Wessler (2005).

390 Evrard (1999, 54 ; 80) ; Cossette (2007, 46*sq.*) ; Brix (1997, 157*sq.*).

391 Quentin (2012, 150).

prébibliques, anticipant ainsi les hypothèses que Joseph Strelka présente au XXIe siècle concernant l'appartenance de Dante au cercle secret des Illuminés.

Nerval s'inscrit ainsi dans la grande lignée des détenteurs des secrets prébibliques du culte d'Isis aux côtés de Dante, Orphée et Moïse, bien que les symptômes de la folie contrecarrent constamment la crédibilité du narrateur.

I. *Aurélia* et les origines de la folie

Aurélia s'ouvre avec un constat énoncé sur le ton gnomique de la sentence : « Le rêve est une seconde vie » (*A*, 695). Le narrateur enchaîne une citation de l'*Enéide* de Virgile pour éclairer le sens de l'*incipit* : « Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » (*A*, 695).[392] D'après la mythologie gréco-romaine, les songes séjournent dans le monde souterrain, d'où ils émergent vers les hommes à travers deux portes qui donnent accès aux Enfers.[393] Nerval établit ainsi d'emblée un rapport entre l'enfer et le rêve. Ce lien est renforcé par la description du sommeil comme une expérience de la mort[394] et comme une descente à travers un « souterrain vague », les « limbes », habités par des « pâles figures gravement immobiles » (*A*, 695). Tout au long de la nouvelle, Nerval préfère le mot 'rêve' à celui de 'maladie' ou de 'folie',[395] évités dès le premier chapitre :

> Je vais essayer […] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée toute entière dans les mystères de mon esprit – et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. (*A*, 695)

Ce passage fait ressortir parfaitement le double aspect de la folie, conçue à la fois comme un supplice infernal et une élévation spirituelle. À l'instar de Dante-*agens*, le protagoniste d'*Aurélia* pèche par orgueil en proclamant son omniscience et sa superpuissance. L'idée du péché est corroborée par son aveu d'être coupable « d'une faute dont [il] n'espérai[t] plus le pardon » envers une « dame » qu'il avait « aimée longtemps » et qu'il appellera « du nom d'Aurélia » (*A*, 696). La possibilité d'atteindre le salut grâce à une femme est annoncée dès le premier chapitre à travers l'allusion à la « *Vita nuova* » (*A*, 695), où la *donna angelicata* Beatrice montre à Dante-*agens* la force régénérante de l'amour, capable d'élever le poète vers les sphères célestes.[396] Dans un

392 Cf. Virgile (1989, VI, vv. 893-96).

393 Les rêves qui traversent la porte d'ivoire sont trompeurs et ne s'accompliront jamais, alors que ceux qui annoncent la vérité s'introduisent dans le sommeil par la porte de corne. Cf. Homère (1955, vv. 560-69).

394 « Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort » (*A*, 695).

395 Pour une analyse circonstanciée de la folie chez Nerval, voir entre autres : Jeanneret (1997b) ; Steinmetz (2010) ; Mizuno (2010).

396 La lecture que beaucoup de Romantiques proposent de Beatrice comme *donna angelicata* est bien évidemment unilatérale et ne parvient pas à saisir la complexité du personnage. Le chapitre III.5. en présente une interprétation plus complexe grâce aux poèmes de Baudelaire.

passage biffé du manuscrit d'*Aurélia*, Nerval assimile explicitement la survenue de la maladie psychique au renouveau spirituel déclenché par l'amour purificateur[397] : « Ce fut en 1840 que commença pour moi cette – *Vita Nova* » (*A*, 751). De cette manière, sa folie apparaît à la fois comme la punition d'une faute mystérieuse et comme la voie du salut. Elle est déclenchée par une espèce de 'bovarisme' avant la lettre, c'est-à-dire par la perte du sens de la réalité due à des lectures excessives d'œuvres littéraires d'une époque révolue. Le narrateur reconnaît plus précisément la sublimation d'une 'femme ordinaire' du XIXe siècle en *donna angelicata* dantesque et en femme pétrarquiste comme cause de ses troubles mentaux[398] :

> — Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus ! Ceci est la faute de mes lectures : j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle… (*A*, 696)

La transposition d'une quête religieuse sur une femme 'ordinaire' est expliquée par le recours à des arguments historiques. Elle reposerait sur la perte de repères spirituels à l'époque post-révolutionnaire, dominée par le scepticisme des Lumières. Le malaise du protagoniste se fonde plus précisément sur la dichotomie entre la persistance d'un « esprit religieux […] prononcé » (*A*, 731) et le vide religieux, lié au bouleversement des valeurs chrétiennes pluriséculaires :

> Mais pour nous, nés dans des jours de révolutions et d'orages, où toutes les croyances ont été brisées – élevés tout au plus dans cette foi vague qui se contente de quelques pratiques extérieures, et dont l'adhésion indifférente est plus coupable peut-être que l'impiété et l'hérésie, – il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs cœurs la ligne toute tracée. (*A*, 722-23)

Dans ces réflexions sur le mal du siècle, Nerval attribue la cause du désarroi spirituel de son protagoniste à une éducation « trop libre » (*A*, 730) qui déboucherait inévitablement sur une profonde angoisse métaphysique. Face à cette perte totale de repères amoureux et religieux, la folie est présentée comme la quête des « mystères du monde » (*A*, 698), voire d'une « patrie mystique » (*A*, 708). Celle-ci s'exprime dans un tumulte apparemment confus d'images stilnovistes,[399] mythologiques et chrétiennes qui font apparaître Aurélia tantôt comme une *donna angelicata*, tantôt comme une déesse syncrétiste entre la divinité égyptienne Isis et la Vierge Marie.

---

397 Cf. Wieser (2004, 209).

398 Il ne faut pas négliger l'auto-ironie de Nerval qui se manifeste de manière plus explicite dans *Sylvie*. Ici, le narrateur dénonce les « paradoxes platoniques » (*S*, 539) défendus par la génération de poètes romantiques dont il se moque tout en reconnaissant son appartenance à ce groupe de « poètes maudits », auxquels ne « restait pour asile que cette tour d'ivoire » où ils montaient « toujours plus haut » pour s'isoler « de la foule » (*S*, 538). Nerval (1993, 537-579), *Sylvie*, abrégé : *S*. Pour une analyse de l'ironie de Nerval face aux idéaux romantiques, voir : Rossini (2002).

399 Le concept du stilnovisme, inventé par Dante, s'avère très utile pour la présente étude, bien que l'existence d'un véritable mouvement poétique stilnoviste ait récemment été remis en question. Cf. p. ex. Pirovano (2014).

Désabusé par le douloureux écart entre ces idéaux pluriséculaires et la femme réelle de son époque, le protagoniste sombre dans la débauche : « […] il ne me restait qu'à me jeter dans les enivrements vulgaires ; j'affectai la joie et l'insouciance, je courus le monde, follement épris de la variété et du caprice » (*A*, 696). « [L']étourdissement d'un joyeux carnaval dans une ville d'Italie » (*A*, 696) le distrait de sa souffrance causée par l'inaccessibilité de l'idéal. Le héros se plonge dans cette fête du travestissement où les « conditions du bien et du mal » sont renversées (*A*, 696).[400] À l'instar de Dante-*agens* qui succombe au regard d'une autre femme après la mort de Beatrice dans la *Vita Nova*, le protagoniste d'*Aurélia* abandonne le droit chemin pour succomber aux charmes d'une « femme d'une grande renommée […] habituée à plaire et à éblouir » qui l'entraîne « dans le cercle de ses admirateurs » (*A*, 696). Imbu des idéaux amoureux du Moyen-Âge, le protagoniste perçoit l'amour pour cette femme comme un sacrilège : « […] j'allai rêver dans la solitude à ce qui me semblait une profanation de mes souvenirs […] » (*A*, 696). Il retrouvera les deux femmes dans une « autre ville » (*A*, 697), où « la dame » qu'il « aimai[t] toujours sans espoir » (*A*, 697) intègre le rituel archétypique de la poésie stilnoviste : celle qui l'avait « exilé de son cœur » lui accorde le « salut » (*A*, 697). En conséquence, le narrateur lui attribue le pouvoir salvateur de la Beatrice dantesque et élève son amour profane à une sphère religieuse.

> J'y crus voir le pardon du passé ; l'accent divin de la pitié donnait aux simples paroles qu'elle m'adressa une valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité. (*A*, 697)

À l'instar de la Beatrice dantesque, Aurélia représente la quête du sacré face aux dangers infernaux. La descente en enfer débute notamment avec les errances amoureuses du protagoniste dans la ville qui représente souvent dans l'œuvre de Nerval un espace insidieux face à l'idylle champêtre. Dans la nouvelle *Les Nuits d'Octobre*, parue en 1852 dans *La Bohème galante*, le Paris nocturne est structuré comme « les cercles inextricables de l'enfer » dantesque (*NO*, 321),[401] à travers lequel le héros est escorté par un guide explicitement assimilé à Virgile (*NO*, 328). Descendant de plus en plus dans la « spirale » (*NO*, 345) infernale, le protagoniste et son guide découvrent le monde des divertissements nocturnes, voyant défiler les joueurs et les spéculateurs, les prostituées, les saltimbanques, ainsi que les « pauvres diables avinés » et les « malheureux sans asile » (*NO*, 336).[402] Le délire du héros d'*Aurélia* est déclenché précisément au moment où il entre dans l'univers nocturne de la capitale. Un soir, vers minuit, il remarque le numéro d'une maison éclairée par un réverbère. Il interprète le fait que ce numéro corresponde à son âge et qu'une « femme au teint blême, aux yeux caves » et aux « traits d'Aurélia » (*A*, 697) apparaisse aussitôt devant lui, comme un présage infaillible de la mort qui se produirait le lendemain à la même heure : « […]

[400] Cf. la définition du carnavalesque selon Bakhtine (1970, 11*sq.*).

[401] Nerval (1993, 313-351), *Les Nuits d'octobre*, abrégé : *NO*.

[402] Chamarat-Malandain (2001, 103-104) ; Chamarat-Malandain (1997) ; Milner (1991, 185) ; Brix (1997, 130*sq.*).

c'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée ! » (*A*, 698). Sa volonté de donner un sens élevé aux chiffres apparaît comme une déformation délirante de la cosmogonie cachée et symbolique des chiffres dantesques. Manfred Hardt a démontré déjà dans les années soixante-dix que la division de la *Divine Comédie* en trois cantiques de 33+1, 33 et 33 chants, ainsi que les nombreux chiffres qui apparaissent tout au long de l'œuvre cachent un sens allégorique codé.[403] Dans la numérologie dantesque, le chiffre 'un' renvoie à l'unité du Créateur, le 'trois' à la divine trinité et le 'neuf' à la multiplication de la trinité avec elle-même. L'univers structuré par cette symbolique des chiffres sacrés reflète la perfection du Créateur. Chez Dante, le 'sens anagogique' qui conduit au divin n'est pas réservé aux chiffres, mais il s'étend, suivant la théorie médiévale des *Quatre sens de l'Écriture*, à tout élément contenu dans un texte sacré. Dans la lettre à Cangrande della Scala – dont l'authenticité et l'attribution à Dante sont fortement débattues par la critique[404] – l'auteur revendique les règles d'interprétation de l'exégèse biblique pour l'œuvre dantesque. Tandis que l'épître à Cangrande souligne ainsi la valeur prophétique de la *Divine Comédie*,[405] l'interprétation délirante des chiffres dans *Aurélia* apparaît comme un indice de la folie du protagoniste qui attribue un « sens mystique » à tout ce qui l'entoure (*A*, 739) :

> L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons, le premier geste, le nom, la chambre – et toutes ces consécrations, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier. (*A*, 741)

Rien ne serait l'effet du hasard. Les apparentes causes mystiques cachées derrière les choses semblent détourner le symbolisme chrétien de la *Divine Comédie* en pan-déterminisme fantastique d'après Todorov : tout apparaît comme étant déterminé. Tout semble avoir plusieurs relations et correspondances inexplicables.[406] Ainsi, le héros construit un lien entre une étoile qu'il observe au ciel et son destin, entre l'apaisement soudain d'un orage et le fait d'avoir jeté un anneau dans un canal. Le monde se transforme en un ensemble de symboles à déchiffrer. Cependant, 'l'hésitation fantastique' concernant le degré de réalité des faits narrés[407] ne s'instaure pas chez le lecteur, qui perçoit les événements tantôt comme pure coïncidence, tantôt comme hallucination du protagoniste, mais jamais comme de véritables effets du surnaturel. En revanche, le héros est persuadé de disposer de pouvoirs surhumains, par exemple lorsqu'il s'oppose à un ouvrier qui le menace avec une barre par un signe qui lui « semblait avoir une puissance magique » (*A*, 720). En plein délire spirituel, il se met en route dans la direction de l'étoile observée. Le protagoniste pense accéder à une autre dimension en se déshabillant en pleine rue : « […] je quittais mes habits terrestres et je les dispersais autour de moi » (*A*, 700). Son ascension au ciel est marquée par la

[403] Hardt (1973, 9-37). Cf. aussi : Pötters (2006).

[404] Cf. à ce sujet : Casadei (2014).

[405] Cf. à ce sujet : Hausmann (1996, 114).

[406] Todorov (1970, 120*sq.*).

[407] Cf. Todorov (1970, 36). Monique Streiff Moretti insiste sur les allusions au genre apocalyptique : Streiff Moretti (1997, 199).

rupture des lois spatio-temporelles : la route semble « s'élever » et « l'étoile s'agrandir » (*A*, 700) au fur et à mesure qu'il s'en rapproche. Or, au moment même « où l'âme allait se séparer du corps » (*A*, 700) pour intégrer le rayon de l'étoile, le héros décrit son retour sur terre :

> Alors, je sentis un frisson ; le regret de la terre et de ceux que j'y aimais me saisit au cœur, et je suppliai si ardemment en moi-même l'esprit qui m'attirait à lui, qu'il me sembla que je redescendais parmi les hommes. (*A*, 700)

À l'instar de Varano, Leopardi, Franceschi Ferrucci et Hugo, Nerval stylise son protagoniste en prophète. Il suit également le mythe dantesque de l'élection divine du poète qui mènerait l'humanité vers le salut[408] en faisant redescendre son héros sur terre, où il serait chargé « de rétablir l'harmonie universelle » (*A*, 739). Or, le décalage ironique entre la prétention de la mission divine et les signes irrécusables de la maladie mentale révèle l'échec du poète face aux idéaux inatteignables de l'époque romantique. Dans sa préface au recueil de nouvelles et de poèmes *Les Filles du feu*, Nerval relie la prise de conscience de cet échec à l'évolution du statut de l'auteur qui passe de l'idéal du *poeta vates* à la triste réalité du *poète maudit* :

> Ce serait […] la *Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles […][409]

De toute évidence, la comparaison avec Dante ne sert plus à des fins d'autoglorification, mais à faire ressortir le sentiment d'échec d'un poète accablé de ne pas avoir atteint la grandeur de son modèle médiéval. L'inaccessibilité de cet idéal pluriséculaire peut être considéré comme une raison de la 'malédiction' du poète, voire de sa folie. Bien que dans la préface aux *Filles du feu* Nerval présente l'initiation aux mystères d'Isis comme une 'théorie impossible', le protagoniste d'*Aurélia* reste fidèle à ses idées de grandeur sans atteindre le niveau de métaréflexion de l'auteur de cette préface. Il déclare non seulement avoir accès aux « mystères du monde » (*A*, 698) et avoir « une influence sur la marche de la lune » (*A*, 738), mais il est persuadé d'être « semblable à un dieu » (*A*, 737) tout en étant immobilisé dans une camisole de force et reconduit en asile psychiatrique.

II. La folie comme descente infernale, état purgatorial et montée céleste

Tout au long du récit, la véracité des propos grandiloquents du protagoniste est remise en question par son propre discours. Cela devient particulièrement évident lors de sa « vision céleste » (*A*, 700) qui n'est pas sans rappeler le moment où le ciel se dévoile à Dante-*agens* en lui révélant les mille cercles radieux de l'Empyrée :

---

408 Cf. Buck (1965, 13).

409 Nerval (1993, 451). Par rapport à Nerval comme poète maudit, voir : Zink (1990).

> […] soprastando al lume intorno intorno,
> vidi specchiarsi in più di mille soglie
> quanto di noi là sù fatto ha ritorno.
> (*Par.* XXX, vv. 112-14)

Dans la vision dantesque de l'Empyrée, l'indicatif du passé simple ('vidi') suggère qu'il s'agit d'un événement réel et certain, achevé dans le passé. Bien au contraire, Nerval privilégie les verbes de la perception subjective et individuelle,[410] ainsi que des adverbes et adjectifs qui soulignent l'incertitude de son récit :

> Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie […] je m'arrêterais ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives… Étendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de l'Âme délivrée semblait se révéler à moi […]. D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps ; chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait […] (*A*, 700)[411]

Le narrateur remet ainsi en cause sa crédibilité par le récit même qu'il fait de sa vision. Le manque de fiabilité est renforcé par l'écart entre l'auto-perception du protagoniste et sa perception par autrui. Alors qu'il insiste répétitivement sur sa lucidité en déclarant tout savoir, ne jamais manquer de logique et étonner son entourage par « une éloquence particulière » (*A*, 698), il souffre manifestement d'un dédoublement de la personnalité. Celui-ci s'exprime à travers la perception de lui-même comme un autre[412] et dans le jugement des soldats qui reconnaissent son trouble et l'amènent en maison de santé, où il vit un moment d'apaisement qui se traduit dans une vision purgatoriale. Le héros se voit entrer dans une « demeure connue, celle d'un oncle maternel, peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle » (*A*, 702). Ici, un oiseau se met à « parler comme une personne » (*A*, 702) et il voit un tableau d'une femme « penchée sur le bord du fleuve et les yeux attirés vers une touffe de myosotis » (*A*, 702). Cette toile évoque le tableau de la Loreley dans le récit *Promenades et Souvenirs* (1854), suggérant ainsi l'identification de la femme à la nymphe de la mythologie germanique qui envoûte les navigateurs du Rhin jusqu'au naufrage. Attiré par le tableau, le protagoniste « cru[t] tomber dans un abîme qui traversait le globe » (*A*, 703). Sa chute abyssale évoque la traversée de la terre de Dante et Virgile au chant XXXIV de l'*Enfer*. Les pèlerins sortent de l'enfer et entrent au purgatoire en s'agrippant aux poils de Satan, enfoncé au centre du globe. Ils remontent à la surface de l'hémisphère austral en suivant un chemin caché, parcouru par le fleuve Léthé. Dans

410 Cf. p. ex. : « […] je crus avec certitude […] » (*A*, 702) ; « […] je crus reconnaître […] » (*A*, 737) ; « Je crus alors me trouver […] » (*A*, 743) ; « […] il me semblait tout savoir […] » (*A*, 695) ; « […] il me semblait que je savais tout […] » (*A*, 698) ; etc.

411 Souligné par C. J.

412 « […] j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire […] » (*A*, 701).

l'*Almanach cabalistique* (1850), Nerval montre sa parfaite connaissance desdits vers dantesques :

> Dante et son guide, après avoir visité toute la spirale souterraine consacrée aux tourments, et qu'on appelle vulgairement géhenne, – parvinrent à se glisser le long des côtes velues de Lucifer en s'attachant à ses poils et gagnant de l'une à l'autre.[413]

Dans *Aurélia*, l'auteur multiplie de vagues références à la 'géhenne' dantesque en accélérant le lent pèlerinage à travers les neuf cercles de l'enfer par une chute vertigineuse dans un paysage infernal. Celui-ci se caractérise par un « courant de métal fondu, et mille fleuves pareils […] composés d'âmes vivantes » (*A*, 703) qui évoquent manifestement le Phlégéthon du septième cercle de l'*Enfer*, archétype du fleuve où bouillent les âmes des damnés. Or, Nerval établit un lien métonymique entre les fleuves infernaux et « les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau » (*A*, 703), établissant un parallèle explicite entre la géographie de l'au-delà dantesque et la géographie mentale, entre l'enfer comme lieu physique et l'état psychotique du protagoniste. Le héros nervalien ressort enfin à la surface de l'hémisphère opposé, aboutissant à un paysage insulaire illuminé par des flots de soleil où il est accueilli, comme Dante et Virgile, par un vieillard.[414] Dans la *Divine Comédie*, il s'agit de Caton, gardien du purgatoire qui convie les pèlerins à gravir la montagne de la purification des péchés et à assumer ainsi la voie de la liberté et de la bonté divine (*Purg.* II, vv. 122-23). Dante présente ce pèlerinage comme un retour sur la route perdue : « [...] com'om che torna a la perduta strada […] » (*Purg.* I, v. 119). Anna Maria Chiavacci Leonardi fait remarquer à juste titre que ce cheminement est conçu comme un retour à la maison ou à la patrie, comparable à l'exode biblique, décrit dans le *Convivio* et les *Epistolae* comme une libération du mal et un retour vers Dieu.[415] Dans *Aurélia*, Nerval présente une libre adaptation de ce passage : le vieillard, oncle maternel du protagoniste, le mène dans une vaste salle où il retrouve sept aïeux réunis à table. Au moment où le héros reconnaît que la voix de l'oiseau qui lui avait parlé est celle du vieillard, il atteint la certitude de l'immortalité et découvre le secret mystique de la transmigration des âmes.[416] L'oncle lui apprend que les révélations mystiques ne sont que le début d'un parcours initiatique. En tant qu'homme vivant dans le monde

---

413 Pitwood insiste sur les 'erreurs' de réception de Nerval qui situe le diable au chant XXIV de l'*Enfer* et déclare, au même titre qu'Hugo, que l'*Enfer* dantesque n'a que sept cercles. Cf. Pitwood (1985, 228).

414 « Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits et je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux. Je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil » (*A*, 703). Cf. « Questa isoletta intorno ad imo ad imo,/ là giù colà dove la batte l'onda […] lo sol vi monsterrà, che surge omai,/ prendere il monte a più lieve salita » (*Purg.* I, vv. 100-108).

415 Chiavacci Leonardi (2005, 5).

416 « Je le reconnus pour le même qui m'avait parlé par la voix de l'oiseau, et, soit qu'il me parlât, soit que je le comprisse en moi-même, il devenait clair pour moi que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre, et qu'ils assistaient ainsi, muets observateurs, aux phases de notre existence » (*A*, 703).

des morts, il devra supporter encore « de rudes années d'épreuves » au « monde d'en haut » avant de parvenir au bonheur dans l'au-delà (*A*, 704). Dans un premier temps, le paysage se métamorphose en « cité très populeuse et inconnue » avec une « population mélangée et banale » (*A*, 706). Le protagoniste se demande si son errance dans cette « grande ville » (*A*, 706), comparable au Paris infernal des *Nuits d'Octobre*, est due à son péché d'orgueil : « Étais-je allé trop loin dans ces hauteurs qui donnent le vertige ? » (*A*, 705).[417] L'oncle, qui s'est désormais métamorphosé en jeune homme, adopte explicitement le rôle du « guide » (*A*, 706) dans cette ville infernale, « dominée par un mont tout couvert d'habitations » (*A*, 705). Suivant le modèle dantesque, l'ascension physique de la montagne va de pair avec une montée morale vers le salut. Tandis que les parties plus basses sont marquées par le tumulte citadin et les divers bruits de l'industrie, les hauteurs de la montagne présentent une oasis de silence, de solitude, de pureté et de lumière :

> Mon guide me fit gravir des rues escarpées et bruyantes où retentissaient les bruits divers de l'industrie. Nous montâmes encore par de longues séries d'escaliers, au-delà desquels la vue se découvrit. Çà et là, des terrasses revêtues de treillages, des jardinets ménagés sur quelques espaces aplatis, des toits, des pavillons légèrement construits, peints et sculptés avec une capricieuse patience : des perspectives reliées par de longues traînées de verdures grimpantes séduisaient l'œil et plaisaient à l'esprit comme l'aspect d'une oasis délicieuse, d'une solitude ignorée au-dessus du tumulte et de ces bruits d'en bas, qui là n'étaient plus que murmure. […] Une race heureuse s'était créé cette retraite aimée des oiseaux, des fleurs, de l'air pur et de la clarté. (*A*, 706)

Les habitants de ce « paradis perdu » (*A*, 707) sont décrits comme des êtres sans péché, « purs », « aimants et justes » (*A*, 706). Cette « race heureuse » vit en harmonie avec la nature, loin des contraintes de l'industrialisation et des corruptions de la société moderne, conservant « les vertus naturelles des premiers jours du monde » (*A*, 706). Ces personnes purifiées du péché sont vêtues en blanc, la couleur de l'innocence, ce que le narrateur définit pourtant comme une « illusion » de la vue, « comme résultat d'un éclat particulier, d'un jeu de lumière » (*A*, 707). Les vêtements des filles lui paraissent « blancs comme les autres mais ils étaient agrémentés par des broderies de couleur rose » (*A*, 707). À l'instar des saints au paradis dantesque qui sont de plus en plus lumineux au fur et à mesure que Dante-*agens* monte au paradis, « l'éclat de leur âme transparaissait si vivement à travers leurs formes délicates qu'elles inspiraient toutes une sorte d'amour sans préférence et sans désir » (*A*, 707). La quête des racines familiales semble s'accomplir à la fin du chapitre V lorsque le héros décrit ses retrouvailles avec « une famille primitive et céleste » (*A*, 707).

Avant de « retourner dans la vie » (*A*, 707), il enchaîne une autre vision paradisiaque qui évoque l'arrivée de Dante au paradis terrestre, racontée aux chants XXVII et XVIII du *Purgatoire*. À l'instar de Dante, Nerval présente un jardin édénique au lever de l'aurore, caractérisé par la fraîcheur de l'air et le parfum des matinées tièdes

[417] Cf. aussi : « J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine […] » (*A*, 721).

du printemps où le soleil ne pénètre pas directement, ombragé par une végétation luxuriante.[418] Le lecteur découvre plus tard que ce paysage paradisiaque n'est rien d'autre que le jardin de son asile psychiatrique, perçu comme un paradis[419] et idéalisé selon les principes freudiens de la *condensation* et du *déplacement* oniriques :

> La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. L'air pur de la colline où elle était située, les premières haleines du printemps, les douceurs d'une société toute sympathique, m'apportaient de longs jours de calme. (*A*, 711)

Dans ce *locus amoenus* des hallucinations paradisiaques, Nerval fait apparaître trois femmes qui se superposent constamment par le fait qu' « à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre : le sourire, la voix, la teinte des yeux, la chevelure » (*A*, 708-709). Elles évoquent Lia, Rachel et Matelda, les trois dames qui se confondent dans le rêve annonciateur et dans la « divina foresta » du chant XXVIII du *Purgatoire* : Dante rêve de Lia, qui apparaît en cueillant des fleurs et qui déclare en chantant qu'elle tressera une guirlande pour s'orner et s'admirer au miroir. Sa sœur Rachel ne quitte jamais le miroir où elle contemple ses beaux yeux. Sa voix et ses gestes se confondent avec ceux de Matelda qui apparaît également en chantant et en choisissant des fleurs pour tresser une guirlande. À l'instar des dames nervaliennes qui sont illuminées de l'intérieur,[420] les yeux de Matelda brillent d'un éclat luminescent (« tanto lume », *Purg.* XXVIII, v. 64) qui semble d'ailleurs renvoyer aux beaux yeux de Rachel. Comme dans la description de Nerval, les trois femmes dantesques se confondent pour ce qui est de leur beauté, leur jeunesse, leur voix et leurs gestes (Lia-Matelda) ainsi que leurs yeux (Rachel-Matelda). Le sourire et les yeux de Matelda anticipent d'ailleurs le rire et l'éclat sublime des yeux de Beatrice, de même que les trois femmes nervaliennes annoncent la beauté d'Aurélia. L'épisode des trois femmes qui se superposent par « le sourire, la voix, la teinte des yeux » (*A*, 709) peut ainsi être lu comme une interprétation que Nerval propose du chant XXVIII du *Purgatoire*. Lia explique à Dante que sa joie consiste dans le travail, alors que Rachel se délecte de la contemplation (« […] lei lo vedere, e me l'ovrare appaga », *Purg.* XXXVII, v. 108). Les deux femmes dantesques renvoient d'ailleurs aux personnages bibliques, Lia et Rachel, filles de Leban. Le patriarche Jacob s'engagea à servir Leban pendant quatorze ans, obtenant ainsi sa fille aînée Lia en mariage, puis sa sœur cadette Rachel, la première étant féconde, la deuxième stérile (*Genèse*, 29,17). Dans l'exégèse biblique, les sœurs sont considérées comme les symboles l'une de la 'vie active', visant à promouvoir le bien spirituel des créatures par le biais d'une œuvre extérieure, l'autre de la 'vie contemplative' qui consiste en l'union de l'âme avec Dieu. Dans le *Convivio*, Dante réfléchit sur ce binôme, le considérant comme les deux voies possibles pour

---

418 « Vago già di cercar dentro e dintorno/ la divina foresta spessa e viva,/ ch'a li occhi temperava il novo giorno » (*Purg.* XXVIII, vv. 1-3). Nerval semble faire référence à ce passage : « Chacun sait que, dans les rêves, on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive » (*A*, 709).

419 Cf. « […] cette demeure qui était pour moi un paradis » (*A*, 715).

420 « Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes […] » (*A*, 709).

atteindre le bonheur sur terre, la 'vie active' représentant un 'bon chemin', et la 'vie contemplative' un chemin 'exquis' (*Conv*. IV, XVII, 9*sq*.). Contrairement aux sœurs Lia et Rachel, le personnage de Matelda a suscité bien des controverses : les interprétations vont de son identification avec la 'vie active' représentée par Lia, jusqu'à l'hypothèse qu'elle réunit les différents aspects des personnages de Lia et Rachel, en passant par son assimilation au printemps, voire au bonheur de l'homme avant sa chute dans le péché originel.[421] Chez Nerval, les trois femmes résument tous ces aspects : elles se fondent non seulement entre elles et, par conséquent, avec la triade Lia-Rachel-Matelda, mais elles peuvent aussi être considérées comme de véritables allégories de la 'vie active'. Elles apparaissent en travaillant, plus précisément en tissant un habit brun pour le narrateur. Elles s'apparentent ainsi aux trois Parques de la mythologie romaine, traditionnellement représentées comme des fileuses. Ces divinités maîtresses de la destinée humaine déterminent le moment de la naissance et de la mort en fabriquant, tenant et tranchant symboliquement le fil de la vie. Lorsque le héros revêt l'habit tissé par les trois femmes, il se sent « rajeuni » (*A*, 709) et réintégré au paradis perdu de l'enfance (« […] comme si je n'eusse été qu'un petit enfant […] », *A*, 709). Il atteint ainsi le statut de l'innocence originelle représenté dans la *Divine Comédie* par le personnage de Matelda. Celle-ci a également été considérée comme le symbole de la pureté reconquise par les âmes qui ont expié leurs péchés grâce à la montée du mont du purgatoire.[422] Matelda complète le chemin de purification des âmes sauvées à travers l'immersion dans les eaux du fleuve Léthé, qui assure l'oubli des péchés, et de l'Eunoé, qui vivifie le souvenir des bonnes actions accomplies sur terre. Chez Nerval, une des dames évoque le rituel de purification dantesque en conduisant le protagoniste près d'une « source d'eau vive » (*A*, 709). L'assimilation allégorique de cette dame au printemps ressort de manière évidente lorsque, arrivée à la source, elle se fond avec le paysage printanier qui l'entoure :

> La dame que je suivais […] entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. (*A*, 710)

Cette dilatation macrocosmique de la jeune femme évoque, par le biais de l'exagération, l'idée de la fusion symbolique de Matelda avec le paysage printanier.[423] De toute évidence, les visions mènent le héros vers un paradis terrestre qui présente de nombreuses références explicites aux chants XXVII et XVIII du *Purgatoire*. Le paradis nervalien se distingue cependant du modèle dantesque par son caractère éphémère. En effet, au moment où la dame s'apprête à conduire le protagoniste vers la

421 Cf. p. ex. John (1987, 262*sq*.) ; Singleton (1967, 218) ; Forti (1970).

422 *Ibid*.

423 Jean Nicolas Ilouz indique également la reprise littérale de l'expression « s'évanouir dans sa propre grandeur » de la traduction de *L'Âne d'or* par J. A. Maury que Nerval avait déjà adaptée dans *Isis* (Ilouz 2013, 76).

source, ce dernier est brusquement expulsé du paradis terrestre et ramené à la vie réelle. Le « clapotement harmonieux » de la source jaillissante qui résonne sur un « bassin d'eau dormante » (*A*, 709) annonce le caractère fugace de la vision en opposant l'eau courante, symbole de la vie, à l'eau stagnante, symbole de la mort. L'évanouissement et la mort de la jeune fille entraînent l'anéantissement de la nature, si bien que le héros s'exclame « la nature meurt avec toi ! » (*A*, 709). Le *locus amoenus* prend désormais « l'aspect d'un cimetière » (*A*, 710) et le buste de femme gisant par terre est associé au « *sien* » (*A*, 710), c'est-à-dire à celui d'Aurélia. Les femmes polymorphes[424] se confondent ainsi jusqu'à fusionner dans l'image d'Aurélia. En effet, lors de son retour à la réalité, le protagoniste interprète son délire comme un rêve prémonitoire de la mort de sa bien-aimée. De toute évidence, les images paradisiaques et cauchemardesques se succèdent sans suivre aucun principe d'ordre ou de progression. En effet, l'illusion délirante d'avoir atteint le paradis terrestre se transforme en vision de l'enfer lors d'une grave rechute dans la folie. Au chapitre VII, le protagoniste se voit transporté « dans une planète obscure » (*A*, 712) où des reptiles hideux serpentent parmi la végétation sauvage. La vision de l'enfer est associée à la descente des « marches d'un escalier » (*A*, 715) qui reflètent parfaitement la descente du moi dans les profondeurs de l'inconscient.[425] Ici, le protagoniste assiste aux préparations du mariage d'Aurélia avec son propre double. À rebours du concept jungien, celui-ci est présenté comme la part divine de lui-même, dégradant ainsi le narrateur en partie d'*ombre* qui contient, selon Jung, les aspects refoulés, désavantageux, voire néfastes de la personnalité (« […] le mal avait triomphé bien souvent […] », *A*, 729).[426] Au moment où il réalise qu'Aurélia est perdue pour lui, il succombe à une nouvelle crise de folie qui le plonge une fois de plus dans les tréfonds symboliques de la terre :

> Je me sentais glisser comme sur un fil tendu dont la longueur était infinie. La terre, traversée de veines colorées de métaux en fusion, comme [il] l'avai[t] vue déjà, s'éclaircissait peu à peu par l'épanouissement du feu central, dont la blancheur se fondait avec les teintes cerise qui coloraient les flancs de l'orbe intérieur. (*A*, 718)

L'éclairage blanc au sein de l'abîme souligne une fois de plus que les images infernales et paradisiaques se succèdent brusquement et sans transition dans l'univers de Nerval, reflétant parfaitement les violentes sautes d'humeur du protagoniste. À la fin de la première partie d'*Aurélia*, ces visions psychotiques d'au-delà corroborent la certitude du protagoniste d'une existence immortelle.[427] Dans le même temps, elles

---

424 Cf. à ce sujet : Lévy (1994, 50).

425 Cf. aussi *Les Nuits d'octobre* : « Des corridors, des corridors sans fin ! Des escaliers, des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont… à travers des charpentes inextricables ! Monter, descendre, ou parcourir les corridors, et cela, pendant plusieurs éternités… Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ? » (*NO*, 337).

426 Pour une étude circonstanciée du motif, voir : Cossette (2007, 91*sq.*).

427 « Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle » (*A*, 721).

déclenchent la peur obsessionnelle d'être l'objet d'une malédiction surnaturelle qu'il attribue à sa volonté de « percer un mystère redoutable » (*A*, 721). Persuadé que ce défi à « la loi divine » sera puni par la « colère et le mépris » (*A*, 721), le protagoniste sombre dans un tourbillon infernal qui évoque les âmes des luxurieux dantesques : « Les ombres irritées fuyaient en jetant des cris et en traçant dans l'air des cercles fatals, comme les oiseaux à l'approche d'un orage » (*A*, 721).[428]

Par la suite, il est question de démontrer que ces observations énigmatiques du protagoniste peuvent être déchiffrées comme initiation maçonnique au culte de la déesse Isis avec laquelle Aurélia sera constamment associée.

III. L'initiation aux mystères d'Isis

Au lieu d'aboutir à des retrouvailles heureuses comme celles de Dante avec Beatrice au chant XXX du *Purgatoire*, la quête d'Aurélia s'achève sur la répétition de la perte : faisant écho à l'*incipit*,[429] la deuxième partie s'ouvre sur l'exclamation « Une seconde fois perdue ! » (*A*, 722) et sur la désolation totale du héros. Ce dernier est persuadé que « [t]out est fini, tout est passé ! » (*A*, 722) et qu'il devra mourir sans l'espoir d'être réuni avec Aurélia. Or, la référence à Eurydice placée en exergue de la seconde partie (« Eurydice ! Eurydice ! », *A*, 722) annonce que la quête d'Aurélia n'est pas aboutie. La nymphe Eurydice, personnage mythologique évoqué par Virgile et Ovide, meurt suite à une morsure de serpent. Inconsolable, son époux Orphée chante jusqu'à ce que les dieux lui accordent la possibilité de descendre aux enfers pour la sauver. Le poète musicien Orphée est considéré dans la Grèce antique comme l'initiateur de l'orphisme, un courant religieux, fondé sur la croyance qu'Orphée aurait accompli le processus d'initiation à la sagesse prébiblique à travers son parcours en enfer, lui permettant de proclamer les mystères égyptiens parmi les vivants.[430] La superposition de la voix d'Orphée avec celle du narrateur dans l'exclamation en exergue semble présenter le héros d'*Aurélia* comme un successeur d'Orphée, fondateur illuminé d'un culte religieux. La critique a reconnu en Aurélia la messagère divine de ce culte, lui accordant une fonction salvatrice comparable à celle de la *donna angelicata* dantesque.[431] Or, par l'assimilation à Eurydice, la destinée d'Aurélia semble s'opposer diamétralement à celle de Beatrice. En tant qu'emblème de la béatitude céleste, la Beatrice dantesque ne peut pas descendre en enfer pour sauver le poète égaré sur la voie du péché. Elle envoie Virgile pour le guider et attend Dante au sommet du purgatoire, où il est purgé de tous ses péchés, pouvant ainsi accéder à la gloire du paradis avec elle. Dès le début du récit, Aurélia est présentée comme l'objet d'une

[428] Harcelés par les vents du deuxième cercle de l'enfer, les pécheurs charnels émettent des cris (*Inf.* V, vv. 37*sq*.).

[429] « Une dame que j'avais aimée longtemps […] était perdue pour moi […] » (*A*, 695-696).

[430] Cf. Bernsen (2011, 82-85).

[431] Chamarat-Malandain, (2001, 105) ; Safieddine (1994, 12*sq*.).

ferveur mystique[432] qui confère à ses « simples paroles » une « […] valeur inexprimable, comme si quelque chose de la religion se mêlait aux douceurs d'un amour jusque-là profane, et lui imprimait le caractère de l'éternité » (*A*, 697). Nerval reprend ainsi la finalité téléologique des 'autobiographies' médiévales telles que la *Vita Nova*, qui ne concevait pas le récit comme l'histoire individuelle d'une personnalité, mais plutôt comme une quête spirituelle et un cheminement intérieur vers Dieu. La deuxième partie de la nouvelle est ainsi orientée vers le retour sur la « bonne route » et l'obtention du pardon[433] pour une faute qui n'est jamais précisée, mais qui est associée à une infidélité tantôt envers Aurélia,[434] tantôt envers Dieu[435] – deux entités qui se superposent de manière de plus en plus évidente dans le parcours du protagoniste vers le droit chemin[436] : « Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte » (*A*, 731). Comme dans la *Vita Nova*, la mort de la femme mène le protagoniste à sublimer son amour pour l'être aimé. Le décès de Beatrice la rend inaccessible à la vision physique, l'élevant à la sphère suprême de la contemplation spirituelle, plus appropriée à son essence angélique. En tant que « donna de la […] mente » (*VN*, II, 1),[437] la défunte est libérée des impuretés de la perception terrestre. De même, Aurélia apparaît entourée d'un cortège de dieux dans les visions que le protagoniste connaît dans la maison de santé au temps des « premières feuilles de sycomores » comparées aux « panaches des coqs de Pharaon » (*A*, 711). Le parcours initiatique est décrit à travers la symbolique de l'ancienne Égypte qui se répand dans les cercles francs-maçons à partir des rituels de la maçonnerie dite 'égyptienne' initiés par le comte de Cagliostro (1743-95) à la fin du XVIIIe siècle.[438] Dans l'ancienne Égypte, le sycomore était considéré comme un arbre sacré accueillant les âmes des morts sous forme d'oiseaux,[439] tandis que le coq, annonciateur du jour, était vu comme un signe de la lumière initiatique, voire

---

432 Safieddine (1994, 48).

433 Cf. à ce sujet : Wessler (2005, 313).

434 « […] me reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire » (*A*, 716).

435 « […] il y a trop d'orgueil à prétendre que l'état où j'étais fut causé seulement par un souvenir d'amour. Disons plutôt qu'involontairement j'en parais les remords plus graves d'une vie follement dissipée où le mal avait triomphé bien souvent, et dont je ne reconnaissais les fautes qu'en sentant les coups du malheur » (*A*, 729).

436 Cf. également l'espoir du protagoniste de trouver le secours dans la notion du pardon chrétien : « Mais si cette religion dit vrai, Dieu peut me pardonner encore » (*A*, 725). Le christianisme se cristallise notamment comme la « vraie route » (*A*, 731) sur laquelle le héros souhaiterait revenir en quittant le fourvoiement des « légendes étranges » et des « superstitions bizarres » (*A*, 730) engendrées par la folie. En effet, la quête rédemptrice du héros se fonde sur la pratique ostentatoire d'actes de dévotion catholique. C'est en multipliant les gestes pieux, tels que l'humilité, le repentir, la prière et la charité que le héros veut racheter sa faute.

437 Dante (1977), *Vita Nova*, abrégé : *VN*.

438 Pour une étude circonstanciée de ce phénomène, voir : Amadou (1996, 9*sq.*) ; Galtier (1989, 13*sq.*).

439 Chevalier / Gheerbrant (1982, 1055).

comme un guide sur le chemin de la connaissance.[440] Au contraire, dans la tradition chrétienne, 'monter sur un sycomore' signifiait être atteint de folie.[441] La vision d'Aurélia s'annonce ainsi à la fois comme l'étape d'un rite initiatique et comme le symptôme de la folie d'un héros interné qui peuple les « coteaux et les nuages de figures divines » (*A*, 711). Afin de « fixer davantage ses pensées favorites » (A, 711), le héros réalise une série de fresques d'Aurélia. La technique du dessin n'est pas sans évoquer le *topos* sicilien de la 'donna dipinta nel cuore', repris dans la *Vita Nova* lorsque le héros peint des images d'anges en pensant à Beatrice (« […] ricordandomi di lei, disegnava uno angelo […] », *VN*, XXIII, 62-63).[442] Nerval et Dante ne brossent pas un portrait réaliste d'Aurélia et de Beatrice. Ils présentent plutôt une figuration symbolique de leur essence sacrée. Le dessin pousse Dante à illustrer la nature sublime de Beatrice dans un sonnet qui l'élève au rang de la Vierge.[443] À l'instar de Beatrice, Aurélia apparaît « sous les traits d'une divinité » (*A*, 711). Nerval reprend le symbole du « voile sacré » (*I*, 619)[444] de l'ancien mythe d'Isis[445] pour présenter sa déesse à mille visages. Elle s'impose en tant que déesse suprême et universelle, la « roue » sous « ses pieds » (*A*, 711) symbolisant le monde sur lequel elle règne.[446] L'Isis nervalienne est souvent comparée à la Vierge et à Vénus,[447] mais par le cortège divin qui l'entoure, elle évoque également la Beatrice dantesque du chant XXX du *Purgatoire*. L'attribut de la roue renvoie à la divinité romaine de la chance, Fortuna, mais depuis l'époque hellénistique, ce symbole est également attribué à Isis. En effet, la vénération d'Isis comme déesse de l'Un et du Tout, qui était au centre des idées franc-maçonniques du XVIIIe siècle, s'était répandue en Europe depuis l'époque hellénistique sous la forme de processions religieuses et de peintures murales, conservées par exemple dans le Temple d'Isis à Pompéi que Nerval visita après son voyage en Orient en 1843.[448] Nerval décrit les impressions de ces voyages dans la nouvelle *Isis* intégrée dans *Les Filles du Feu* en 1854 et il approfondit le rôle du culte d'Isis au sein des rites franc-maçonniques dans les *Illuminés* (1852), une collection d'articles sur des figures cruciales de francs-maçons comme Cagliostro.[449] Dans *Aurélia*, le héros peint cette déesse 'Mère'

---

440 Chevalier / Gheerbrant (1982, 325-336).

441 Chevalier / Gheerbrant (1982, 1055).

442 Par rapport à Dante, voir : Gorni (2012).

443 « Era venuta ne la mente mia/ la gentil donna che per suo valore/ fu posta da l'altissimo signore/ nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria » (*VN*, XXXIV, 64).

444 Nerval (1993, 612-623), *Isis*, abrégé : *I*.

445 Cf. aussi Beatrice qui apparaît voilée par un nuage (*Purg*. XXX, vv. 22-54).

446 Chevalier/ Gheerbrant (1982, 528).

447 « Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée […] je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens […] » (*A*, 741).

448 Cf. à ce sujet : Assmann (2005, 92 ; 161*sq*.) ; Bernsen (2011, 68).

449 Cf. à ce sujet : *ibid*.

de l'univers[450] « avec de la terre » (*A*, 711) – symbole par excellence du féminin et de la « Mère éternelle » (*A*, 715) qui enfante et nourrit tous les êtres.[451] Dans sa nouvelle *Isis*, Nerval explique que cette myriade de masques d'Isis est le développement pluriséculaire d'une seule et unique « identité primitive »[452] :

> Il est évident que, dans les derniers temps, le paganisme s'était retrempé dans son origine égyptienne, et tendait de plus en plus à ramener au principe de l'unité les diverses conceptions mythologiques. Cette éternelle Nature, que Lucrèce, le matérialiste, invoquait lui-même sous le nom de Vénus Céleste, a été préférablement nommée Cybèle par Julien, Uranie ou Cérès par Plotin, Proclus et Porphyre ; — Apulée, lui donnant tous ces noms, l'appelle plus volontiers Isis ; c'est le nom qui, pour lui, résume tous les autres ; c'est l'identité primitive de cette reine du ciel, aux attributs divers, au masque changeant ! (*I*, 619)[453]

Nerval est conscient des emprunts du catholicisme au culte isiaque, notamment en ce qui concerne la dévotion à la Vierge.[454] Plus précisément, il attribue la vénération iconographique de la Vierge Marie comme « Mère sainte » (*I*, 621) à l'Isis égyptienne assise sur un trône en train d'allaiter son fils Horus[455] :

> En Italie, en Pologne, en Grèce, en Espagne, chez tous les peuples les plus sincèrement attachés à l'Église romaine, la dévotion à la Vierge n'est-elle pas devenue une sorte de culte exclusif ? N'est-elle pas toujours la Mère sainte, tenant dans ses bras l'enfant sauveur et médiateur qui domine les esprits ? (*I*, 621)

Comme dans la *Vita Nova*, lesdits dessins du protagoniste fonctionnent comme un catalyseur de l'écriture : « Que de fois j'ai rêvé devant cette chère idole ! […] On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter […] une sorte d'histoire du monde […] » (*A*, 711). Ainsi, l'image d'Aurélia mène le protagoniste-narrateur à présenter sa conception du cosmos, dans lequel Isis joue le rôle de la « déesse rayonnante » (*A*, 712), responsable du « miracle » des « premiers germes de la

---

450 Cf. « […] mère de la nature, la maîtresse des éléments, la source première des siècles, la plus grande des divinités, la reine […] l'unique et toute-puissante divinité » (*I*, 620).

451 Cf. Chevalier / Gheerbrant (1982, 1087). Selon les lectures psychanalytiques, la figuration de la déesse reflète une problématique centrale de la psychologie du héros, voire, de l'auteur Nerval. N'ayant « jamais connu [s]a mère » (*A*, 730), l'auteur-narrateur-protagoniste la chercherait constamment dans les traits d'autres femmes et de divinités telles que la Vierge (« Je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère. », *A*, 736), Vénus ou Isis (« Je suis la même que Marie, la même que ta mère […] », *A*, 736). La nostalgie métaphysique du héros se révèle ainsi être une « quête de l'origine », voire un « voyage matriciel ». Cf. Wieser (2005, 124).

452 Wieser (2005, 225).

453 Cf. aussi « l'on me nomme en Phrygie, Cybèle ; à Athènes, Minerve ; en Chypre, Vénus Paphienne ; en Crète, Diane Dictynne ; en Sicile, Proserpine stygienne ; à Eleusis, l'antique Cérès ; ailleurs, Junon, Bellone, Hécate ou Némésis, tandis que l'Égyptien, qui dans les sciences précéda tous les autres peuples, me rend hommage sous mon vrai nom de la déesse Isis » (*I*, 620).

454 Wieser (2005, 225).

455 Pour des informations complémentaires concernant l'influence d'Isis sur le christianisme, voir : Aubaude (1997, 18).

création » qui se transformèrent progressivement en « hommes et femmes » (*A*, 712). La sublimation de la femme aimée atteint son comble dans une « vision merveilleuse » (*A*, 736) qui évoque clairement l'apparition rayonnante de Beatrice au sein d'une « nuvola di fiori », aux portes du paradis dantesque (*Purg.* XXX, v. 28). Dans *Aurélia*, « la déesse » apparaît entourée de « nuages » qui font ressortir un « verger délicieux », éclairé par une « lumière douce » qui illumine « ce paradis » (*A*, 736). Plongé dans une « ivresse charmante » (*A*, 736), le héros entend sa déesse proclamer l'unité des trois hypostases d'un seul amour, à savoir son amour pour la femme sacralisée, pour la mère défunte et pour la femme 'ordinaire' de son époque. Il s'agirait d'apparitions différentes d'une seule et unique essence du divin : « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée » (*A*, 736). La rédemption finale du protagoniste s'articule à travers les retrouvailles au ciel avec sa « grande amie », qui lui apparaît « transfigurée et radieuse » (*A*, 747), pour lui accorder le pardon final[456] et s'envoler avec lui « au plus haut des cieux » (*A*, 746). Le récit s'achève ainsi sur l'expiation des péchés et sur l'apparente victoire du héros, présentant rétrospectivement sa folie comme une « épreuve » franc-maçonnique en dures étapes (*A*, 750), comme une initiation aux mystères prébibliques, aboutissant à sa purification ultime : « J'étais purifié des fautes de ma vie passée […] » (*A*, 749). En outre, l'épisode évoque l'apothéose de Beatrice au chant XXX du *Purgatoire :* elle apparaît dans un éclat de lumière qui se fait de plus en plus intense au fur et à mesure qu'elle s'élève au paradis avec Dante.[457] Ce dernier se présente comme un élu divin, capable de supporter la radiation surhumaine des yeux de Beatrice grâce à son illumination graduelle.[458] Comme chez Dante, la déification de la femme va de pair, chez Nerval, avec la célébration du protagoniste comme une figure messianique qui descend parmi les hommes pour annoncer le message divin : « C'est alors que je suis descendu parmi les hommes pour leur annoncer l'heureuse nouvelle. […] Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot *pardon* signé du sang de Jésus-Christ » (*A*, 747). Par opposition à la somptueuse révélation dantesque, le héros nervalien exprime sa rétribution dans un discours généralement considéré par la critique comme incohérent et désordonné.[459] Grouillant d'images dantesques, bibliques, mythologiques et alchimiques apparemment désorganisées, sa vision pourrait effectivement être considérée comme un symptôme de sa schizophrénie plutôt que comme un gage de sa mission prophétique. Par la suite il s'agit de démontrer que ces passages peuvent cependant être déchiffrés comme une formule alchimique qui résout le *mysterium coniunctionis*, c'est-à-dire l'énigme[460] de l'union des contraires, notamment des principes féminin et masculin. Ces principes opposés sont représentés d'un côté par le héros chevauchant un « cheval alezan-brûlé » et de l'autre par sa « grande amie »

[456] « […] elle m'a pardonné » (*A*, 746).

[457] « […] vestita di color di fiamma viva […] » (*Purg.* XXX, v. 33). Cf. Safieddine (1994, 12).

[458] Cf. le chapitre II.3.

[459] Cf. p. ex. Jeanneret (1997a, 177*sq.*).

[460] Pour une étude approfondie de Nerval alchimiste : Le Breton (1994, 54).

sur « sa cavale blanche caparaçonnée d'argent » (*A*, 746). Par sa « longue chevelure imprégnée des parfums de l'Yémen » (*A*, 746), Aurélia fait écho à la reine de Saba, personnage hébraïque, biblique et coranique qui aurait gouverné, selon la légende, un royaume qui s'étendait du Yémen au nord de l'Éthiopie et à l'Érythrée actuelle. La reine de Saba est un personnage récurrent dans l'œuvre de Nerval[461] où elle symbolise tantôt la mère ou la sœur, tantôt l'épouse ou la déesse. Nerval oppose ainsi l'Orient (la reine de Saba) et l'Occident (le héros), les principes féminin et masculin qui se fondent dans un mariage mystique (*coniunctio oppositorum*). Cette union se produit sous la forme du *hieros gamos*, accouplement sacré de deux divinités aux fortes allusions érotiques. Symbolisant depuis l'Antiquité l'impétuosité du désir, le cheval alezan-brûlé se « dérob[ant] […] en sueur » (*A*, 746) sous le héros peut être considéré comme une représentation de la reine orientale. L'association se fonde non seulement sur la couleur du pelage évoquant le teint foncé de la reine de Saba, mais également sur le lien entre l'alezan et le cuivre, un métal communément associé par les alchimistes à Vénus et au principe féminin. En ce sens, les rênes brisées ne feraient pas seulement référence au caractère déchaîné de l'acte sexuel, mais également aux derniers « grands efforts » (*A*, 746) que le héros devra fournir pour atteindre la « dernière étape » de l'initiation mystique. Bien au contraire, la « cavale blanche caparaçonnée d'argent » (*A*, 746) et chevauchée par la femme évoque le teint pâle du héros. Nerval crypterait ainsi hermétiquement l'alliage du cuivre et de l'argent que les alchimistes incorporaient à l'or sans que celui-ci modifiât sa coloration initiale. Ce procédé chimique était communément interprété comme une fabrication de l'or par transmutation de l'argent et du cuivre.[462] Le but ultime de l'alchimie était cependant de découvrir la substance de la pierre philosophale, du *lapis philosophorum,* permettant la transmutation des métaux vils en argent et en or, considérés comme des métaux nobles. Dans une autre clé de lecture, le pelage roux-brun du cheval du protagoniste pourrait effectivement être associé à la couleur rouge du soleil, emblème alchimique de l'or et du roi, venant ainsi corroborer le principe masculin incarné par le héros. Celui-ci s'oppose au caparaçon en argent, métal considéré par les alchimistes comme le symbole de la lune et du principe féminin incarné par la reine.[463] Dans tous les cas, la vision parvient à l'union des opposés (féminin-masculin, clair-foncé, Orient-Occident, or-argent etc.) par le vol conjugué « au triomphe », « au plus haut des cieux » (*A*, 746). Conformément aux préceptes des alchimistes, cette union entre le roi et la reine, le soleil et la lune, génère le *filius philosophorum*, nommé également *infans solaris lunaris*. Les alchimistes du Moyen-Âge et de la Renaissance associaient ce fils au Christ.[464] Le protagoniste apparaît comme le fils de l'union mystique entre le soleil et la lune, étant désigné comme « Messie » et « vainqueur » qui « chevauch[e] »

[461] Cf. à ce sujet : Richer (1971, 168-179).

[462] Cf. p. ex. Rochas d'Aiglun (1886).

[463] Dans *Isis*, Nerval associe explicitement « la lune argentée » et la « blancheur la plus pure » à Isis, nommée la « reine » (*I*, 620).

[464] Cf. Jung (1967, 126).

entre eux pour les ramener à « Jérusalem », le lieu de sa crucifixion et résurrection (*A*, 746). Certaines sources alchimiques assimilent le *filius philosophorum* à la pierre philosophale[465] qui avait non seulement la propriété de transmuter les métaux vils en or pur, mais aussi celle de rendre immortels à travers la fabrication d'un élixir de vie. Le *filius philosophorum* nervalien semble être doté de cette capacité, dès lors que le narrateur-protagoniste lie sa propre apparition finale à la victoire de la vie sur la mort et à la certitude de son immortalité : « Ô Mort, où est ta victoire ? » (*A*, 746).

Au réveil du protagoniste, Nerval a une vision mystique qui illustre parfaitement le culte d'Isis comme 'Mère alchimie', comme déesse des lois cachées de la Nature, et plus spécifiquement du secret de la pierre philosophale. L'identification panthéiste d'Isis à la nature et à Dieu, à « l'Un » et au « Tout », c'est-à-dire à la totalité de la création comportant l'unité de chacune de ses parties,[466] est exemplifiée par la vision harmonieuse d'une sorte d'*Anima mundi*. Celle-ci est représentée comme « soupir » et « frisson d'amour » qui sort « du sein gonflé de la terre », semant « les germes des créations nouvelles » aussi bien dans la totalité du cosmos que dans l'unicité d'une « petite fleur » née sur la cime d'une montagne bleuâtre (*A*, 747). La description du myosotis évoque tout d'abord la 'fleur bleue' des Romantiques allemands, employée pour la première fois dans la nouvelle *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis.[467] La 'blaue Blume' est un symbole polysémique de l'initiation à la poésie, de l'union entre la terre (dans laquelle la fleur est enracinée) et le ciel (dont elle porte la couleur), ainsi que du désir nostalgique de connaître les mystères de la nature à travers l'amour représenté par la transformation des pétales en visage de jeune fille. Richarda Huch synthétise : « Die blaue Blume ist aber das, was jeder sucht, ohne es selbst zu wissen, nenne man es nun Gott, Ewigkeit oder Liebe ».[468] La recherche de Dieu, de l'amour et de l'éternité résume parfaitement les leitmotivs d'*Aurélia*. Or, Nerval accentue le côté mystique de la fleur en l'inscrivant dans le culte de la déesse Isis. Son *Myosotis*, écrit en italique et avec une majuscule, est « fixée » par « une étoile » (*A*, 747). Celle-ci renvoie, en premier lieu, à l'étoile qui guidait le protagoniste vers l'Orient dans la première partie de la nouvelle. Par ailleurs, l'illumination astrale et le choix des mots « une petite fleur est née » (*A*, 747), font écho à l'étoile de Bethléem. Dans l'*Évangile*

465 Galtier (1989, 183*sq*.).

466 « Pour expliquer l'énigme en un seul mot, Isis figurait […] en unité dans un seul sujet essentiel et primordial. Enfin, cette idole était l'image de toute la nature en abrégé, le symbole de l'épitome et du Thélème de tout […] la nature même ou la matière première qui la contient, comme mère de tout ce qui existe et qui donne la vie à tout » (Montluisant 1740, 495-496).

467 « Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die […] ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte » (Novalis 2015, 8).

468 Huch (1951, 283).

selon Matthieu, l'étoile annonce la naissance de Jésus-Christ aux Rois mages et les guide vers l'Orient jusqu'à Jérusalem. Or, la symbolique de l'étoile indicatrice remonte à une source bien plus ancienne. Dans l'Égypte antique, Sirius, l'étoile la plus brillante au ciel, était associée à la déesse Isis. Le *Myosotis* nervalien renvoie ainsi en dernière instance à la divinité égyptienne, ramenant ainsi la recherche de Dieu, de l'amour et de l'éternité, à la divinité de l'Un et du Tout. Dans les cercles francs-maçons du XVIIIe siècle, Isis n'était pas seulement vénérée comme la déesse de la nature, mais aussi comme la détentrice du secret de la mort et de la vie. En tant que telle, elle inspirait non seulement la vénération à ses adeptes, mais également la terreur.[469] En effet, Aurélia incarne tour à tour les différentes obsessions psychologiques du narrateur, parmi lesquelles la crainte de la mort, qui joue un rôle crucial.[470] Dans un rêve prémonitoire de la première partie, elle apparaît précisément comme une allégorie et une annonciatrice de la mort : « […] je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : – C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée ! » (*A*, 698). Le passage fait écho au chapitre XXIII de la *Vita Nova*, où le protagoniste, hanté par la peur de la mort de Beatrice,[471] succombe à un délire fébrile[472] dans lequel il voit errer dans la rue des femmes aux cheveux 'ébouriffés' qui lui annoncent sa mort[473] et celle de sa bien-aimée.[474] Dans la *Vita Nova*, cette vision est accompagnée d'une réaction violente du cosmos qui comprend une éclipse solaire, un tremblement de terre et l'obscurcissement des étoiles :

> […] pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elli mi facea giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti. (*VN*, XXIII, 4-6)

---

469 Cf. Quentin (2012, 185) ; Hadot (2004, 267).

470 Dans la deuxième partie, Aurélia apparaît comme détentrice du secret de la mort lorsqu'elle apparaît dans une glace pour inviter le protagoniste à la rejoindre dans la maison d'un ami décédé. Au moment où le héros lui demande si elle lui accorde le pardon, Aurélia disparaît et il se retrouve dans un lieu désolé qui n'est pas sans rappeler la « selva oscura » dantesque (*Inf.* I, v. 2), « aspra » (*Inf.* I, v. 5) et « diserta » (*Inf.* I, v. 28) : entouré par la « nuit profonde », le héros nervalien s'égare au « milieu des forêts » devant une « montée » « âpre » et « désert[e] », « semée de roches » (*A*, 727). Persuadé d'avoir « manqué le moment suprême où le pardon était possible encore » (*A*, 728), il lui « semblait » voir Aurélia, « pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers » (*A*, 728). Ces derniers évoquent non seulement les quatre cavaliers de l'*Apocalypse* qui font « périr les hommes par le glaive, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre » (*Apocalypse*, 6,7), mais ils symbolisent aussi, d'après Jung, le désespoir de l'homme face aux forces dont la conscience a perdu le contrôle (Chevalier / Gheerbrant, 1982, 268-270). En conséquence, la vision d'Aurélia se révèle être le miroir de l'état d'âme du héros lui-même : elle reflète non seulement son obsession de la mort, mais aussi ses sentiments de culpabilité face au « mal » qui aurait « triomphé bien souvent » dans sa vie (*A*, 729), le faisant se sentir responsable des tourments de sa bien-aimée et « plus digne même de penser » à elle (*A*, 729).

471 « Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia » (*VN*, XXIII, 40).

472 « […] mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a immaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia […] » (*VN*, XXIII, 40).

473 « Tu pur morrai. » ; « Tu se' morto » (*VN*, XXIII, 40).

474 « Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo » (*VN*, XXIII, 41).

Gianfranco Contini a fait remarquer que le bouleversement cosmique déclenché par la vision de la mort de Beatrice évoque l'épisode biblique de la crucifixion de Jésus-Christ.[475] Selon les trois évangiles canoniques, le cosmos réagit à la mort du Christ par un tremblement de terre et une éclipse solaire, ce qui assimile Beatrice au Christ. Nerval recourt à la même stratégie pour poser Aurélia en déesse de la nature. Il multiplie les visions apocalyptiques d'un cosmos déréglé après sa mort, en insistant sur les astres désorbités, le soleil noir et les pleurs des enfants dans l'église.[476]

La menace de la mort se transcrit également dans le péril de destruction qui menace les fresques que le protagoniste réalise de ses visions d'Aurélia sur les murs de la maison de santé : « […] tous les matins, mon travail était à refaire, car les fous, jaloux de mon bonheur, se plaisaient à en détruire l'image » (*A*, 711). Or, l'image d'Isis-Aurélia est mise en danger, non seulement par les 'fous', mais également par « la puissance déférée aux hommes » au cours de l'histoire (*A*, 744). Cette idée est démontrée dans l'image d'un « vaste charnier » qui présente « l'histoire universelle » écrite en « traits de sang » (*A*, 744). Dans cette vision, le héros observe la fresque du « corps d'une femme gigantesque » découpée « par le sabre » (*A*, 744) comme « d'autres femmes » dont « les corps » présentaient sur « les autres murs » un « fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysannes » (*A*, 744). Nerval inverse ainsi le mythe égyptien du démembrement du Dieu Osiris par son frère Seth et de sa recomposition par son épouse Isis. En l'occurrence, c'est le corps d'Aurélia-Isis, qui est tranché « en mille morceaux » (*A*, 744) – le corps qui forme la matière première de l'univers dont la substance est contenue dans toutes les autres femmes qui apparaissent également tranchées et mutilées. La décomposition de la grande déesse suprême et universelle est montrée comme la conséquence des actions des 'fous' au sens clinique et des 'fous' qui ont détenu le pouvoir au cours de l'histoire de l'humanité.

Parmi tous ces 'fous', le héros se présente comme un illuminé. Il révèle plus précisément les croyances de la société secrète des loges maçonniques qui se voyaient comme les dépositaires des sagesses égyptiennes et étaient persuadées que le culte d'Isis menait à l'initiation aux mystères prébibliques de la grande déesse.[477] Les tombeaux dans la Vallée des Rois et la pyramide de Khéops étaient considérés comme les lieux des secrets d'Isis. C'est là que ses adeptes devaient franchir plusieurs épreuves avant de pouvoir lever ses voiles.[478] Michael Bernsen a démontré que le protagoniste du *Voyage en Orient* présente son séjour au Caire *expressis verbis* comme une initiation aux mystères de l'Égypte ancienne[479] : le héros traverse le monde souterrain

475 Cf. Contini (1976, 319) ; Wehle (1986, 48).

476 Streiff Moretti étudie l'attribution d'*Aurélia* au genre apocalyptique en insistant en particulier sur les allusions à 'L'apocalypse de Jean'. Cf. Streiff Moretti (1997).

477 Par rapport aux idées maçonniques, voir : Warburton (1741, 240*sq.*) ; Galtier (1989, 13*sq.*) ; Bernsen (2011, 69).

478 Bernsen (2011, 68).

479 Bernsen (2011, 71). Cf. aussi Wieser (2004, 229).

des tombeaux de la Vallée des Rois et de la Pyramide de Khéops qui détiennent les secrets d'Isis et représentent les lieux d'un culte d'initiation en plusieurs étapes, bien que l'illumination finale soit vouée à l'échec.[480] Dans « l'histoire du monde » (*A*, 711), présentée par le protagoniste d'*Aurélia* suite à sa vision de la déesse sur la roue, le lecteur retrouve la même symbolique des mystères souterrains : « Dans de vastes souterrains, creusés sous les hypogées et sous les pyramides, ils avaient accumulé tous les trésors des races passées et certains talismans qui les protégeaient contre la colère des dieux » (*A*, 713). Le protagoniste confond désormais les portes des caves de l'asile psychiatrique avec l'entrée aux voies initiatiques des pyramides : « Deux portes donnaient sur des caves, et je m'imaginai que c'étaient des voies souterraines pareilles à celles que j'avais vues à l'entrée des Pyramides » (*A*, 738). La vision de la femme démembrée s'inscrit d'ailleurs dans la même symbolique des souterrains égyptiens. Dans l'asile, le héros s'attribue un rôle privilégié entre les autres pensionnaires qualifiés de 'fous' et le personnel soignant qu'il prend pour ses 'domestiques' : « Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, et de l'autre par les domestiques de la maison » (*A*, 742). Le narrateur raconte qu'une nuit il « parlai[t] et chantai[t] dans une sorte d'extase » (*A*, 743), si bien qu'un des « servants de la maison » vint le chercher dans sa cellule, le faisant « descendre à une chambre du rez-de-chaussée » où il sera enfermé (*A*, 743). Au lieu de percevoir l'isolation comme une mesure thérapeutique pour soigner son délire, le héros continue son « rêve », se croyant « enfermé dans une sorte de kiosque oriental » au sein des « profondes grottes d'Ellorah » (*A*, 743).

Lors de son retour « au monde des vivants » (*A*, 744), le héros fait la connaissance de Saturnin, soldat malade qui « se refusait à prendre de la nourriture » (*A*, 744) depuis six semaines. Le héros se sent lié par un « certain magnétisme » à l'esprit du malade (*A*, 744), suggérant ainsi qu'il vit, une fois de plus, un dédoublement de la personnalité. Le nom de Saturnin ne renvoie pas seulement à la planète Saturne, considérée en alchimie comme un anti-soleil noir et destructeur, mais aussi au plomb, métal sombre et froid, attribué par les alchimistes à Saturne et à l'état psychique de la mélancolie.[481] Dans une lecture jungienne, Saturnin représenterait ainsi la part d'ombre du héros, ses caractéristiques malencontreuses et refoulées.[482] En effet, le but de l'initiation aux mystères d'Isis est lié à l'idée d'une transformation intérieure, mise en scène par l'*unio mystica* entre le héros et Isis. Carl Gustav Jung considère les transmutations alchimiques comme les symboles et les reflets de l'évolution psychologique de la personnalité.[483] Selon lui, la recherche alchimique du Grand Œuvre n'est qu'une projection du processus intérieur de 'l'individuation'. Celui-ci désigne la transformation progressive en un « être réellement individuel », dans la mesure où « nous enten-

[480] Bernsen (2011, 68 ; 75).

[481] Bonnamour (1983, 21*sq.*).

[482] Cf. Jung (1969, 16*sq.*).

[483] Cf. Jung (1984, 314*sq.*) ; Jung (1971). Les idées de Jung remontent pourtant à des sources bien plus anciennes, notamment au traité d'alchimie médiévale, *Aurora consurgens* (~1420), autrefois attribué à Thomas d'Aquin et redécouvert par Jung en 1936.

dons par individualité la forme de notre unicité la plus intime, notre unicité dernière et irrévocable ».[484] Le *mysterium coniunctionis* entre l'or et l'argent, le féminin et le masculin, le roi et la reine, le noir et le blanc, serait donc une illustration symbolique de la « réalisation de soi-même »[485] à travers la prise de conscience progressive des éléments inconscients de l'âme, c'est-à-dire à travers l'union des oppositions et des contradictions de la psyché humaine. En effet, le protagoniste nie sa folie en la considérant comme un processus de purification en différentes étapes[486] qui aboutiraient à l'union mystique avec la déesse et à la purification ultime de son âme : « J'étais purifié des fautes de ma vie passée […] » (*A*, 749). Ce qui apparaît comme une sublimation délirante du protagoniste en messie se révèle être un crypto-discours savamment construit[487] qui proclame l'initiation victorieuse du poète au culte isiaque. Cependant, le récit oscille jusqu'à la fin entre le constat de la folie et la vision de grandeur. Après la mise en scène du *mysterium coniunctionis*, le double du protagoniste déclare être « [e]n purgatoire » pour accomplir son « expiation » (*A*, 741), ce qui remet en question la réalisation de l'*unio mystica* en tant que réconciliation de la conscience active avec les parts d'ombre que Saturnin représente. L'*excipit* synthétise parfaitement l'ambivalence entre la folie et la sublimation qui parcourt le texte entier. Il présente d'abord un protagoniste qui se veut guéri de sa 'maladie' et de ses élucubrations initiatiques qualifiées de 'bizarres' pour réaffirmer ensuite la réussite du parcours initiatique :

> Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies […] Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les Anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. (*A*, 750)

Le narrateur manifeste ainsi sa volonté de s'inscrire dans la tradition d'Orphée et de Moïse, célébrés dans sa nouvelle *Isis* comme des « initiés » aux « mystères isiaques » (*I*, 621). Les allusions constantes à la *Vita nova* et à la *Divine Comédie*, fondées sur un rapprochement entre Beatrice et Isis ainsi qu'entre le voyage dantesque et la descente aux lieux du culte isiaque, invitent le lecteur à considérer également l'œuvre dantesque comme une initiation aux mystères prébibliques. Nerval semble assimiler Dante à Orphée et Moïse en tant qu'illuminés détenteurs des secrets prébibliques. De cette manière, il fait remonter l'initiation spirituelle de Dante à des racines bien plus anciennes que le christianisme médiéval, communément considéré comme le contexte religieux du parcours salvifique présenté dans la *Divine Comédie*. Il s'inscrit ainsi dans le courant de lectures ésotériques de la *Divine Comédie*, entamé par

484 Jung (1997, 115).

485 *Ibid*.

486 « Toutefois, les promesses que j'attribuais à la déesse Isis me semblaient se réaliser par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir » (*A*, 738).

487 Le Breton considère des écrits alchimiques tels que *Le dictionnaire mytho-hermétique* de Dom Antoine-Joseph Pernety comme des clés de lecture des *Mémorables* d'*Aurélia*. Cf. le Breton (1994, 54*sq*.).

Ugo Foscolo et poursuivi par François Cobourg et Dante Gabriel Rossetti.[488] Ce dernier considère Dante comme membre d'une mystérieuse société secrète vouée à la destruction de l'Église romaine catholique et la *Divine Comédie* comme un message codifié pour les dissidents qui contribueraient au renversement du *statu quo*.[489] Dans son étude circonstanciée des approches ésotériques de Cobourg et Rossetti, Paul Renucci insiste sur la confusion constante que ces derniers présentent entre les concepts de 'secte', 'doctrine', 'courant de pensée' ou bien 'langage poétique'.[490] Il faudra attendre 2011 pour que les idées anticipées dans *Aurélia* soient étudiées de manière systématique par Joseph Strelka qui s'intéresse au lien entre Dante et les Templiers. Dans sa monographie *Dante und die Templergnosis* (2011), il essaye de documenter historiquement l'appartenance de Dante au cercle secret des illuminés. Il démontre par ailleurs les racines prébibliques et égyptiennes de la gnose des Templiers et y contextualise aussi bien la symbolique des chiffres dantesques[491] que le culte d'Isis qu'il voit transposé, chez Dante, au rôle de Beatrice et de la Vierge.[492]

Tout en employant un discours qui oscille constamment entre la folie et l'illumination, la mythopoétique dantesque permet donc à Nerval de formuler des idées concernant l'initiation de Dante aux mystères prébibliques de l'ancienne Égypte que la critique n'approfondira qu'au XXIe siècle. L'identification paratextuelle de Nerval-*auctor* avec son protagoniste fait ressortir la volonté de l'auteur de s'inscrire lui-même dans la grande lignée des détenteurs des secrets du culte d'Isis aux côtés de Dante, Orphée et Moïse.

488 Cf. l'essai inédit : Cobourg (1845-1858) ; Foscolo (1825a) ; Rossetti (1935).

489 Pour une étude approfondie, voir : Renucci (1965, 174*sq*.).

490 Renucci (1965, 162).

491 Strelka (2011, 94*sq*.).

492 Strelka (2011, 46*sq*.). Strelka fonde ses études sur l'approche de Schult (1979) et John (1946).

II.6. *Au lecteur* (1855) et la poésie satanique de Baudelaire : entre l'enfer comme état mental et l'Ennui comme diable des temps modernes

En 1857, lors du procès des *Fleurs du mal* pour outrage à la morale publique et offense à la morale religieuse, Baudelaire soumet un préambule d'articles justificatifs au tribunal. Insister sur un lien direct avec Dante fait partie de la stratégie de défense poursuivie dans les contributions du critique littéraire Édouard Thierry et de l'écrivain Barbey d'Aurevilly. Selon Thierry, Baudelaire aurait pu mettre en évidence qu'il condamne fermement les passages moralement offensifs de son œuvre en réutilisant tout simplement le titre « *Divine Comédie,* comme l'œuvre de Dante » pour ses *Fleurs du mal* : la damnation des pécheurs présentés dans *Les Fleurs du mal* « dans un des cercles de l'*Enfer* » aurait suffi pour présenter « le tableau même des Lesbiennes » de Baudelaire comme un « châtiment […] assez sévère ».[493] Thierry affirme en outre que « le vieux Florentin reconnaîtrait plus d'une fois dans le poëte français sa fougue, sa parole effrayante, ses images implacables et la sonorité de son vers d'airain », et il conclut : « Je cherchais à louer Charles Baudelaire, comment le louerais-je mieux ? Je laisse son livre et son talent sous l'austère caution de Dante ».[494] Barbey d'Aurevilly se joint au jugement de Thierry, tout en insistant sur l'ancrage de Baudelaire dans l'époque moderne :

> Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne […]. Il appartient à une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse […] il n'a pas la foi du grand poète catholique, qui lui donnait le calme auguste de la sécurité dans toutes les douleurs de la vie.[495]

Baudelaire inclura les articles de Thierry et d'Aurevilly dans l'appendice de l'édition de 1868, suggérant ainsi qu'il approuve la comparaison entre les *Fleurs du mal* et la *Divine Comédie*. Cette mise en relation s'est établie comme un lieu commun de la critique qui a souvent considéré Baudelaire comme un « Dante moderne »[496] et *Les Fleurs du mal* comme une « *Divine Comédie* moderne ».[497] En effet, l'imagerie de l'*Enfer* dantesque se retrouve tout au long des *Fleurs du mal*. Henri David et Karin Westerwelle ont repéré des réminiscences des vents infernaux du deuxième cercle de l'*Enfer* dantesque dans *L'Enfer de Don Juan* (« Des femmes se tordaient sous le noir firmament », *EDJ*, v. 6),[498] Burkhart Küster s'est intéressé au motif de la tiédeur dans les poèmes publiés en 1848 sous le titre *Les Limbes*, renvoyant directement au troisième chant de l'*Enfer*[499] et James Patty a tenté de reconstruire la connaissance que Baudelaire avait de la *Divine Comédie* à partir de son œuvre poétique intégrale.[500]

493 Thierry (1975, 1188).
494 *Ibid*.
495 D'Aurevilly (1975, 1195).
496 Cf. p. ex. Poizat (1917, 686 ; 701) ; Suarès (1933, XIII) ; Chérix (1962, 11).
497 De Reynold (1993, 212).
498 Westerwelle (2007, 60) ; Henri (1937).
499 Küster (2012).
500 Patty (1956).

Cependant, aucune analyse d'*Au lecteur*, poème liminaire des *Fleurs du Mal*, ne s'est jamais intéressée de manière approfondie à la mythopoétique dantesque.

Une première partie du présent chapitre introduit l'anthropologie pessimiste de Baudelaire, fondée sur l'attirance morbide de l'homme pour la 'beauté du mal', tout en insistant sur le rapport de tension productive avec la figure de Thaïs – prostituée condamnée pour sa flatterie à être plongée dans un hideux cloaque au second fossé du huitième cercle de l'*Enfer* dantesque – comme modèle de l'écriture du grotesque et de l'abject chez Baudelaire. L'analyse démontre, par ailleurs, que la condition humaine est conçue, chez Baudelaire, comme une descente dantesque en enfer qui exclut toute possibilité d'ascension. L'enfer se transforme ainsi d'une punition des pécheurs dans l'au-delà en une réalité de *tous* les hommes dans l'*hic et nunc*. Dans ce contexte, le *spleen* est présenté comme le pire des péchés, comme le vice le plus atroce qui transforme l'existence humaine en enfer.

Une deuxième partie présente une comparaison intermédiale de la conception du diable chez Dante et dans la poésie satanique de Baudelaire avec les illustrations de Francesco Scaramuzza, Gustave Doré, Sofia Giacomelli, Gaspero Ticiani et Giovanni Magnini. L'approche intermédiale ouvre non seulement de nouvelles perspectives sur ces illustrations qui sont pour la plupart complètement ignorées par la critique, mais elle contribue également à une meilleure compréhension du chant XXXIV de l'*Enfer*. Celle-ci est rendue possible grâce à l'insistance sur le double rapport de filiation et de tension entre la personnification baudelairienne de l'Ennui et le diable dantesque. En effet, Baudelaire actualise un sens latent du Satan dantesque, représenté comme une machine infernale, en présentant l'ennui comme l'aliénation de l'homme par l'industrialisation. C'est à travers l'imagerie dantesque de l'inertie dans le paysage polaire, de la pesanteur et de la fatalité inexorable du temps que Baudelaire transforme l'enfer d'un lieu physique en un état psychologique, qu'il considère comme l'essence de la littérature moderne.

Par ailleurs, le débat sur l'origine du mal chez Baudelaire, considéré par la critique comme une impasse interprétative, est éclairci grâce à l'hypothèse d'une inversion satanique du mystère chrétien de la trinité. Baudelaire présente trois hypostases distinctes d'une seule essence du mal : Satan (le Père), son incarnation dans l'Ennui (le Fils) et l'esprit du mal, présent en chaque homme.

Au lecteur (1855)

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine. 4

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches. 8

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste. 12

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. 16

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. 20

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes. 24

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie. 28

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices, 32

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ; 36

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ![501] 40

I. La condition humaine comme descente en enfer

Le poème *Au lecteur* fut publié pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes* en juin 1855 et placé en tête des *Fleurs du mal* à partir de l'édition de 1857. En tant que texte liminaire, cette pièce peut être lue en guise de préface qui introduit les motifs majeurs du recueil, tels que la conscience accablante du temps et de la mort, le tiraillement de l'homme entre le *spleen* et l'idéal, ainsi que son attirance morbide pour

[501] Baudelaire (1975, 5-6), « Au lecteur », abrégé : *AL*.

la beauté du mal,[502] annoncée déjà dans le titre oxymorique des *Fleurs du mal*.[503] Dès la première strophe, Baudelaire brosse un sombre tableau de l'humanité, placée sous le signe du mal. Le vers initial est constitué par une asyndète énumérative de quatre substantifs liés par une allitération en consonne fluide [l]. Le poète lie ainsi au niveau phonétique les vices qui vont de pair au niveau sémantique : « La sottise, l'erreur, le péché, la lésine » (*AL*, v. 1) occupent « nos » esprits et travaillent « nos » corps » (*AL*, v. 2). La répétition du possessif « nos » met en évidence l'usage de la première personne du pluriel, peu commun chez Baudelaire[504] qui crée ainsi une impression de complicité entre l'auteur et le lecteur. Celle-ci est renforcée par le ton de la sentence du présent omnitemporel, employé tout au long du poème. Dès les premiers vers, Baudelaire met ainsi bien en évidence qu'il ne décrit pas une expérience individuelle, mais une vérité générale et collective : la condition humaine. Le gnomisme souligne qu'il s'agit d'une idée universelle, incontestable et intemporelle. Tandis que le péché est conçu chez Dante comme un fourvoiement du droit chemin déterminé par le libre arbitre, selon Baudelaire, il est le fondement de toutes les facultés humaines liées à l'« esprit » et au « corps » (*AL*, v. 2).[505] Dès la première strophe, la figure rhétorique de l'oxymore introduit le leitmotiv de la fascination humaine pour la beauté du mal. Les « remords » (*AL*, v. 3) ressentis face au péché sont associés à un attribut manifestement antinomique : ils sont « aimables » (*AL*, v. 3). Au lieu de souffrir d'une douleur affective, l'homme se plaît aux conséquences psychologiques de ses actes moralement réprouvables. Cette idée est illustrée par une comparaison entre le moi lyrique qui affirme sa complicité avec le lecteur (« nous », *AL*, v. 3) et les mendiants qui « nourrissent » leur « vermine » (*AL*, v. 4), alimentant ainsi de leur propre gré les insectes parasites qui vivent aux dépens de leur organisme. Le mal se nourrit de la substance humaine.[506] En accumulant les insultes, ce poème-préface s'oppose manifestement à la *captatio benevolentiae* classique, destinée à attirer les bonnes grâces du lecteur en cumulant les insultes. En effet, suite à la condamnation des *Fleurs du mal* pour offense à la morale publique, Baudelaire écrit une *Épigraphe pour un livre condamné*, invitant les lecteurs qui n'ont pas fait leur « rhétorique » chez Satan à jeter ce livre :

Si tu n'as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ! tu n'y comprendrais rien
Ou tu me croirais hystérique.
(*ELC*, vv. 5-8)[507]

[502] Dans un projet de préface Baudelaire affirme vouloir « extraire la beauté du Mal » (Baudelaire 1975, 181).

[503] Il ne s'agit certes pas d'un véritable oxymore. Baudelaire juxtapose pourtant des valeurs qui appartiennent à deux ordres différents et dont l'association est peu habituelle. Cf. Richter (2001a, 25).

[504] *Au lecteur* et *Le voyage* sont les seuls poèmes écrits intégralement à la première personne du pluriel.

[505] Richter (2001a, 29).

[506] Richter (2001a, 30).

[507] Baudelaire (1975, 137), « Épigraphe pour un livre condamné », abrégé : *ELC*.

Dans la deuxième strophe, le poète se sert du registre chrétien pour décrire le tiraillement de l'homme entre le bien et le mal. Le parallélisme antithétique du vers 5 rapproche des substantifs et des adjectifs antinomiques, opposant des « lâches » repentirs aux péchés « têtus ». Les vers 6 à 8 contiennent une critique virulente du rapport que l'Église catholique entretient avec le mal. Paradoxalement, l'homme entre « gaiement » dans « le chemin bourbeux » du péché (*AL*, v. 7), évoquant le fourvoiement dantesque dans la selve obscure (« […] la diritta via era smarrita […] », *Inf.* I, v. 3). Chez Baudelaire, l'homme est persuadé de pouvoir purifier « toutes [ses] taches » par des « vils pleurs » (*AL*, v. 8). L'association constante de termes apparemment contradictoires crée un ton ironique qui dénonce ouvertement l'hypocrisie des pratiques catholiques, notamment de la rémission des péchés par l'absolution (« laver nos taches », *AL*, v. 8) obtenue grâce à la confession (« nos aveux », *AL*, v. 6). L'acte de pénitence constitue effectivement un principe fondamental de l'au-delà dantesque : les pécheurs échappent à l'enfer s'ils regrettent leurs fautes avant de mourir et les pénitents expient leurs fautes au fur et à mesure qu'ils gravissent la montagne du purgatoire, jusqu'à parvenir au paradis.

De prime abord, le Satan qui apparaît dans la troisième et dans la quatrième strophe d'*Au lecteur* semble être aux antipodes de celui du chant XXXIV de l'*Enfer* dantesque. Kurt Flasch a démontré que « lo 'mperator del doloroso regno » (*Inf.* XXXIV, v. 27) n'exerce pas de véritable pouvoir sur l'homme. Doté du libre arbitre, ce dernier devient coupable selon sa propre volonté et les démons gardiens des cercles de l'enfer accomplissent la volonté divine en le punissant en fonction de ses méfaits.[508] Tout au contraire, chez Baudelaire, le diable est présenté comme l'instance responsable de l'erreur humaine. Dans *Les litanies de Satan*, il est accusé de mettre « dans les yeux et dans le cœur des filles/ Le culte de la plaie et l'amour des guenilles » (*LS*, vv. 37-38),[509] alors que dans *La Destruction* il prend la « forme de la plus séduisante des femmes » (*D*, v. 6)[510] qui « accoutume » le moi lyrique à la consommation de drogues (« des philtres infâmes », *D*, v. 8) et le « conduit ainsi loin du regard de Dieu » (*D*, v. 9). Dans *Au lecteur*, Satan « berce » et « enchant[e] » l'esprit (*AL*, v. 10) humain, apparaissant en « savant chimiste » qui transforme le « riche métal » de la « volonté » (*AL*, v. 11) en vapeur (*AL*, v. 12). Le contraste entre le caractère dur et solide du métal de la volonté et l'état gazeux que celle-ci atteint suite aux effets de l'évaporation diabolique est mis en relief par le procédé métrique de l'enjambement qui pose l'attribut du sujet, « vaporisé », en position de rejet (*AL*, v. 12). Au vers 13, Satan s'érige en véritable montreur de marionnettes qui « tient les fils qui nous remuent » (*AL*, v. 13). Il apparaît ainsi comme le sujet grammatical de la phrase, réduisant l'homme à l'état d'objet, en simple instrument de ses ordres. Une fois de plus, le mal dicté par Satan apparaît comme quelque chose d'agréable. Satan berce et enchante l'esprit humain sur « l'oreiller du mal » (*AL*, v. 9), image qui associe le mal au caractère souple et confortable

[508] Flasch (2016, 3-5).

[509] Baudelaire (1975, 123-125), « Les litanies de Satan », abrégé : *LS*.

[510] Baudelaire (1975, 111), « La Destruction », abrégé : *D*.

d'un coussin.[511] De manière significative, l'esprit humain n'est pas « ensorcelé » (*I*, v. 13), comme dans *L'Irrémédiable*,[512] mais « enchanté » (*AL*, v. 10), ce qui permet une double connotation péjorative et méliorative : le sujet perd certes le contrôle de sa volonté, mais il est dans le même temps fasciné et charmé par cette privation de ses facultés mentales. Au vers 14, l'homme reconquiert le statut de sujet actif au niveau grammatical et sémantique. Il trouve « des appas » aux « objets répugnants » mis en évidence par l'inversion de la structure habituelle de la phrase (*AL*, v. 14). En conséquence, le goût de l'homme pour l'abject facilite l'action du diable dont Baudelaire ne décrit guère les attributs physiques. Le lecteur doit se contenter de l'information que Satan « Trismégiste » (*AL*, v. 9) partage la laideur[513] et la taille géante avec le « dificio » dantesque (*Inf.* XXXIV, v. 7). Ceci est dit de la manière la plus explicite dans *L'Imprévu*,[514] où Baudelaire décrit le diable comme « Énorme et laid comme le monde » (*IM*, v. 28). La taille gigantesque est impliquée également par le mot 'Trismégiste', signifiant 'trois fois grand'. Le mot fait aussi allusion à Hermès Trismégiste, personnage mythique de l'Antiquité gréco-égyptienne qui est souvent considéré comme le fondateur de l'alchimie. Par homonymie, ce nom évoque également le Hermès de la mythologie grecque, divinité de l'Olympe qui mène les âmes aux Enfers. En effet, la condition humaine articulée par l'emploi constant des pronoms à la première personne du pluriel est conçue comme une descente dantesque en enfer, excluant toute possibilité d'ascension : « Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas » (*AL*, v. 15). Dans sa description de la descente, Baudelaire reprend quelques images des peines dantesques : dans *L'Irrémédiable* le damné est surveillé par des « monstres visqueux » (*I*, v. 21) et emporté par un « gigantesque remous » (*I*, v. 10) qui évoque les ouragans infernaux du chant V de l'*Enfer*. Par ailleurs, les images du gouffre peuplent *Les Fleurs du mal*, faisant l'objet de la description la plus détaillée dans *L'Irrémédiable*, où Baudelaire montre « Un damné descendant sans lampe,/ Au bord d'un gouffre dont l'odeur/ Trahit l'humide profondeur,/ D'éternels escaliers sans rampe » (*I*, vv. 17-20).[515] *Au lecteur* annonce la symbolique du gouffre en soulignant qu'il ne s'agit pas ici du sort des pécheurs dans l'au-delà, mais de *tous* les hommes dans l'*hic et nunc*. Notre vie se déroule dans « des ténèbres qui puent » (*AL*, v. 16), évoquant notamment la puanteur du moisi[516] et des excréments[517] dans lesquels Dante plonge les adulateurs et dont il salit les ongles de la prostituée Thaïs dans la deuxième fosse

511 Cf. Richter (2001a, 31).

512 Baudelaire (1975, 79-80), « L'Irrémédiable », abrégé : *I*.

513 « S'el fu sì bel com' elli è ora brutto, ben dee da lui procedere ogne lutto » (*Inf.* XXXIV, vv. 34-35).

514 Baudelaire (1975, 171-172), « L'Imprévu », abrégé : *IM*.

515 Cf. l'architecture de l'enfer chez Hugo, chapitre II.4.

516 « Le ripe eran grommate d'una muffa./ per l'alito di giù che vi s'appasta,/ che con li occhi e col naso facea zuffa » (*Inf.* XVIII, vv. 106-108).

517 « Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso/ vidi gente attuffata in uno sterco che da li uman privadi parea mosso […] » (*Inf.* XVIII, vv. 112-14). Par rapport aux impressions olfactives, cf. Patty (1956, 606).

du huitième cercle de l'*Enfer* (*Inf.* XVIII, vv. 113-31). Cette réminiscence de la *Divine Comédie* est corroborée par la scène de prostitution que Baudelaire développe dans la cinquième strophe d'*Au lecteur:* un « débauché pauvre » « baise et mange » le « sein martyrisé d'une antique catin » (*AL*, vv. 17-18). La critique n'a pas encore comparé « l'antique catin » au personnage de Thaïs qui constitue, de son côté, une reprise de la comédie *L'Eunuque* (161) de Terence et du traité *De amicitia* de Cicéron (44 av. J.-C.). Cette négligence peut être attribuée au fait que Dante n'évoque pas du tout les seins martyrisés de la prostituée, comparés par Baudelaire à « une vieille orange » (*AL*, v. 20). Bien au contraire, il montre Thaïs dans le hideux cloaque du huitième cercle de l'*Enfer* en train de se griffer de ses 'ongles merdeux', tantôt accroupie, tantôt redressée (*Inf.* XVIII, v. 131). Ce mouvement obscène a été associé au coït, aussi bien qu'à l'acte de défécation éternelle.[518] Bien que les deux prostituées se distinguent dans leurs actes, les descriptions se rejoignent dans leur réalisme, ainsi que dans la crudité et la vulgarité du langage qui traduit tout le mépris de Dante et de Baudelaire. Dans la dernière séquence du chant XVIII de *L'Enfer*, Dante recourt à un lexique particulièrement bas et populaire pour transcrire la hideur de la deuxième fosse du huitième cercle de l'*Enfer*:

Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.

Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa. […]

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi parea mosso.

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parëa s'era laico o cherco. […]

Ed elli allor, battendosi la zucca:
'Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
ond'io non ebbi mai la lingua stucca'.

Appresso ciò lo duca 'Fa che pinghe',
mi disse, il viso un poco più avante,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,
e or s'accoscia e ora è in piedi stante.

(*Inf.* XVIII, vv. 103-32)

[518] Cf. Gmelin (1954, 291).

Dante juxtapose ici des expressions populaires de double consonne labiale ou gutturale créant une sonorité dure et grossière ('nicchia', 'scuffa', 'grommate', 'appasta', 'zuffa', 'stucca', 'sozza') et des termes explicitement vulgaires ('sterco', 'privadi', 'merda', 'unghie merdose') qui brossent un tableau cru et réaliste de la dégradation humaine. Anna Maria Chiavacci Leonardi considère la description de la « sozza e scapigliata fante » (*Inf.* XVIII, v. 130) comme l'image la plus 'évidente' de l'infamie infernale'.[519] C'est dans ce sens que la prostituée dantesque peut être considérée comme un modèle de l'écriture du grotesque et de l'abject de Baudelaire. À l'instar de Dante, ce dernier mêle le vocabulaire ancien et soutenu (« antique catin », *AL*, v. 18) au registre plus populaire (« vieille orange », *AL*, v. 20), voire vulgaire (« baise et mange », *AL*, v. 17). Dans les deux cas, l'auteur suscite le dégoût du lecteur par le biais de la grossièreté lexicale et figurale de la scène.[520] Le décalage entre le réalisme répugnant et l'impassibilité de Dante-*agens* ainsi que du moi lyrique de Baudelaire produit un effet comique qui fait bien ressortir la bassesse immonde des 'grâces' (*Inf.* XVIII, v. 134) de ces deux prostituées. La provocation atteint son comble, lorsque Baudelaire compare ses lecteurs au « débauché pauvre qui baise et mange/ le sein martyrisé » de cette « antique catin » (*AL*, vv. 17-18). Les pulsions déréglées, les instincts vicieux, morbides (il 'baise' le sein 'martyrisé'), voire anthropophages (il 'mange') sont ainsi attribués à toute l'humanité (« Nous », *AL*, v. 19). Or, le réalisme macabre poursuit des objectifs bien différents chez Dante et chez Baudelaire : dans la *Divine Comédie* il vise à dissuader le lecteur du péché, tandis que dans *Les Fleurs du mal* il sert à illustrer le leitmotiv de l'attirance de l'homme pour l'abject. Contrairement aux pécheurs dantesques qui souffrent des supplices infernaux, « nous » descendons, selon Baudelaire, « [s]ans horreur » à travers « des ténèbres qui puent » (*AL*, v. 16). Par ailleurs, le péché condamné dans le prologue des *Fleurs du mal* n'est pas celui de l'adulation dont Thaïs est punie au huitième cercle de l'enfer dantesque, mais celui de l'hypocrisie (cf. aussi *AL*, v. 40) : « Nous volons au passage un plaisir clandestin/ Que nous pressons bien fort comme une vieille orange […] » (*AL*, vv. 19-20). L'accent est mis sur le rapport malhonnête avec le plaisir, associé à la prostitution clandestine et, par conséquent, consommé de manière hypocrite, en cachette.[521] La violence de l'acte sexuel et la chosification de la femme sont particulièrement frappantes : les seins de la prostituée sont réifiés par la métaphore de la « vieille orange », brutalement écrasée (« […] nous pressons bien fort […] », *AL*, v. 20). Le plaisir n'est pas partagé mais 'volé', ce qui suggère une appropriation frauduleuse du corps féminin, sans demande de consentement. Le lien métonymique entre la 'vieille orange' et le 'sein' de la prostituée sert, une fois de plus, à souligner l'attirance morbide pour la laideur. Depuis l'Antiquité, l'orange est considérée comme un symbole privilégié de la sexualité et de la fertilité féminines,[522] mais l'orange du vers 20 est vieillie, usée et écrasée. Son

[519] Chiavacci Leonardi (2011, 558).

[520] Par rapport au dégoût chez Baudelaire, voir : Murphy (1995, 81).

[521] Cf. Richter (2001a, 33).

[522] Pour une analyse d'autres exemples littéraires voir, Murphy (1995, 74*sq*.).

essence appétissante et pulpeuse a été consommée par tous ceux qui l'ont maltraitée. Ceux-ci sont caractérisés au vers 21 comme ravagés par un « peuple de Démons » (*AL*, v. 22) qui infeste leur cerveau comme des vers parasites (« helminthes », *AL*, v. 21). L'image des vers qui fourmillent dans le crâne évoque la putréfaction de la chair. Or, la mort hante non seulement la tête, mais aussi le corps dans lequel elle pénètre par la respiration : « Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons/ Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes » (*AL*, vv. 23-24). La mort est omniprésente, même dans l'écriture qui semble reproduire, par le rythme haché des vers 23 et 24, la respiration saccadée et irrégulière d'un agonisant. Cet effet est souligné par l'accumulation des coupes de ponctuation, ainsi que par l'enjambement « la Mort dans nos poumons/ Descend » (*AL*, vv. 23-24), la rime intérieure ('respirons' – 'poumons') et l'anastrophe qui sépare le sujet « la Mort » du verbe « Descend » par l'intercalation « dans nos poumons ». Au niveau phonétique, la prononciation des occlusives fondées sur le relâchement soudain du blocage de l'écoulement d'air ('**qu**and', 'res**p**irons', '**p**oumons', '**p**laintes') provoque des secousses dans l'articulation qui en devient d'autant plus 'râlante' grâce aux tremblements provoqués par la consonne vibrante [r] ('**r**espi**r**ons', 'sou**r**des'). Baudelaire introduit ainsi un autre leitmotiv des *Fleurs du mal*, à savoir la conscience obsédante de la mort, source principale du *spleen,* ennui existentiel présenté à la dixième strophe comme le pire des péchés énumérés au vers 25 : le viol, le meurtre et l'incendie.[523] Manifestement, ces délits sont connotés de manière positive comme « plaisants dessins » (*AL*, v. 26). Baudelaire exclut catégoriquement la possibilité d'une inclinaison de l'homme au bien lorsqu'il qualifie la retenue face à de tels crimes comme lâcheté : « l'âme » qui ne les commet pas ne serait « pas assez hardie » (*AL*, v. 28). Sa vie serait « banal[e] » (*AL*, v. 27) et « piteuse » (*AL*, v. 28). Cuvillier en conclut que le vice se cache « même derrière ce qui semble être de la vertu ».[524] En effet, l'hyperbate « hélas ! » (*AL*, v. 28) souligne que le 'manque de courage' pour pécher n'est pas perçu comme une vertu, mais comme couardise douloureuse, ce qui illustre une fois de plus l'association typiquement baudelairienne entre le mal et le plaisir. Les vers 29-32 présentent une énumération de bêtes, pour la plupart dangereuses, liées par la répétition 'les' qui souligne au niveau phonétique leur ressemblance sémantique. Le poète les caractérise comme « ménagerie infâme », suggérant que chaque animal représente un « vice » humain (*AL*, v. 32). En effet, la critique a émis l'hypothèse d'une valeur symbolique des sept bêtes comme allégories des sept péchés capitaux,[525] lesquels sont cités explicitement par Baudelaire dans le poème *À une Madone*. Bien que Claude Pichois et William Aggeler aient souligné qu'il n'existe aucune référence intra- ou paratextuelle dans l'œuvre de Baudelaire qui permette une interprétation univoque des vices animalisés,[526] les propriétés naturelles des animaux évoqués et l'histoire des symboles littéraires permettent les asso-

[523] Le meurtre est évoqué par la métonymie avec le poignard. Cf. Richter (2001a, 33).

[524] Cuvillier (2019, 3).

[525] Cf. surtout Aggeler (1961).

[526] *Ibid.* ; Pichois (1975, 832).

ciations aux vices suivants : le chacal, animal opportuniste qui chasse peu et se nourrit principalement de charognes, évoque la paresse. La panthère fonctionne déjà chez Dante comme une allégorie de la luxure et elle réapparaît en tant que telle dans *Un Voyage à Cythère* et *Duellum* de Baudelaire.[527] La lice, femelle du chien de chasse, symbolise, chez Juvénal, la prostituée, et plus tard, chez Régnier et d'autres poètes du XVIe siècle, la lascivité et l'envie.[528] Le scorpion représente, depuis *Le scorpiâque* de Tertullien, l'hérésie.[529] Punis au sixième cercle de l'enfer dantesque par l'enfermement dans des tombes ouvertes et éternellement brûlantes, les dogmes hérétiques ne font pas partie des sept péchés capitaux, mais selon la théologie catholique ils sont issus du péché capital de l'orgueil. Le vautour, animal nécrophage qui se nourrit principalement de charognes, se caractérise par l'attente avide et morbide de la mort qui lui permet de déguster sa proie. Il peut ainsi être associé au péché capital de la gourmandise. De prime abord, la présence du singe peut étonner dans cette énumération d'animaux féroces. Étant habituellement associé à l'homme, le singe représente selon Richter tous les vices attribués à ce dernier dans le premier vers, notamment la sottise, l'erreur et la lésine,[530] qui correspond au péché capital de l'avarice. Le serpent, dernier animal et point culminant de la liste, est associé dans la culture judéo-chrétienne au mal, voire à Satan qui conduit Adam et Ève à goûter le fruit défendu. Il est communément associé au péché de l'envie. Baudelaire résume l'horreur des vices symbolisés par les animaux dans l'asyndète du vers 31 : « Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants […] » (*AL*, v. 31). Par toute une série de tournures qui suggèrent l'existence d'un vice plus monstrueux que tous ceux qu'il vient d'énumérer,[531] le poète crée un sentiment d'attente qui s'étire par des enjambements continus (*AL*, vv. 29*sq.* ; 32-33) jusqu'à la dernière strophe. La neuvième strophe pousse le suspense à l'extrême en décrivant ce vice innommé comme « plus laid, plus méchant, plus immonde ! » (*AL*, v. 33) que tous les autres. Cette accumulation d'adjectifs et l'anaphore en « plus » (*AL*, v. 33) souligne la singularité du vice, attisant ainsi la curiosité du lecteur.[532] Par ailleurs, Baudelaire insiste sur la volonté destructrice de ce vice avant même de le nommer : « Il ferait volontiers de la terre un débris/ Et dans un bâillement avalerait le monde » (*AL*, vv. 35-36). Derrière cette violence aux dimensions cosmiques se cache pourtant une apparente tranquillité :[533] « […] il ne pousse ni grands gestes ni grands cris […] » (*AL*, v. 34). La résolution de l'énigme après la longue progression de suspense (*AL*, vv. 28-36) est mise en relief par l'emploi du présentatif et du signe d'exclamation : « C'est l'Ennui ! » (*AL*, v. 37).

---

527 Aggeler souligne que les félins sauvages en général et la panthère en particulier évoquent le plaisir et la luxure, étant associés dans la poésie de Baudelaire à Jeanne Duval. Cf. Aggeler (1961, 599).

528 Cf. Pichois (1975, 832).

529 Cf. Aggeler (1961, 598-599).

530 Aggeler (1961, 600).

531 Cf. « Mais parmi les chacals, les panthères, les lices […] » (*AL*, v. 29) ; « Dans la ménagerie infâme de nos vices » (*AL*, v. 32) ; « Il en est un plus laid » (*AL*, v. 33).

532 Cuvillier (2014, 3).

533 Cf. Richter (2001, 37).

II. La personnification de l'Ennui face au Satan dantesque : une comparaison intermédiale

L'ennui étant communément associé à un état de lassitude, de sensation de vide, de fatigue ou de langueur temporaire, l'insistance sur sa monstruosité atroce et sa description comme le pire des maux peuvent surprendre, voire apparaître comme une chute ironique. L'étonnement du lecteur est renforcé par le décalage entre la description des vers antérieurs qui annonce un vice « laid », « méchant », voire « immonde » (*AL*, v. 33) et la personnification inoffensive de « l'Ennui » comme un fumeur ennuyé. Au contraire, dans le poème *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,*[534] l'ennui est décrit comme l'origine de toute cruauté (« L'ennui rend ton âme cruelle […] », *UR*, v. 1) et dans *Une mort héroïque* il est présenté comme « tyran du monde ».[535] Dans *Au lecteur*, l'ennui est certes associé à la violence, mais contrairement à l'acte du viol, du meurtre et de l'incendie, celle-ci ne sort pas du domaine passif de l'imagination et du rêve. L'ennui est présenté comme un état de tristesse et de désœuvrement monotone, personnifié par un fumeur de houka plongé dans des pensées tristes et destructrices : « […] l'œil chargé d'un pleur involontaire,/ Il rêve d'échafauds en fumant son houka […] » (*AL*, vv. 37-38).[536] Cette haine du monde évoque l'étymologie du mot 'ennui', dérivé du latin 'inodiāre', tiré de l'expression 'in odio esse', 'être un objet de haine'. Cette acception originelle du mot 'ennui' s'est transformée au cours des siècles en passant par celle de 'tristesse profonde, chagrin, dégoût' au XVIIe siècle pour s'affaiblir progressivement et prendre celle de 'lassitude d'esprit, manque de goût, de plaisir'.[537] Baudelaire semble synthétiser ces différentes significations dans sa conception du *spleen*, comme un état de mélancolie et de tristesse profondes qui provient, selon la médecine de l'Antiquité, d'une production excessive de bile noire dans la rate.[538] Karin Westerwelle situe le phénomène du *spleen* dans le contexte du XIXe siècle en le décrivant comme un sentiment de vide face aux inventions techniques responsables de l'accélération de la vie moderne.[539] En effet, le *spleen* baudelairien est défini par les contemporains de Baudelaire comme l'état d'esprit de toute une génération.[540] Or, le mot '*spleen*' n'est jamais nommé de manière explicite dans *Les Fleurs du mal*, où il

534 Baudelaire (1975, 27-28), « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », abrégé : *UR*.

535 « Une mort héroïque » (Baudelaire 1975, 319-324).

536 Selon Diemo Landgraf, l'image de l'ennui comme fumeur oriental sadique fait référence à *Mademoiselle de Maupin* (1835). Théophile Gautier y présente le protagoniste d'Albert, désespéré par sa propre indifférence et impuissance, en train de rêver d'être un 'pacha' qui fume dans son harem plein d'esclaves (Landgraf 2016, 76).

537 ‹ https://www.cnrtl.fr/etymologie/ennui › [consulté le 13/04/2020].

538 En effet, le mot *spleen* dérive de l'anglais 'spleen', fr. 'rate'.

539 Westerwelle (2007, 55-56). Cf. le vers : « Le Temps mange la vie,/ Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur [l'ennui]/ Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! » (*E*, vv. 12-14). Baudelaire (1975, 16), « L'Ennemi », abrégé : *E*.

540 Cf. *Le Magasin des familles*, juin 1850 : « […] le livre […] qui paraîtra très prochainement […] est destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne […] » ou *Le Messager de l'Assemblée*, 9 avril 1751 : « [Le livre est] destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne » (Baudelaire 1975, 793).

est remplacé le plus souvent par 'l'ennui'. Dans *Au lecteur*, l'ennui est présenté comme un péché, comme le vice le plus atroce qui transforme l'existence humaine en enfer. Dans son étude sur « L'ennui baudelairien », Legras identifie la sensation de longueur du temps comme une caractéristique fondamentale de l'ennui.[541] En effet, la condition humaine se définit, chez Baudelaire, par rapport au temps.[542] Stamos Metzidakis a bien démontré que le monstrueux Ennui montre sa face hideuse lorsque le moi lyrique se rend compte du passage du temps et de la durée finie des moments d'extase atteints grâce aux paradis artificiels de l'ivresse, du voyage, du rêve, de la beauté et des plaisirs charnels de la débauche. La vie offre seulement des remèdes illusoires qui ne présentent qu'une évasion temporaire à l'âme tourmentée par le *spleen*. Dès que le sujet se voit confronté à cette réalité, il se sent écrasé par le temps qui s'étire indéfiniment[543] et qu'il souhaiterait « tuer ».[544]

Bien que Westerwelle considère le *spleen* comme une conséquence des accélérations du monde moderne, il s'agit de démontrer que sa personnification aux vers 37-38 reprend les traits du Satan dantesque qui apparaît immobilisé jusqu'à mi poitrine dans la glace de la quatrième zone du lac Cocyte, la Giudecca, tout au fond du neuvième cercle de l'*Enfer*. Chez Dante, 'l'empereur du règne de douleur' (*Inf.* XXXIV, v. 28), qui émerge dans le brouillard obscur, se caractérise par sa taille colossale : 'même un géant' serait loin d'atteindre 'la proportion de ses bras' (*Inf.* XXXIV, v. 31).[545] Conçu comme un véritable 'anti-Dieu', l'empereur de l'enfer et des ténèbres s'oppose diamétralement au roi du ciel et de la lumière. Ses trois têtes peuvent être interprétées comme une inversion de la trinité divine.[546] Le vent glacé produit par ses six ailes immenses constitue, d'après Singleton, une négation ironique du souffle d'amour divin « che move il sole e l'altre stelle » (*Par.* XXXIII, v. 145).[547] De prime abord, le diable du chant XXXIV de l'*Enfer* porte des traits bien plus monstrueux que l'Ennui fumant le houka. Néanmoins, l'empereur du royaume des souffrances a déçu les attentes des exégètes romantiques. S'attendant au paroxysme de la monstruosité infernale, ces derniers l'ont considéré, de manière comparable à la personnification de l'Ennui chez Baudelaire, comme une chute ironique. Antoine de Rivarol considère la description du diable comme une « bizarrerie »[548] et Chateaubriand soupçonne

541 Legras (1934).

542 Cf. Metzidakis (1989, 228).

543 « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées » (*S*, v. 15). Baudelaire (1975, 73), « Spleen », abrégé : *S*.

544 « Tuer ce monstre-là [le Temps] n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? », « Le galant tireur » (Baudelaire 1975, 349-350).

545 « Lo 'mperador del doloroso regno/ da mezzo 'l petto uscía fuor de la ghiaccia;/ e più con un gigante io mi convegno,/ che i giganti non fan con le sue braccia:/ vedi oggimai quant'esser dee quel tutto/ ch'a così fatta parte si confaccia » (*Inf.* XXXIV, vv. 28-33).

546 Le choix des mots « Lo 'mperador del doloroso regno » (*Inf.* XXXIV, v. 28) s'oppose diamétralement à « quello imperador che là sù regna » (*Inf.* I, v. 124). Cf. Chiavacci Leonardi (2011, 1006-1007 ; 1014).

547 Singleton (1961, 55).

548 « Il faut avouer que cette grande et belle imagination est entourée de […] bizarreries […] Il est triste de voir trois visages à Lucifer, de le voir mâcher trois coupables, de voir Dante et Virgile

« l'imagination du Dante » d'avoir été « épuisée par neuf cercles de tortures », ne faisant « de Satan enclavé au centre de la terre qu'un monstre odieux ».[549] Cette déception des lecteurs des XVIIIe et XIXe siècles peut être attribuée au fait que le Satan tricéphale de Dante ne profère aucun mot monstrueux et ne commette aucun acte horrifiant. Il mâche certes, avec chacune de ses grandes gueules, l'un des trois traîtres suprêmes de l'histoire de l'humanité (Judas, Brutus et Cassius), s'entachant d'un mélange de larmes et de sang, mais, paradoxalement, cette action paraît légitimée par la justice divine, constituant le *contrapasso* des traîtres. Pierre-Louis Ginguiné en arrive à affirmer que le Satan de Dante ne serait capable d'inspirer aucune terreur aux lecteurs du XIXe siècle :

> Au centre règne Lucifer, enfoncé jusqu'aux reins dans la glace. Sa taille plus que gigantesque, son épouvantable difformité, sont peintes des traits les plus forts qu'ait pu tracer le poète. Cela dut faire une grande sensation de son temps, où le seul ressort de la morale était la crainte, où celui de la crainte était le diable, et où chacun s'étudiait à donner au diable tout ce qui pouvait inspirer le plus d'effroi. Aujourd'hui, cela perd tout son effet, et rien de plus froid qu'une peinture terrible qui n'inspire point de terreur.[550]

Scaramuzza, Francesco, Inf. XXXIV, « Dinanzi mi si tolse e fé restarmi, Ecco Dite, dicendo, ed ecco il loco… », encre de Chine sur carton, ~1876.

La réception du Satan dantesque comme une grande bête inoffensive se reflète également dans les illustrations de Francesco Scaramuzza qui réalisa, entre 1838 et 1876, une édition entière de la *Divine Comédie* en encre de Chine, largement oubliée de nos jours. Dante-*agens* recourt au *topos* de l'indicible pour exprimer l'impossibilité de traduire sa crainte en mots[551] et il affirme

s'accrocher à ses poils pour sortir de l'Enfer, etc., etc. Dante a eu tort de vouloir calculer les dimensions de Satan ; il fallait plutôt lui laisser cette taille indéfinie que Milton lui donne ; ce beau vague dans lequel se trouve toujours le Jupiter d'Homère » Rivarol (1808, 291).

549 Chateaubriand (1978, 738).

550 Ginguené (1824, 125).

551 « Com'io divenni allor gelato e fioco,/ nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,/ però ch'ogne parlar sarebbe poco » (*Inf.* XXXIV, vv. 22-24).

même être plongé dans un état de peur qui l'assimile à un mort-vivant : « Io non mori' e non rimasi vivo » (*Inf.* XXXIV, v. 25). Bien au contraire, le Satan de Scaramuzza ne saurait guère effrayer l'observateur. La matérialisation figurative de 'l'indicible' par l'illustration limite inévitablement la force de l'imagination du récepteur. La grande bête au pelage d'ours, à la barbe de souris et aux grands yeux écarquillés n'inspire pas tout à fait la terreur. Scaramuzza présente une adaptation épurée du passage dantesque en enlevant toute trace de sang.[552] La posture peu dynamique de ce diable sans cornes ne traduit aucune agressivité, évoquant plutôt celle d'un gourmand assis à table en train de dévorer sa nourriture d'un geste animal, instinctif et goulu. En effet, chez Scaramuzza, la réaction de Dante ne correspond pas du tout à celle des vers du chant XXXIV de l'*Enfer* cités ci-dessus : les deux pèlerins ne manifestent aucun signe de peur. Dante apparaît calme et posé face au diable, indiqué par Virgile comme s'il s'agissait d'une attraction infernale. Les yeux hypnotisants de Satan, dirigés fixement vers l'observateur, sont le seul élément perturbant. Or, son expression évoque celle d'un félin apeuré qui pourrait également être attribuée à l'effroi et à l'hypnotisation de Satan lui-même. La larme qui coule de son œil droit transcrit son abrutissement douloureux, pouvant facilement être attribué à l'exécution éternelle de la même tâche monotone. Ainsi, Scaramuzza présente le diable comme victime d'un *contrapasso* : Lucifer, l'ange déchu, traître à Dieu, devient l'instrument de la justice divine voué à mâcher *ad aeternam* ceux qui l'ont suivi dans la trahison et qui devraient, selon la logique des choses, occuper des places privilégiées dans son Empire du Mal. Tout comme le 'pire des maux' selon Baudelaire, qui incarne et souffre simultanément de l'Ennui qu'il personnifie, le Lucifer de Dante apparaît à la fois comme semeur et victime du mal. Scaramuzza accorde des traits humains à Satan, notamment les mains et le mouvement des bras qui mènent les traîtres à la bouche sans être paralysés par la glace. Dans la description de Dante, la 'trituration' est exécutée d'une manière beaucoup plus mécanique, si bien qu'elle paraît privée de toute humanité et actionné par un automate : « Da ogne bocca dirompea co' denti/ un peccatore, a guisa di maciulla/ sì che tre ne facea così dolenti » (*Inf.* XXXIV, vv. 55-57). Satan apparaît comme un immense moulin à chanvre, comme une machine gigantesque, inhumaine, comparée à un 'édifice' et à un 'moulin à vent' (*Inf.* XXXIV, vv. 6-7), avec lequel aucune interaction humaine n'est possible.[553] Autour de lui, les ombres des pécheurs qui ont trahi leurs bienfaiteurs et les autorités spirituelles sont congelées dans la glace du lac infernal comme des 'fétus' dans un verre (*Inf.* XXXIV, v. 12). Leurs différentes positions sont décrites avec précision :

> Altre sono a giacere; altre stanno erte,
> quella col capo e quella con le piante;
> altra, com'arco, il volto a' piè rinverte.
>
> (*Inf.* XXXIV, vv. 13-15)

[552] Cf. « […] per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava […] » (*Inf.* XXXIV, vv. 53-54).

[553] Ce côté 'mécanique' est plus évident dans des illustrations du XXe siècle, cf. p. ex : Zardo (1902).

Pétrifiés dans le lac infernal, tout acte humain leur est rendu impossible. L'inactivité éternelle dans la glace générée par les ailes du diable représente ainsi la pire des peines de l'*Enfer*. Le diable lui-même se caractérise par l'inertie dans la glace et la pesanteur des mouvements répétitifs et mécaniques du broiement et de la ventilation. Dans sa conception de l'Ennui, Baudelaire reprend l'imagerie dantesque de l'immobilité, de la pesanteur et de la fatalité inexorable du temps, transformant l'enfer de lieu physique en état psychologique. Plus précisément, Baudelaire conçoit l'« intérieur du cœur humain » comme l'enfer terrestre, ce qui mène Chérix à suggérer que « *Les Fleurs du mal* sont la *Divine Comédie* de l'homme moderne ».[554]

La thèse d'une imagerie dantesque au fond du *spleen* de Baudelaire peut être corroborée par les essais et la correspondance de l'auteur. Les rares fois où Dante est mentionné de manière explicite, Baudelaire le présente comme un modèle du *spleen* et de la « mélancolie », comme « le poète le plus sérieux et le plus triste »,[555] voire comme le plus grand peintre « de la douleur humaine » à côté de Shakespeare.[556] La « mélancolie » que Baudelaire retrouve aussi bien dans les peines de l'*Enfer* de Dante que dans les illustrations de la *Divine Comédie* de Delacroix, respirerait « jusque dans les *Femmes d'Alger* ».[557] Dans cette huile sur toile, Delacroix montre l'ennui de trois jeunes femmes qui 'tuent le temps' à l'intérieur du harem, précisément en fumant le houka. L'intertexte dantesque chez Baudelaire devient d'autant plus évident dans la personnification de l'Ennui au vers 37 d'*Au lecteur*. De toute évidence, Satan et l'ennui s'adonnent à la même activité : ils pleurent. Tandis que Baudelaire utilise le présent gnomique pour décrire le caractère omnitemporel du « pleur involontaire » de l'Ennui qui « rêve d'échafauds en fumant son houka » (*AL*, vv. 37-38), l'imparfait employé par Dante souligne la répétitivité et le caractère toujours inaccompli des actions de cette machine infernale :

Sotto ciascuna [testa] uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.
Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:
quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangea, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
Da ogne bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne facea così dolenti.
(*Inf.* XXXIV, vv. 46-57)

554 Chérix (1993, 11).

555 Cf. la lettre du 15 mai 1859 (Baudelaire 1973, 577).

556 *Ibid*.

557 Les notes du journal d'intime de Delacroix corroborent l'impression de Baudelaire : cf. par exemple celle du 3 mars 1824 : « Pense au Dante relis-le continuellement ; secoue-toi pour revenir aux grandes idées » (Delacroix 1893, 68) ; voir aussi la note du 7 mai 1824 : « Recueille-toi profondément devant ta peinture et ne pense qu'au Dante. C'est ceci que j'ai toujours senti en moi ! » (Delacroix 1893, 113).

Ross Chambers fait remarquer que le « pleur involontaire » qui charge « l'œil » de « l'Ennui » (*AL*, v. 37) se situe aux antipodes des « vils pleurs » (*AL*, v. 8) de la deuxième strophe.[558] Tandis que les vils pleurs dénonçaient la confession comme une aspiration hypocrite au pardon divin, les larmes involontaires du fumeur de houka apparaissent comme une conséquence automatique de la vaporisation de la volonté par Satan (*AL*, vv. 11-12). Le « pleur involontaire » de l'Ennui baudelairien (*AL*, v. 37) fait clairement songer au caractère mécanique et inconscient de la machine infernale du chant XXXIV de l'*Enfer*, présentée tour à tour comme un 'moulin à chanvre' (*Inf.* XXXIV, v. 56) et comme un 'moulin à vent' (*Inf.* XXXIV, v. 6). Accompagné par le broiement et la ventilation créés par le mouvement régulier de la bouche et des ailes de Satan, son larmoiement apparaît comme une action bien plus mécanique qu'émotionnelle. En effet, Rossana Fenu Barbera considère le diable comme le récipient de toutes les larmes qu'il a provoquées sur terre.[559] Il n'est pourtant pas anodin que les larmes soient le seul signe d'humanité émis par cette machine infernale. Bien que la raison précise de ces pleurs ne soit pas expliquée, le larmoiement mécanique apparaît comme la seule réaction possible face à l'inertie, la pesanteur et l'enfermement, ou bien, à l'ennui éternel dans l'espace venteux et glacial de l'enfer. Ainsi, Baudelaire actualise un sens latent de la machine infernale dantesque en présentant l'ennui comme l'aliénation de l'homme par l'industrialisation. En effet, l'ennui est constamment associé dans *Les Fleurs du mal*, à une impression polaire de nuit et de froid glacial.[560] Dans *De profundis clamavi*, le moi lyrique implore sa bien-aimée du « fond du gouffre obscur où [s]on cœur est tombé » (*PC*, v. 2).[561] Le gouffre de son cœur est décrit comme « un pays plus nu que la terre polaire » (*PC*, v. 7), comme un « univers morne à l'horizon plombé » (*PC*, v. 3) où « nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème » (*PC*, v. 4).

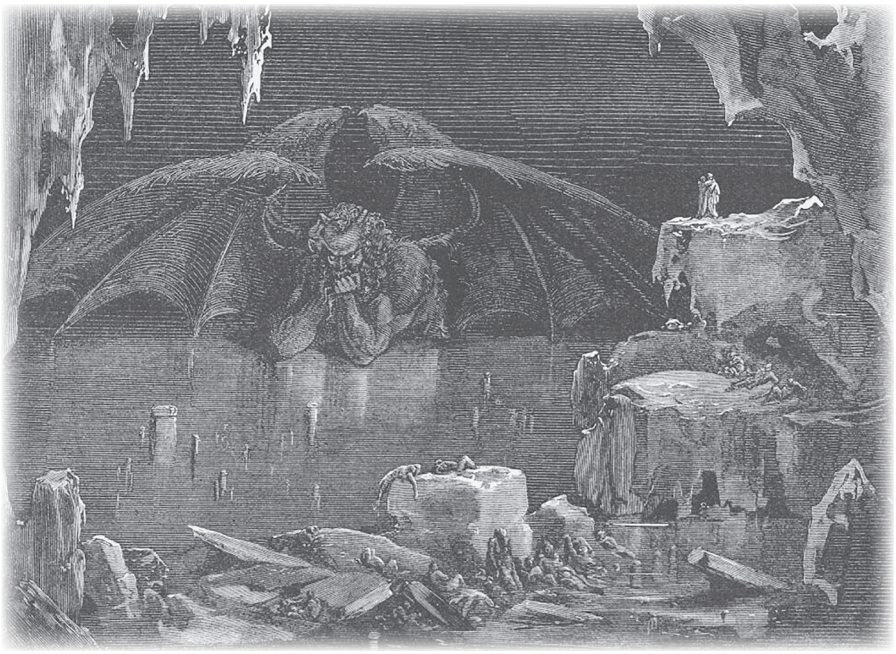
Tandis que Scaramuzza ne met pas l'accent sur le paysage glacial du neuvième cercle de l'*Enfer*, il est intéressant de remarquer que dans sa gravure de 1857, Gustave Doré présente une interprétation du chant XXXIV de l'*Enfer* similaire à celle de Baudelaire. Son illustration présente une bête noire gigantesque au sein d'un paysage polaire, nocturne, morne, à l'horizon plombé. Manifestement, le Satan de Doré n'exécute que de manière incomplète et à peine visible les actions mécaniques décrites par Dante : ses immenses ailes de chauve-souris ne génèrent aucun vent et c'est seulement en regardant de très près que l'observateur peut discerner les pieds du traître qu'il semble écraser d'un geste violent avec sa main gauche, plutôt que de le déchiqueter avec ses dents. La violence méditative de son regard n'est pas ce qui frappe l'observateur de prime abord. Il constate plus facilement sa position d'attente, le menton posé sur sa main, qui semble traduire son ennui.

558 Chambers (1988).

559 Fenu Babera (2017, 106).

560 Legras (1934).

561 Baudelaire (1975, 32-33), « De profundis clamavi », abrégé : *PC*.



Doré, Gustave, L'Enfer XXXIV, vv. 20-21, gravure, in: Doré, Gustave, Dante. L'Enfer, Paris, Hachette, 1857.
‹https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Gustave_Dore_Inferno_34_caption.jpg› [consulté le 01/03/2021].

Dans *L'Irrémédiable*, Baudelaire restitue la sensation glaciale par l'image d'un « navire pris dans le pôle » (*I*, v. 25). Richter fait remarquer que l'emploi figuré du navire est un *topos* de la littérature occidentale, servant à représenter le sort, l'homme, la vie, l'humanité ou, comme au chant VI du *Purgatoire*, le peuple (« Nave senza nocchiere in gran tempesta », *Purg.* VI, v. 77).[562] Toutefois, ce navire est contredit dans sa fonction spécifique de naviguer, étant bloqué par une eau devenue solide et immobile à cause des glaces polaires.[563] Il est « tombé dans cette geôle » (*I*, v. 28) qui évoque l'enfer gelé de Dante, comme dans *La Destruction*, où « le Démon » (*D*, v. 1) « conduit » le moi lyrique « loin du regard de Dieu » au milieu « Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes » (*D*, vv. 9-11). Ce « piège » (*I*, v. 26) est pourtant décrit comme quelque chose de fascinant par sa ressemblance avec du « cristal » (*I*, v. 26). Ainsi, une fois de plus, Baudelaire 'extrait' la beauté du mal. Dans son univers, l'âme se plaît en enfer : « […] l'Enfer où mon cœur se plaît […] » (*HS*, v. 14).[564] Baudelaire reprend par

562 Richter (2001a, 851).
563 Richter (2001a, 852).
564 Baudelaire (1975, 77-78), « Horreur sympathique », abrégé : *HS*.

ailleurs l'image biblique de l'ange déchu[565] en présentant « une Idée, une Forme, un Être » (*I*, v. 1) qui tombe de « l'azur » (*I*, v. 2). Il évoque ainsi la tradition platonicienne selon laquelle les choses que nous percevons dans le monde sensible ne sont qu'une pâle imitation de leur archétype parfait, nommé 'idée' ou 'forme', qui est situé dans le monde intelligible des idées. L'« Être » du premier vers peut aussi bien être considéré comme une référence à l'« Ange » (*I*, v. 5) déchu évoqué dans la strophe suivante qu'à l'« Être » humain en général. Non seulement 'l'essence idéale des choses', mais toute l'humanité partagerait ainsi le sort de Lucifer. L'existence de tous les hommes se caractériserait ainsi par la perte des idéaux et par la chute dans le *spleen*, où « nul œil du Ciel ne pénètre » (*I*, v. 4). En effet, la deuxième partie du poème (*I*, vv. 33-40) montre que le tableau d'un enfer de glace brossé dans la première partie (*I*, vv. 1-32) ne constitue pas une réalité extérieure à l'observateur. Bien au contraire, le sombre tableau de l'enfer est dévoilé comme le « [t]ête-à-tête » (*I*, v. 33) « d'un cœur » anonyme « devenu » son propre « miroir » (*I*, v. 34). La vision glaciale se révèle être l'auto-observation d'un moi quelconque dans le « miroir » du « cœur » (*I*, v. 34) – image qui établit un lien métonymique entre le cœur humain et la glace cristalline du paysage infernal. La description de l'enfer apparaît ainsi comme une mise en abyme du voyage intime dans les profondeurs de l'âme humaine, conçue comme « Puits de Vérité » (*I*, v. 35).

Il est remarquable que la gravure de l'édition d'Antonio Zatta (1757-58), signée par deux illustrateurs vénitiens sur lesquels on ne trouve guère d'informations aujourd'hui, Gaspero Ticiani et Giovanni Magnini, reprenne la même image du puits. Le puits est un symbole pluriséculaire de communication entre le ciel, la terre et l'enfer. Il représente non seulement un microcosme de l'univers, mais aussi un symbole des tréfonds de la conscience humaine. Les nombreuses fautes de perspective comme la 'fausse' courbure du mur, le positionnement 'incorrect' des personnages dans l'espace, les pierres 'disproportionnellement' grandes par rapport aux pèlerins qui sont trop petits face au mur et trop grands face à Satan, corroborent l'impression que le réalisme n'est pas l'effet recherché. Cela permet à l'observateur de prendre le symbolisme du puits au pied de la lettre et d'interpréter l'image comme la représentation allusive d'une descente dans les profondeurs de l'âme. Tout au fond, on retrouve le mal, Satan, doté d'une expression et d'une posture bien plus agressives que celui de Scaramuzza. Le motif qui domine cette illustration complètement négligée par la critique n'est pas le *contrapasso* de Satan comme instrument de la justice divine, mais la bestialité particulièrement 'humaine' avec laquelle il dévore les traîtres. Son corps n'apparaît ni immobilisé par la glace ni téléguidé par une instance supérieure. Bien au contraire, il déchiquète ses victimes dans un geste dynamique marqué par une violence active et volontaire.

565 *Livre d'Isaïe*, 14,3-20. L'ange déchu est évoqué également dans le *Livre d'Hénoch*, considéré comme apocryphe par l'Église catholique.

Ticiani, Gaspero/ Magnini, Giovanni, Canto XXXIV, in: Dante Alighieri, La Divina Commedia. Con varie annotazioni e copiosi rami adornata, Venezia, Antonio Zatta, 1757-58, p. 550. © Bonhams.

Par opposition à Ticiani et Magnini, l'illustratrice Sofia Giacomelli – sur laquelle on trouve également très peu d'informations car elle est complètement négligée par la critique – met en avant la souffrance que Satan ressent en effectuant le *contrapasso* des traîtres. Ce diable enfermé dans des murailles qui pourraient évoquer celles de la tour de la faim dans laquelle le comte Ugolin est emmuré avec sa progéniture au chant XXXIII de l'*Enfer*, frappe précisément par sa ressemblance avec l'Ugolin que Giacomelli présente dans la gravure précédente.[566] La représentation d'Ugolin s'accompagne d'un commentaire qui est tout aussi révélateur concernant la représentation du diable :

[566] Cf. la coiffure, la barbe, les pommettes saillantes et le corps musclé d'Ugolin.

Le comte Ugolin, condamné à mourir de faim avec ses quatre fils par l'archevêque Ruggieri, a la douleur de voir expirer un d'eux et de voir tomber les autres en faiblesse ; le plus jeune lui dit : 'Oh mon père ! tu nous as donné ces chairs, reprends-les'.[567]

Giacomelli, Sofia, « L'imperador del doloroso regno/ Da mezzo 'l petto uscia fuor della ghiaccia », gravure, La Divina Commedia, Paris, Salmon, 1813, p. 85.

Alors que Giacomelli montre Ugolin en train de combattre son instinct anthropophage qui le pousse à manger ses enfants, elle fait exécuter à Satan l'acte inaccompli par Ugolin. En insistant sur sa ressemblance avec le père de famille Ugolin, Giacomelli met l'accent sur la fatalité qui condamne le diable à dévorer ses propres suppôts. En effet, les corps musculeux des traîtres apparaissent comme des miniatures du corps de Satan, alors que la composition du visage de l'empereur du royaume douloureux semble prendre la forme de certaines parties de leurs corps : ses joues évoquent les parties postérieures de Judas, ses sourcils celle de leurs bras, sa moustache celle

[567] Giacomelli (1813, 9).

de leurs cheveux. Plutôt que par la méchanceté, l'action du diable semble être motivée par son instinct de survie. Le mal se nourrit du mal, répondant à une pulsion humaine. Ainsi, cette dessinatrice oubliée par la critique semble interpréter l'essence du mal comme une conséquence inévitable de la misère et de la détresse humaines.

Les illustrations de Giacomelli et de Ticiani/ Magnini frappent par le caractère anthropomorphe de leurs représentations d'un Satan sans pelage animal,[568] ni traits mécaniques, ainsi que par sa taille relativement petite. Chez Ticiani et Magnini, les proportions de Dante et Virgile ainsi que celles du traître déchiqueté sont bien plus grandes que les bras de Satan – une dimension qui ne devrait même pas être atteinte par un géant, selon les mesures établies au chant XXXIV de l'*Enfer*. Leur Satan anthropomorphe ne dispose par ailleurs que de quatre ailes qui correspondent plutôt aux proportions des corps des victimes avalées qu'à celles d'un grand moulin à vent. La position élevé des pèlerins par rapport au diable s'écarte également de la source dantesque où Dante et Virgile se trouvent au niveau des côtes du diable (*Inf.* XXXIV, v. 73). Alors que, chez Ticiani et Magnini, Virgile regarde en bas, il est possible que Dante n'ait même pas aperçu Satan. Son regard est tourné vers le haut, ce qui lui permet de ne pas croiser la bête au fond du puits. Par ailleurs, les ailes relativement petites de Satan ne créent aucun vent qui puisse gêner la vue des pèlerins situés au-dessus de lui. Ces derniers ne l'aperçoivent que s'ils tournent leur regard vers le bas, mais Dante dirige son regard en haut, vers la forêt, et vers les rayons de soleil qui la transpercent. Il s'agit bien évidemment de deux symboles cruciaux de la *Divine Comédie:* la sombre forêt du péché et la lumière divine qui symbolise, dès le premier chant de l'*Enfer*, la voie du salut.[569] Ticiani et Magnani illustrent ainsi le conflit de l'âme humaine entre le haut et bas, entre le ciel et l'enfer, entre Dieu et Satan.

Baudelaire aborde la même question dans *L'Irrémédiable* où l'« Être » (*I*, v. 1) tombe de « l'azur » (*I*, v. 2) dans « un Styx bourbeux et plombé » (*I*, v. 3), image mythologique du fleuve des Enfers qui apparaît également au cinquième cercle de l'*Enfer* dantesque. Baudelaire montre ainsi le déchirement de l'âme entre le royaume de la lumière et des ténèbres, entre le bien et le mal, entre Dieu et Satan, entre *Spleen et Idéal* – la section de 85 poèmes des *Fleurs du mal* dont *L'Irrémédiable* fait partie. Le poète reviendra constamment sur ce déchirement de l'âme humaine qu'il explique dans ses *Journaux intimes* : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan ».[570] Or, dès le poème liminaire du recueil, il insiste sur le caractère corrompu et inaccessible de l'idéal (*AL*, vv. 4-8),[571] ainsi que sur la faiblesse de l'inclination humaine pour le bien face à son fort pen-

568 Le Satan de Dante est poilu : cf. p. ex. « le vellute coste » (*Inf.* XXXIV, v. 73).

569 « Guardai in alto e vidi le sue spalle/ vestite già de' raggi del pianeta […] » (*Inf.* I, vv. 16-17).

570 Cf. « Mon cœur mis à nu » (Baudelaire 1975, 682).

571 Stamos Metzidakis constate quant à la perte des idéaux dans *Au lecteur* : « Que ce soit la conception chrétienne de Dieu, l'Église catholique […] la pureté de l'amour ou la beauté irréprochable de la femme aimée, tout *idéal* se dégrade sous les crachats impies de notre poète » (Metzidakis 1989, 222).

chant pour le mal (*AL*, v. 5). Baudelaire inverse le concept chrétien d'une fraternité universelle de tous les hommes dans le bien et dans l'amour du prochain en suggérant une fraternité dans le Mal, dans les impulsions destructrices et meurtrières («– mon semblable, – mon frère!», *AL*, v. 40).[572] Le diable affirme ainsi, chez Baudelaire, son hégémonie par rapport à Dieu, la chute de l'homme étant 'irréméd*iable*'. Dans ce contexte, Jonathan Culler fait remarquer qu'il est impossible de déterminer si l'existence de l'Ennui, le pire des monstres, est l'œuvre de Satan ou si, au contraire, la présence accablante de l'Ennui donne à Satan le pouvoir de séduire l'homme.[573] Selon Culler, le débat sur l'origine du mal chez Baudelaire représente une impasse interprétative.[574] Or, la mythopoétique dantesque de Baudelaire permet de formuler une hypothèse concernant sa conception du mal. Celle-ci consiste en trois hypostases distinctes d'une seule essence du mal. À l'instar de Dante, Baudelaire conçoit le diable comme un véritable anti-Dieu. Son «Satan Trismégiste»[575] (*AL*, v. 9) peut être considéré comme inversion du dogme chrétien de la *Tri*nité, présentant un diable unique en trois personnes: Satan Trismégiste (le Père), son incarnation dans l'Ennui (le Fils) et l'esprit du mal, présent en chaque homme. L'idée d'un esprit du mal ne se retrouve pas seulement dans l'image de Satan qui «berce notre esprit enchanté» (*AL*, v. 10), mais aussi dans *La Destruction* où «le Démon» est absorbé par la respiration, emplissant le moi lyrique du mal:

> Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
> Il nage autour de moi comme un air impalpable.
> Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
> Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.
> (*D*, vv. 1-4)

L'inversion blasphématoire du mystère de la trinité confère au Satan de Baudelaire le statut d'une divinité à laquelle le poète adresse des prières. Dans *Les Litanies de Satan*, inversion satanique du *Kyrie Eleison* et du *Gloria*,[576] le moi lyrique loue Satan comme «Prince de l'exil» (*LS*, v. 4), voire comme «le plus savant et le plus beau des Anges» (*LS*, v. 1). Dans le poème *Prière,* il le présente même comme le «Temple» (*P*, v. 6) d'une nouvelle religion. Dans *L'Irrémédiable* la vision de l'enfer est qualifiée de «tableau parfait» qui «donne à penser que le Diable/ Fait toujours bien tout ce qu'il fait!» (*I*, vv. 31-32).

Tout au contraire, l'analyse a démontré que le diable occupe chez Dante un rôle central dans l'exécution de la justice divine. Purifiés des péchés des neuf cercles parcourus, Dante et Virgile s'accrochent aux poils de Satan, empêtré au centre de la

572 Richter (2001, 38-39).
573 Culler (1998, 91); Culler (2012).
574 *Ibid*.
575 Souligné par C. J.
576 Richter (2001b, 1493).

terre, pour rejoindre l'autre hémisphère où ils graviront la montagne du purgatoire jusqu'à accéder au paradis. Les pèlerins regardent le mal en face et le vainquent en se servant précisément du corps de Satan pour sortir du royaume des ténèbres et 'revoir les étoiles'[577] – le nouveau chemin de la lumière et de la purification. Manifestement, chez Dante, le diable n'obtient que l'importance et la puissance que l'homme lui accorde. En effet, la description de Satan vu à travers les yeux de Dante-*agens* est dominée par les verbes de la perception individuelle à la première personne : « io vidi » (*Inf.* XXXIV, v. 38) ; « vid'io », (*Inf.* XXXIV, v. 48) ; « credetti vedere » (*Inf.* XXXIV, v. 88) etc. De même, la conception de Satan comme 'origine de tout le mal' n'est présentée que sous le mode de la supposition personnelle, il 'faut bien' que tout le mal vienne de lui : « […] ben dee da lui procedere ogne lutto » (*Inf.* XXXIV, v. 36). Lorsque Dante-*agens* vainc sa 'peur' initiale (*Inf.* XXXIV, v. 10) et s'arme de la force morale que Virgile lui recommande au début du chant,[578] Satan perd son potentiel effrayant, jusqu'à se transformer en outil pour sortir de l'enfer et progresser dans le chemin de purification. La deuxième illustration de Scaramuzza souligne le côté inoffensif de Satan en montrant un pelage idéalisé aux boucles blondes, éclairci par une lumière que Dante regarde avec émerveillement, la tête tournée vers le haut, comme s'il assistait à une révélation divine.[579]

Scaramuzza, Francesco, Inf. XXXIV, « Io levai gli occhi e credetti vedere/ Lucifero com'io l'avea lasciato/ Lo vidi le gambe in su tenere », encre de Chine sur carton, ~1876.

Le motif de la lumière au milieu des ténèbres joue un rôle crucial également dans *L'Irrémédiable* de Baudelaire. Ledit « Puits de Vérité » (*I*, v. 35) fait apparaître une réalité paradoxale, à la fois « clair[e] » et « noir[e] » (*I*, v. 35), « sombre » et « limpide » (*I*, v. 33). La dernière strophe éclaire cette idée en faisant apparaître une lumière au sein des ténèbres. Une « étoile livide » (*I*, v. 36) tremble dans le « cœur » devenu « miroir » (*I*, v. 34). Cette lumière est comparée à un « phare ironique, infernal,/ Flambeau des grâces sataniques » (*I*, vv. 33-34) qui émerge dans l'obscurité. Une fois de

577 « E quindi uscimmo a riveder le stelle » (*Inf.* XXXIV, v. 139).

578 « […] convien che di fortezza t'armi […] » (*Inf.* XXXIV, v. 21).

579 La perplexité de Dante-personnage est due à sa prise de conscience que Lucifer, tombé du ciel, tient ses jambes en l'air par rapport à l'hémisphère boréal, où Jésus fut crucifié. Sa tête se trouve ainsi à l'endroit le plus éloigné de Dieu.

plus, Baudelaire assemble des contraires, le phare étant habituellement associé à une « source lumineuse puissante, servant à guider la navigation maritime pendant la nuit »,[580] alors que le substantif 'flambeau' est souvent employé dans un sens figuratif pour désigner ce qui « guide intellectuellement ou moralement ».[581] En ce sens, il est généralement associé à « la lumière réconfortante de la raison, de la foi ou de la grâce divine ».[582] Le champ lexical de la lumière au milieu des ténèbres renvoie d'ailleurs aux limbes, situés aux marges de l'enfer dantesque. Dans son essai sur Delacroix, Baudelaire cite un passage de la traduction du chant IV de l'*Enfer* par Angelo Fiorentino[583] qui vient éclairer la fonction symbolique de la lumière dans *L'Irrémédiable* :

> […] nous traversions toujours la forêt, épaisse forêt d'esprits, veux-je dire. Nous n'étions pas bien éloignés de l'entrée de l'abîme, quand je vis un feu qui perçait un hémisphère de ténèbres. Quelques pas nous en séparaient encore, mais je pouvais déjà entrevoir que des esprits glorieux habitaient ce séjour. '– Ô toi, qui honores toute science et tout art, quels sont ces esprits auxquels on fait tant d'honneur qu'on les sépare du sort des autres ?' Il me répondit : '– Leur belle renommée, qui retentit là-haut dans votre monde, trouve grâce dans le ciel, qui les distingue des autres.' Cependant une voix se fit entendre : 'Honorez le sublime poète ; son ombre, qui était partie, nous revient.' La voix se tut, et je vis venir à nous quatre grandes ombres ; leur aspect n'était ni triste ni joyeux. (*S 1846*, 55)[584]

Les quatre grandes ombres appartiennent à Homère, Horace, Ovide et Lucain qui accueillent Dante dans leur cercle des génies poétiques. Le 'feu' dans les ténèbres renvoie bien évidemment à la symbolique de la raison et de la grâce divine. Étant donné que les poètes anciens ont vécu avant l'ère du christianisme, ils n'ont pas ignoré Jésus-Christ par choix mais par défaut, si bien que leurs 'esprits magnanimes' (*Inf.* IV, v. 119) semblent être pardonnés. Dans *L'Irrémédiable*, Baudelaire semble faire référence à cet épisode par le procédé de l'inversion « ironique » (*I*, v. 37) : la lumière est désormais d'essence « infernal[e] » (*I*, v. 7), représentant un sombre présage des « grâces sataniques » (*I*, v. 38) et non de la grâce divine. Comme Baudelaire l'a annoncé dans son poème liminaire, « C'est le Diable qui tient les fils » (*AL*, v. 13). Or, cette lumière satanique est décrite comme « soulagement et gloire uniques » (*I*, v. 39). Par opposition au repentir chrétien, qui trouve son fondement dans la conscience *du* mal,[585] ce soulagement consisterait en la « conscience dans le Mal » (*I*, v. 40). Celle-ci désigne l'état d'âme indiquant la lucidité du poète qui reconnaît l'influence irrémédiable de Satan dans le *spleen* sans pour autant pouvoir y échapper. De cette manière, Baudelaire s'oppose diamétralement à la possibilité dantesque d'une ascension de l'âme vers Dieu. Le rôle du poète n'est plus celui d'un élu divin qui connaît la voie du

580 ‹ https://www.cnrtl.fr/definition/phare › [consulté le 13/04/2020].

581 ‹ https://www.cnrtl.fr/definition/flambeau › [consulté le 13/04/2020].

582 Richter (2001a, 860).

583 Baudelaire considère cette traduction parue en 1841 comme « la seule bonne pour les poètes et les littérateurs qui ne savent pas l'italien » (Baudelaire 1973, 1002).

584 Baudelaire (1976, 415-496), « Salon de 1846 », abrégé : *S 1846*.

585 Richter (2001a, 865).

salut. Il a plutôt la fonction d'un « sinistre miroir » (*H*, v. 19)[586] qui révèle l'infestation de l'âme par l'ennui, conçu comme une condition infernale que tout homme porte en lui. C'est précisément à partir de cet état d'âme que Baudelaire définit la littérature romantique : « Le romantisme n'est […] ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » (*S 1846*, 420). La suprématie du diable dominerait non seulement cet état d'âme, mais tout l'art de son époque :

> […] l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le Diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.[587]

Baudelaire puise ainsi dans le vaste imaginaire dantesque afin de rendre palpable toute l'atrocité de la transformation de l'enfer comme lieu physique en état psychologique. L'analyse de la mythopoétique dantesque a révélé non seulement l'imagerie dantesque au cœur de la conception du mal et du diable chez Baudelaire, mais elle a contribué également à une meilleure compréhension de la figure du Satan dantesque en montrant qu'avec la notion du *spleen* en tant qu'aliénation de l'homme par l'industrialisation Baudelaire actualise un sens latent de la machine infernale dantesque.

586 Baudelaire (1975, 78-79), « L'Héautontimorouménos », abrégé : *H*.

587 Cf. « L'Art romantique », Baudelaire (1976, 168).

II.7. *Creed en dios* (1862) de Gustavo Adolfo Bécquer : entre nostalgie du Moyen-Âge et paradigme psychanalytique

Connu avant tout pour ses *Rimas* (1868) et *Leyendas* (1858-1864), Gustavo Adolfo Bécquer est considéré aujourd'hui comme l'un des écrivains les plus importants du romantisme tardif en Espagne. Toutefois, depuis le XIXe siècle, on peut constater une disproportion frappante entre le grand intérêt critique pour sa poésie et l'attention moindre accordée à sa prose.[588] Avec leurs monographies, Arturo Berenguer Carisomo, Rubén Benítez et Russell P. Sebold ont contribué à corriger ce déséquilibre en présentant des lectures panoramiques de l'œuvre intégrale des légendes, de leurs aspects traditionalistes[589] et de leur poétique fantastique.[590] Pourtant, leurs études nécessitent encore d'être complétées par des *close readings* de plusieurs légendes qui restent négligées par la critique, surtout en ce qui concerne la mythopoétique dantesque. *Creed en dios*, publiée, à l'instar des autres vingt-et-une *Leyendas* dans des journaux quotidiens, plus précisément dans *El Contemporáneo* du 23, 25 et 27 février 1862, ne figure pas parmi les légendes les plus populaires de Bécquer. Sebold la considère comme l'une des légendes les moins connues, mais des plus réussies sur le plan artistique.[591] Plusieurs articles ont été dédiés à l'identification de ses sources, avec une insistance particulière sur l'influence du romantisme allemand,[592] de la tradition populaire espagnole[593] et sur les ressemblances thématiques avec la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* de Victor Hugo.[594] Il est surprenant que la *Divine Comédie* reste négligée dans l'énumération positiviste des sources possibles, d'autant plus que *Creed en dios* s'empare explicitement du motif du voyage de rédemption.

En conséquence, il s'agit désormais d'insister sur la mythopoétique dantesque dans cette figuration de l'au-delà qui peut être lue comme une manifestation précoce de l'intérêt pour les lois de l'inconscient. En effet, *Creed en dios* présente une rupture épistémologique en documentant le changement du paradigme théologique issu d'une époque révolue vers le paradigme psychanalytique qui dominera le XXe siècle. Les parallèles avec la psychanalyse n'ont pas échappé à la critique qui a insisté non seulement sur les coïncidences entre les activités mentales décrites par Bécquer et les découvertes psychanalytiques concernant le processus de création artistique,[595] mais également sur la présence des archétypes d'*animus*, d'*anima* et du *processus d'indi-*

588 Cf. Benítez (1965) ; Benítez (1974, 7).

589 Benítez (1974, 11*sq.*).

590 Sebold (1989, 17*sq.*).

591 Sebold (1989, 99).

592 Díaz (1953, 205) ; Guillén (1961, 125-166). En ce qui concerne l'influence germanophone dans l'ensemble des Leyendas, voir : Turk (1959) ; Pageard (1954).

593 Benítez (1965).

594 Haggerty Krappe (1932) ; De Malkiel (1953).

595 Cf. Hartsook (1967).

viduation selon Carl Gustav Jung. L'accent étant mis sur l'ensemble des *Leyendas* de Bécquer, *Creed en dios* n'a été abordé que de manière sommaire et accessoire.[596]

Le présent chapitre envisage de fournir une analyse approfondie de cette légende et de démontrer qu'elle annonce ledit processus de transformation discursif vers le paradigme psychanalytique, qui n'émerge qu'une vingtaine d'années plus tard. Celui-ci s'exprime par la reprise du motif dantesque de l'égarement du droit chemin dans une forêt immense, traitée désormais comme un symbole de l'inconscient où le protagoniste se livre à une chasse infernale au cheval débridé qui représente le déchaînement des pulsions primaires. Bien que l'intertextualité dantesque soit moins dense dans *Creed en dios* que dans la *Rima XXIX* de Bécquer, étudiée au chapitre III.4, l'auteur y devance les lectures psychanalytiques que la critique ne présentera qu'un siècle plus tard en valorisant le côté onirique de la *Divine Comédie*. Par opposition au chant XIII de l'*Enfer*, le motif de la chasse sauvage ne fonctionne plus comme *contrapasso* des dissipateurs, décrété par la justice divine, mais comme l'illustration du combat psychique d'un protagoniste endiablé avec les forces néfastes de son inconscient. Sans abandonner le sujet profondément catholique du voyage de purification, la mythopoétique dantesque permet à Bécquer d'introduire le discours psychanalytique dans le discours théologique et d'annoncer ainsi un paradigme qui dominera le XXe siècle. Or, l'ancrage profond de l'auteur dans l'idéologie catholique du XIXe siècle reste nettement saisissable : bien qu'il ne se mette plus en scène comme un *poeta vates* doué de capacités prophétiques et visionnaires, il suit la tradition de la légende religieuse d'intention spirituelle en rédigeant une histoire de crime et de châtiment à la troisième personne. Celle-ci annonce certes le paradigme psychanalytique du XXe siècle, mais elle exprime simultanément une forte nostalgie pour le Moyen-Âge et ses valeurs catholiques, présentées comme une réponse traditionaliste aux bouleversements politiques du XIXe siècle.

***

L'impératif du titre, *Creed en dios*, est une citation explicite des vers 14,1 de l'*Évangile de Jean* dans lesquels Jésus-Christ invite ses disciples à croire en Dieu afin d'atteindre une place à ses côtés au paradis.[597] Le titre présente ainsi la foi catholique comme la voie du salut, se situant dans le même contexte épistémologique que la *Divine Comédie*. La phrase placée en exergue du conte, présentée comme l'épitaphe du tombeau de Teobaldo de Montagut, baron de Fortcastell, réitère l'appel à la foi :

> Yo fui el verdadero Teobaldo de Montagut, barón do Fortcastell. Noble o villano, señor o pechero, tú, cualquiera que seas, que te detienes un instante al borde de mi sepultura, cree en Dios, como yo he creído, y ruégale por mí. (*CD*, 247)[598]

---

596 Cf. Baker (1991).

597 « Que votre cœur ne se trouble point. Croyez en Dieu, et croyez en moi. Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon Père. Si cela n'était pas, je vous l'aurais dit. Je vais vous préparer une place » (*Evangile de Jean*, 14,1-2).

598 Bécquer (1998, 247-261), « Creed en dios », abrégé : *CD*.

Bécquer établit ainsi d'emblée un lien métonymique entre le texte et le tombeau, le voyage dans l'au-delà et le processus d'écriture. Il est remarquable que le protagoniste défunt s'adresse au lecteur par l'énonciation déictique, en l'apostrophant, comme s'il faisait partie d'un groupe réuni autour de sa sépulture («tú»; «[…] te detienes […] al borde de mí sepultura [...]», *CD*, 247). Ce groupe fictif, constitué de nobles, de vilains, de seigneurs et de 'pecheros' (désignant des individus obligés de s'acquitter d'un impôt personnel auprès d'un seigneur territorial dans l'ancien régime de Castille) est manifestement issu du système féodal du Moyen-Âge. Le recours linguistique à la *deixis in praesentia* permet à Bécquer d'établir un contact immédiat entre plusieurs niveaux de narration et plusieurs axes temporels: le protagoniste défunt communique avec un groupe fictif de récepteurs encore vivants au niveau de la diégèse, auquel le lecteur moderne est assimilé par l'apostrophe à la deuxième personne ('tú'). Ainsi, Bécquer crée un lien direct entre les vivants et la voix d'outre-tombe du protagoniste, anticipant le motif du voyage dans le temps. Le lecteur se voit transporté devant un tombeau du Moyen-Âge qui fournit le cadre historique principal des *Leyendas*, reflétant parfaitement l'enthousiasme romantique pour cette époque éloignée. L'ambiance médiévale est renforcée par l'indication 'cántiga provenzal' en dessous du titre, désignant le genre de poésie galaïco-portugaise chantée par des troubadours entre les XIIe et XIVe siècles. Bécquer renvoie explicitement aux prétendues origines orales de sa légende en incluant un narrateur extradiégétique qui s'adresse, dans quatre paragraphes typographiquement séparés et numérotés, à une audience composée de nobles aventuriers (I.), de pasteurs (II.) et de jeunes filles des villages voisins (III.). Ce récit encadrant, complété, de manière inhabituelle, au milieu et non à la fin de la narration, sert tout d'abord à affirmer le 'noyau réel' de cette 'légende' à caractère merveilleux. Le narrateur extradiégétique insiste sur la transmission orale de cette 'terrible histoire' qui aurait été transmise de génération en génération depuis la mort du protagoniste, et assure que son intervention se limiterait à 'adorner' les faits réels de 'grâce poétique'.[599] Le récit encadrant sert également à créer une atmosphère qui prépare le lecteur aux faits merveilleux relatés dans les quatre sous-parties suivantes, structurées en vingt-cinq paragraphes qui évoquent les strophes d'une chanson provençale. Le récit intradiégétique s'ouvre sur un cauchemar de la mère de Teobaldo, décrit par un narrateur hétérodiégétique.[600] Pendant sa grossesse, la jeune femme rêve qu'elle accouche d'un serpent monstrueux qui se cache dans un buisson. Terrorisée, elle appelle ses domestiques en leur indiquant sa cachette. Elle affirme avoir vu une colombe blanche s'envoler vers le ciel, sortant de l'endroit même où le serpent s'est caché. Le symbolisme biblique anticipe, une fois de plus, le parcours

[599] «[…] de boca en boca ha llegado hasta mí esta tradición, y la leyenda del sepulcro que aún subsiste en el monasterio de Montagut, es un testimonio irrecusable de la veracidad de mis palabras […]. Yo podré acaso adornar con algunas galas de la poesía el desnudo esqueleto de esta sencilla y terrible historia, pero nunca me apartaré un punto de la verdad a sabiendas» (*CD*, 255).

[600] «Acaso un aviso de Dios, tal vez una vana fantasía que el tiempo realizó más adelante» (*CD*, 249-50).

de purification du protagoniste, assimilé ici au serpent. Depuis la *Genèse*, celui-ci est identifié au diable qui entraîne la chute d'Adam et Ève. Bécquer renvoie par ailleurs au buisson ardent qui brûle sans jamais se consumer, et au milieu duquel Dieu apparaît à Moïse (*Exode*, 3,2). Le *Nouveau Testament* décrit Dieu comme « un feu dévorant » (*Hébreux*, 12,29) qui anéantit les vices. Dans cette perspective, le buisson évoque la présence de Dieu et la purification spirituelle. En effet, le rêve annonce que le serpent disparaîtra pour faire place à la colombe, symbole judéo-chrétien de la paix, de l'espoir et du bonheur retrouvé. La suite du récit intradiégétique présente la réalisation de cette prophétie, et les circonstances de la vie peccable qui donnent lieu au voyage de purification de Teobaldo. Ce dernier est présenté comme un tyran abominable qui règne par la terreur, la violence et le blasphème.[601] Un jour pendant la chasse, Teobaldo rencontre un abbé qui le met en garde contre la punition divine qui l'attend dans l'au-delà s'il ne demande pas l'absolution de ses péchés au pape. Non seulement Teobaldo refuse d'écouter le prêtre en déclarant haut et fort qu'il ne croit pas en Dieu, mais il menace même de le tuer 'comme un sanglier' pour 's'amuser' (« […] te cazo como a un jabalí para distraerme […] », *CD*, 251). À cet instant, un véritable sanglier apparaît de manière mystérieuse et, ivre de bonheur, Teobaldo commence une poursuite effrénée en lâchant ses chiens et en fouettant son cheval jusqu'au sang. Cette chevauchée sauvage permet à Bécquer d'introduire son intérêt pour les processus de l'inconscient dans la thématique religieuse : le vénérable abbé représente la loi morale, qui correspondra dans le modèle tripartite de la psyché de Freud à l'instance du 'surmoi'. Celle-ci représente l'autorité et filtre les pulsions au travers des normes intériorisées. La descente géographique dans les abîmes de la vallée (« […] atravesó las cañadas del valle […] », *CD*, 252) peut être lue comme une descente psychologique dans les profondeurs inconscientes de l'âme. La nature sauvage[602] illustre parfaitement les pulsions indomptées du protagoniste. Son fourvoiement moral est par ailleurs transcrit par le motif dantesque de l'égarement du droit chemin dans une forêt immense : « […] internándose en un bosque inmenso, se perdió entre sus sombrías revueltas » (*CD*, 252). D'après Jung, la forêt symbolise les profondeurs et l'obscurité de l'inconscient.[603] L'emploi que Bécquer fait de la nature et, plus précisément, du motif dantesque de la forêt obscure comme manifestation de l'inconscient, semble anticiper les lectures psychanalytiques que la critique présenta plus d'un siècle plus tard en valorisant le côté onirique, mystérieux, voire cauchemar-

601 « Por donde pasaba se veía señalando su camino un rastro de lágrimas y de sangre. Ahorcaba a sus pecheros, se batía con sus iguales, perseguía a las doncellas, daba de palos a los monjes, y en sus blasfemias y juramentos ni dejaba Santo en paz ni cosa sagrada que no maldijese » (*CD*, 250).

602 « […] los espesos matorrales […] » (*CD*, 252) ; « […] el pedregoso lecho del río […] » (*CD*, 252) ; etc.

603 « [...] der Wald als ein dunkler undurchsichtiger Ort; wie die Wassertiefe und das Meer, das Behältnis des Unbekannten und Geheimnisvollen. Es ist ein treffendes Gleichnis für das Unbewusste » (Jung 1990, 214).

desque de la *Divine Comédie*.[604] Angelo Diotti interprète la forêt dantesque comme archétype jungien de l'ombre, comme manifestation du côté sombre de la personnalité que le sujet refuse de reconnaître en lui, s'agissant de tendances inacceptables selon la morale collective.[605] La forêt est d'ailleurs un motif dantesque privilégié par les Romantiques espagnols qui accentuent son côté terrifiant et déroutant. Dans *La selva oscura* (1879), un poème en deux chants et en tercets dantesques, Gaspar Núñez de Arce dédie presque l'intégralité du premier chant à la description d'une forêt obscure et effrayante[606] dans laquelle le protagoniste égaré rencontre Dante, qui adopte le rôle du guide consolateur en lui racontant son histoire d'amour avec Beatrice et son voyage dans l'au-delà. Comme chez Bécquer, cette forêt matérialise la manifestation de l'inconscient reflétant, chez Núñez de Arce, les préoccupations du protagoniste autour de la vieillesse[607] et du péché.[608]

Dans sa lecture psychanalyste du premier chant de l'*Enfer*, Diotti affirme que la forêt symbolise la confrontation de Dante avec son côté sombre refoulé. Dans ce contexte, les animaux qui lui barrent le chemin constitueraient des projections oniriques de ses instincts naturels primitifs.[609] De manière analogue, dans *Creed en dios*, les images des chiens féroces et du cheval servent à illustrer le déchaînement des pulsions humaines, le cheval étant le symbole par excellence du psychisme inconscient,[610] de l'animal intérieur,[611] et la monture privilégiée de la quête spirituelle.

Le motif de la chasse fantastique dans la forêt remonte à un mythe populaire germanique présent dans tout le folklore européen, et également dans le chant XIII de l'*Enfer*. La forêt du paysage infernal dantesque est peuplée par les violents contre eux-mêmes, les suicidés. Ayant rejeté leur corps humain pendant la vie, ces derniers en sont privés dans l'au-delà : ils sont transformés en arbres et buissons secs, éternellement déchirés par les Harpies. Alors que Dante et Virgile sont en train de parler avec l'âme de Pier des Vignes, ils entendent des bruits de chasse au sanglier à l'intérieur de la forêt.[612] Ils voient alors deux damnés, plus précisément des dissipateurs, nus et éraflés par les branches des arbres en train d'être poursuivis par des chiennes noires.

---

604 Cf. p. ex. Diotti (1972a) ; Pagliaro (1969) ; Pigazzini (2017).

605 Diotti (1972b, 21).

606 « […] selva oscura […] » ; « […] lleno de mortal pavura […] » (*SO*, 7) ; « terror » (*SO*, 9 ; 15) ; « pavor » (*SO*, 9) ; « […] bosque tétrico y oscuro […] » (*SO*, 10). Les « monstruos » (*SO*, 9) évoquent les harpies de la forêt du suicide du chant XIII de l'*Enfer*. Cf. Núñez de Arce (1879), *La selva oscura*, abrégé : *SO*.

607 Cf. « ¡Siempre tu esfera/ es del color del alma que la mira! » (*SO*, 11). Il s'agit d'une forêt automnale dont les feuilles jaunes et les branches dépouillées reflètent la vieillesse avant l'hiver, qui évoque la mort.

608 « […] aquí el hombre/ llega a dudar de Dios y se condena […] » (*SO*, 14).

609 Diotti (1972b, 21-22).

610 Le côté inconscient et incontrôlé de la poursuite est souligné par le fait qu'il la mène « sin apoyarse en el estribo » (*CD*, 252).

611 Jung (1952, 356).

612 Cf. « […] similmente a colui che venire/ sente 'l porco e la caccia a la sua posta,/ ch'ode le bestie, e le frasche stormire » (*Inf.* XIII, vv. 112-14).

L'un d'entre eux se cache dans un buisson, mais il sera trouvé, dépecé et dévoré par les chiennes. Suivant Thomas d'Aquin, Dante présente la dilapidation des biens, considérés comme le fondement de la vie humaine, comme une forme d'autodestruction. En conséquence, la justice divine punit ceux qui ont gaspillé leurs biens pendant la vie par le *contrapasso* du dépècement. Chez Dante, les hommes n'adoptent pas le rôle des chasseurs, mais celui de la proie poursuivie, telle qu'un 'sanglier' (*Inf.* XIII, v. 113). Manifestement, Bécquer inverse le principe dantesque de la chasse infernale : Teobaldo menace le prêtre de le poursuivre comme un 'sanglier'. Le motif de la chasse sauvage n'apparaît donc pas comme une punition divine des pécheurs, mais comme une rupture avec les lois sacrées. Provoquée par un chasseur endiablé, elle permet de mettre en scène le combat avec les forces néfastes de l'inconscient.

Bécquer reprend ainsi le mythe germanique de la chasse sauvage issue du culte du dieu Odin qui se déplace dans le ciel avec une armée de morts au moment des tempêtes. Dans les nombreuses variations folkloriques du motif de la chasse infernale, un personnage enfreint une loi sacrée, généralement en quittant la messe pour sauter sur son cheval et suivre son instinct de chasseur, entouré d'un cortège diabolique. En effet, Bécquer associe répétitivement Teobaldo et son cortège au diable : « risa de Satanás » (*CD*, 251), « endiablada comitiva » (*CD*, 250), « infernal comitiva » (*CD*, 252). Selon Jung, le diable n'est qu'une personnification de l'archétype de l'ombre,[613] « la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui », incluant ce que Freud définira comme *Es/ça*, c'est-à-dire « les tendances refoulées du fait de la conscience morale ».[614] Dans *Creed en dios*, la force néfaste à l'intérieur de l'âme humaine est bien évidemment représentée par le sanglier qui apparaît au moment où Teobaldo menace le prêtre de mort. Le sanglier peut être considéré, selon le modèle tripartite de l'appareil psychique développé par Freud, comme une représentation des pulsions destructrices et agressives du *Thanatos*, refoulées dans l'instance du *Es/ça*, inaccessible à la conscience. Dans le vocabulaire jungien, le sanglier représente l'archétype de l'ombre, qui entretiendrait un rapport privilégié avec le cheval,[615] associé dans la mémoire collective de beaucoup de peuples aux ténèbres du monde chtonien galopant.[616] Au moment même où Teobaldo est sur le point de tuer le sanglier, jubilant déjà de sa mort (« ¡Muerto está ! », *CD*, 253), son cheval s'écroule et meurt de fatigue. Un écuyer émacié et jaune comme la mort[617] sort des broussailles, tenant sur sa droite un coursier noir comme la nuit qui remplace dorénavant le cheval mort dans la chasse au sanglier. Bécquer évoque ainsi une idée ancrée dans l'imagination humaine depuis l'Antiquité grecque : le cheval apparaît comme un présage

613 Cf. « […] der Teufel ist doch gewiß nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewußten Trieblebens » (Freud 1941, 203-209). Cf. aussi : Alt (2007, 165-193).

614 Cf. Leblanc (2002, 34).

615 Jung (1995, 356).

616 Chevalier / Gheerbrant (1982, 257).

617 « […] era delgado, muy delgado, y amarillo como la muerte […] » (*CD*, 253-54).

de mort, voire comme un démon chtonien.[618] Cependant, à l'encontre des expectatives du lecteur, ce cheval fait un saut surnaturel, menant le protagoniste à travers des 'brouillards obscurs' et des 'nuages aux formes capricieuses et fantastiques', dans un 'océan de vapeurs' (*CD*, 255-56). Les nombreuses références aux différentes brumes qui opacifient la vue[619] évoquent les préludes bibliques aux manifestations célestes[620] et la symbolique dantesque de la vapeur, qui suggère une vue floue et incomplète.[621] En effet, la vapeur transcrit l'état de perception 'brumeuse' dans lequel se trouve le protagoniste. L'état physique de Teobaldo renvoie d'ailleurs aux descriptions de l'inconscient que Bécquer attribue dans *Cartas desde mi celda* (1864) aux rêves, à l'ivresse et aux états d'hypovigilance :

> A la vez dormía y velaba […] Yo he oído decir a muchos, y aun la experiencia me ha enseñado un poco, que hay horas peligrosas, horas lentas y cargadas de extraños pensamientos y de una voluptuosa pesadez contra la que es imposible defenderse; en esas horas como cuando nos turban la cabeza los vapores del vino, los sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul […] (*CC*, 169)[622]

L'incapacité du protagoniste à contrôler son cheval[623] ainsi que sa sensation de 'vertige' (*CD*, 254-55) corroborent l'hypothèse que la chevauchée fantastique décrit un voyage dans les tréfonds du subconscient. Il est remarquable que dans ses réflexions sur l'inspiration littéraire, Bécquer compare le travail de l'inconscient avec la même métaphore du cheval débridé : « Intenté dormir de nuevo. ¡Imposible! Una vez aguijoneada la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarlo de la rienda. Por pasar el rato, me decidí a escribirla, como en efecto lo hice ».[624] Dans la *Rima III*, il reprend précisément la métaphore du cheval volant :

---

618 En effet, Chevalier et Gheerbrant font remarquer que le mot 'cauchemar' dérive dans plusieurs langues de l'étymologie des chevaux de la mort, la 'mahrt' allemande étant un démon chtonien, que l'on retrouve également dans le mot anglais 'nightmare'. Cf. Chevalier / Gheerbrant (2012, 261).

619 « niebla oscura », « nieblas oscuras », « nubes », etc. (*CD*, 255).

620 Cf. p. ex. *Exode*, 19,9.

621 Cf. p. ex. « Come quando la nebbia si dissipa,/ lo sguardo a poco a poco raffigura/ ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa » (*Inf.* XXXI, vv. 34-36).

622 Bécquer (2002), *Cartas desde mi celda*, abrégé : *CC*. Cf. aussi : « […] deformes siluetas/ de seres imposibles;/ paisajes que aparecen/ como a través de un tul […] » (*Rima III*, vv. 9-12) ; « […] nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión como en el momento en que esta se levanta semejante a un gas desprendido y enardece la fantasía y hace vibrar todas las obras sensibles, cual si las tocase alguna chispa eléctrica […] », *Cartas literarias a una mujer* (Bécquer 1954, 55).

623 « Cuando Teobaldo dejó de percibir las pisadas de su corcel y se sintió lanzado en el vacío, no pudo reprimir un involuntario estremecimiento de terror. » ; « […] su corcel corría desbocado […] » (*CD*, 255).

624 Bécquer (1998, 197-207), *El monte de las ánimas*, abrégé : *MA*, 197.

[…] actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin rienda que lo guíe
caballo volador;
locura que el espíritu
exalta y enardece;
embriaguez divina

del genio creador…
¡Tal es la inspiración!
(*Rima III*, vv. 25-33)[625]

Le lecteur assiste à la perte totale d'orientation spatio-temporelle du protagoniste, alors guidé par son cheval :

> […] tuvo que cerrar los ojos y agarrarse con ambas manos a sus flotantes crines. Y sin agitar sus riendas, sin herirle con el acicate ni animarlo con la voz, el corcel corría, corría sin detenerse. ¿Cuánto tiempo corrió Teobaldo con él, sin saber por dónde, sintiendo que las ramas le abofeteaban el rostro al pasar, y los zarzales desgarraban sus vestidos, y el viento silbaba a su alrededor? Nadie lo sabe. (*CD*, 254)

Une fois de plus, il est remarquable que la perte d'orientation de Teobaldo corresponde aux descriptions du demi-sommeil présentées dans *Cartas desde mi celda:*

> Yo no sé el tiempo que trascurrió mientras a la vez dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación, porque ahora sólo recuerdo cosas desasidas y sin sentido […] lo que sí puedo asegurar es que gradualmente se fueron embotando mis sentidos, hasta el punto que cuando un gran estremecimiento, una bocanada de aire frío y la voz del guarda de la vía me anunciaron que estaba en Tudela, no supe explicarme cómo me encontraba tan pronto en el término de la primera parte de mi peregrinación. (*CC*, 169-70)

Au début de son voyage dans l'au-delà, Teobaldo voit défiler de multiples paysages devant ses yeux, qui juxtaposent le *locus terribilis* au *locus amoenus* : des vallées étroites hérissées de fragments de granit arrachés aux sommets par la tempête ; des terres cultivées de verdure, des champs désertés et des régions couvertes par la neige. Bécquer reprend ici les descriptions *pittoresques*[626] du paysage qu'il a introduites dès le récit encadrant. En effet, les paragraphes initiaux de *Creed en dios*, relèvent d'une

[625] Bécquer (1988, 110-113).

[626] Le pittoresque est une catégorie esthétique née à la fin du XVIIIe siècle, en tant que combinaison entre les deux types de tableaux de paysages dépeints jusqu'alors : le *locus amoenus* et le *locus terribilis*. Selon Michael Bernsen, la fusion du *locus amoenus* et du *locus terribilis* dans la littérature du XIXe siècle reflète la position anthropologique de l'homme moderne. Bernsen renvoie au philosophe anglais Edmund Burke selon lequel la beauté de la nature reflète les compétences sociales de l'homme à l'intérieur de la communauté alors que la nature 'terrible' le renvoie à ses 'privations', à sa solitude et au sentiment du vide (Burke 1958, 71). La combinaison de ces éléments dans le paysage *pittoresque* reflèterait ainsi la désorientation religieuse et socio-anthropologique de l'homme moderne qui perd le point de vue surplombant, le regard rangé et rangeant des romans de Walter Scott, aux dépens d'un

fonction paradigmatique qui anticipe parfaitement le cours de l'action. Le village de Montagut, où les personnages du récit extradiégétique se réunissent pour écouter l'histoire de Teobaldo de Montagut se situe dans une vallée 'tourmentée' au fond de laquelle se trouvent les ruines 'rocheuses' d'un sombre monastère, servant de refuge aux aventuriers lors des tempêtes nocturnes.[627] Le cloître 'muet et désert' abrite des tombeaux abandonnés, susceptibles d'inspirer la peur aux jeunes filles qui s'égarent en ces lieux.[628] Doté de toutes les caractéristiques topiques du *locus terribilis,* cet espace désertique, aride, obscur, sauvage, abandonné et, par conséquent, effrayant,[629] présente également des traits du *locus amoenus*. Des ruisseaux 'courent, se débattent et sautent' entre les rochers de la vallée de Montagut,[630] fleurie de trèfles, de marguerites et de hyacinthes. Les pasteurs peuvent y trouver des endroits ombragés pour se restaurer lors des chaudes journées d'été. La vallée vide de Montagut, ouverte par le haut, représente un lieu réceptif aux influences célestes, constituant ainsi l'espace privilégié des révélations bibliques et de la rencontre de l'âme humaine avec la grâce de Dieu.[631] Le symbolisme de la vallée réside dans l'union des forces contraires du ciel et de la terre, du bien et du mal. En effet, la synthèse des opposés domine la description du paysage, présenté à la fois comme un endroit qui inspire la peur (« temor », *CD*, 249) et qui fait office de protection (« refugio », *CD*, 248). Ces multiples effets de *chiaroscuro*[632] anticipent parfaitement les différentes étapes du voyage de purification intérieure du protagoniste. Celui-ci est présagé également par les plantes qui poussent autour du tombeau délaissé, à l'intérieur du cloître désertique et lugubre : des trèfles, symboles de la trinité, et des hyacinthes bleues, renvoyant non seulement à la fleur bleue, emblème de la recherche métaphysique de l'infini dans le romantisme allemand, mais aussi au mythe de Hyacinthe. Les gouttes de sang de ce jeune homme d'une grande beauté, tué par Apollon, se transforment en fleurs qui portent son nom, des symboles de la mort et du renouvellement.[633] Le paysage annonce ainsi les leitmotivs du voyage de purification de Teobaldo de Montagut.

Les paysages de l'au-delà illustrent non seulement le processus de purification du protagoniste, mais, au niveau métapoétique, ils font écho au monde de l'imagination que Bécquer déclare 'porter dans sa tête', dans l'introduction du *Libro de los*

---

sujet désorienté qui n'est plus sûr de sa propre perception. Pour une définition circonstanciée du pittoresque, voir : Bernsen (2015, 13-16).

627 « […] el quebrado valle de Montagut […] » ; « […] la tormenta y la noche […] » (*CD*, 248).

628 « […] venciendo el temor que os inspira el sombrío monasterio que se alza en sus peñas, habéis penetrado en su claustro mudo y desierto para vagar entre sus abandonadas tumbas […] » (*CD*, 249).

629 Pour une définition circonstanciée du *locus terribilis*, voir : Garber (1974).

630 « [El] riachuelo […] corre, forcejea y salta por entre los peñascos del valle de Montagut en el rigor del verano […] » (*CD*, 249).

631 Pour le symbolisme de la vallée voir : *Jérémie* 49,4 ; *Le Cantique des Cantiques* 2,1 ; Chevalier / Gheerbrant (1982, 1145-1146).

632 Cf. « […] tormenta y noche […] » (*CD*, 248) ; « sombrío » ; « fuego » ; « […] al resplandor de un relámpago […] » ; « […] los rayos del sol […] » (*CD*, 249).

633 Cf. Gély (2008, 9-35).

gorriones (1868). Ils reflètent ainsi le processus d'écriture : « […] este otro mundo que llevo dentro de la cabeza […] » (*LG*, 55). En effet, dans un premier temps, le protagoniste de *Creed en dios* attribue les images des paysages de l'au-delà aux 'fantasmes de son imagination', mais il se persuade progressivement d'être le 'jouet d'un pouvoir surnaturel' (*CD*, 255). Au comble de son voyage aux réminiscences dantesques, à travers un nombre indéfini de 'cercles' de 'la spirale céleste', de visions incompréhensibles et indescriptibles,[634] Teobaldo témoigne des 'merveilles du ciel' (*CD*, 255). En traversant les nuages, il voit les anges habillés de longues tuniques aux ourlets de feu, l'archange assis sur un immense globe de cristal, le soleil orbitant sur des axes dorés dans une atmosphère de couleurs et de feu, et les esprits qui habitent entre les flammes et dédient des hymnes d'allégresse au Créateur. Ceux-ci ne sont pas sans évoquer les hymnes des âmes des béats du *Paradiso*, si harmonieux que Dante ne cesse de répéter son incapacité à les décrire, voire à s'en souvenir.[635] Bécquer renonce cependant au *topos* de l'ineffable. Les merveilles du paradis se 'déploient' nettement devant les yeux du protagoniste,[636] qui ne rentre pas en contact avec les bienheureux comme le fait Dante-*agens*. L'action se limite à la vision du paradis, présentant sept répétitions du verbe 'voir', rien qu'aux paragraphes III à V de la troisième sous-partie du récit. Manifestement, Teobaldo voit les merveilles célestes de manière immédiate sans être aveuglé par la lumière divine. En effet, Bécquer renonce non seulement au *topos* dantesque de l'ineffable et de l'immémorable, mais également à celui de l'éblouissement devant la révélation divine ainsi qu'aux figures de style de la comparaison et de la similitude, qui servent à Dante pour nommer l'innommable.[637] Par opposition à la plus grande partie des figurations de l'au-delà du corpus sélectionné, celle de Bécquer n'est présentée ni à la première personne, ni en focalisation interne. Ses descriptions à caractère énumératif sont présentées dans une combinaison de focalisation extérieure et focalisation zéro par le narrateur hétérodiégétique du récit encadrant. Ce dernier apparaît occasionnellement en tant que 'je' qui communique avec son audience, rappelant ainsi la tradition orale de cette 'légende' dont il ne cesse de réitérer la véracité.[638] Dans de larges parties du récit, la vision consiste en une énumération de faits et d'apparences extérieures, créant ainsi l'impression d'objectivité. Le langage limpide et affirmatif de la constatation directe met également l'accent

634 « Dejó atrás aquellas regiones y atravesó otras inmensidades llenas de visiones terribles, que ni él pudo comprender ni yo acierto a concebir, y llegó al cabo al último círculo de la espiral de los cielos, donde los serafines adoran al Señor, cubierto el rostro con las triples alas y prosternados a sus pies » (*CD*, 259).

635 « […] e 'l canto di quei lumi era di quelle;/ chi non s'impenna sì che là sù voli,/ dal muto aspetti quindi le novelle. » (*Par.* X, vv. 73-75) ; « […] tutte quelle vive luci,/ vie più lucendo, cominciaron canti/ da mia memoria labili e caduci […] » (*Par.* XX, vv. 10-12) ; « […] un canto tanto divo,/ che la mia fantasia nol mi ridice » (*Par.* XXIV, vv. 23-24).

636 « [...] las maravillas del cielo comenzaron a desplegarse, unas tras otras […] » (*CD*, 256).

637 Cf. chapitre II.1.

638 Cf. p. ex. « […] no creáis que es una fábula tejida a mi antojo […] » (*CD*, 255) ; « Allí estaban los santos profetas que habréis visto groseramente esculpidos en las portadas de piedra de nuestras catedrales […] » (*CD*, 257).

sur la prétention d'authenticité de cette légende, dont la véracité est, par définition générique, douteuse. Pour corroborer la crédibilité de son récit, le narrateur hétérodiégétique ne laisse planer aucun doute : Teobaldo 'voit' distinctement l'archange blanc comme la neige, il 'voit' les fils de lumière qui attachent les hommes aux étoiles et il 'voit' un arc-en-ciel qui s'étend comme un pont colossal sur l'abîme en liant le premier ciel avec le deuxième (*CD*, 256). Dans cette vision du paradis, les réminiscences dantesques sont dispersives et tout aussi énumératives que l'ensemble du récit : l'image de l'échelle par laquelle certaines âmes montent au ciel et d'autres descendent à la terre accompagnées par un archange, évoque l'échelle en or par laquelle Dante-*agens* voit descendre les âmes des esprits béats aux chants XXI et XXII du *Paradis* qui rappelle, de son côté, le rêve de Jacob voyant une échelle entre le ciel et la terre, d'où les anges montent et descendent (*Genèse*, 28,10-22). Derrière un 'voile de gaz' rose et céleste (*CD*, 257), le protagoniste découvre le paradis des justes où trônent les prophètes, les vierges lumineuses, les chérubins nimbés d'or et la Vierge de Montserrat, patronne de la Catalogne. À l'instar de la Vierge dantesque, cette dernière est couronnée d'étoiles et entourée de toute la hiérarchie céleste. Outre le paradis des justes, Teobaldo traverse le royaume de la solitude et du silence éternels. Ici, une rafale de vent, assimilée aux bouffées qui annoncent aux prophètes l'apparition de l'esprit divin, le pénètre jusqu'à la 'moelle de ses os' (*CD*, 257). En effet, le vent suscite une réaction d'horreur et déclenche le parcours de pénitence de Teobaldo. Ce dernier traverse la région dans laquelle vont les sons, les mots et les lamentations que l'on croit s'évanouir dans l'air sans que personne ne les entende. Teobaldo les perçoit tout d'abord comme un bourdonnement sourd et éloigné comparable à celui d'un essaim d'abeilles. Il s'agit en réalité d'un 'cercle harmonieux' dans lequel flottent les prières des enfants, les oraisons des vierges, les psaumes des ermites, les pétitions des humbles, les chastes paroles des âmes pures, les plaintes résignées de ceux qui souffrent, les hymnes de ceux qui attendent et même la voix de sa mère qui prie pour lui. Sa propre voix se trouve plus loin, dans le 'concert infernal' des blasphèmes, des cris de vengeance, des chants de beuveries, des mots lubriques, des malédictions, des menaces et des jurements sacrilèges d'impiété qui lui 'blessent' les oreilles (*CD*, 258), en évoquant le 'tumulte' des voix que Dante aperçoit en traversant la porte de l'enfer.[639] Teobaldo traverse ce 'deuxième cercle' à la vitesse d'une météore pour ne pas entendre sa propre voix assourdissante qui crie : « ¡No creo en Dios ! ¡No creo en Dios ! » (*CD*, 258). C'est à ce moment que le pécheur 'commence à croire' (*CD*, 258). Arrivé au dernier cercle de la spirale céleste, où les séraphins entourent le Seigneur, Teobaldo « quiso mirarlo » (*CD*, 259). Seulement à ce moment-là, Bécquer recourt au motif dantesque de l'éblouissement céleste, mais, contrairement à Dante-*agens*, Teobaldo n'a pas acquis la force spirituelle pour faire face à la lumière divine. Le feu céleste lui brûle le visage, une marée de lumière lui obscurcit les yeux et un tonnerre

[639] « Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l'aere sanza stelle,/ per ch'io al cominciar ne lagrimai./ Diverse lingue, orribili favelle,/ parole di dolore, accenti d'ira,/ voci alte e fioche, e suon di man con elle/ facevano un tumulto, il qual s'aggira/ sempre in quell'aura sanza tempo tinta,/ come la rena quando turbo spira » (*Inf.* III, vv. 22-30).

géant lui résonne dans les oreilles. À l'instar de l'ange déchu Lucifer, puni pour sa désobéissance envers Dieu par la chute du ciel, Teobaldo est arraché à son cheval et tombe dans le vide.[640] Aveuglé, brûlé et étourdi, il est privé de tous les sens qui rendaient possible la perception des merveilles paradisiaques. Tombé du ciel, Teobaldo se frotte les yeux comme s'il se réveillait d'un rêve et constate qu'il se retrouve dans la forêt même où il avait blessé le gibier.

Tout au long du récit, Bécquer joue avec l'indistinction entre la réalité,[641] le rêve,[642] l'ivresse,[643] l'inconscient[644] et le surnaturel,[645] faisant osciller son conte entre le merveilleux, le fantastique et l'étrange.[646] La réflexion sur les frontières entre la réalité et le rêve dans le voyage dantesque est un leitmotiv de la redécouverte de la *Divine Comédie* dans l'Espagne du XIXe siècle. On la retrouve non seulement dans la recherche universitaire entamée par Manuel Mila y Fontanals en 1856,[647] mais également dans les créations littéraires de l'époque : *La selva oscura* de Gaspar Núñez de Arce met l'accent sur le côté onirique de la figuration de l'au-delà en s'achevant sur le réveil du protagoniste attaqué par une panthère,[648] tandis que le sonnet *Beatriz* (1894) de Manuel del Palacio s'interroge sur l'existence réelle, onirique ou fantastique de la *donna angelicata* à laquelle s'intéressent également Núñez de Arce et Emilia Pardo Bazán.[649] Le chapitre II.7. démontrera que la figuration de l'au-delà d'Emilia Pardo

---

640 « Un aliento de fuego abrasó su cara, un mar de luz oscureció sus ojos, un trueno gigante retumbó en sus oídos, y, arrancado del corcel y lanzado al vacío como la piedra candente que arroja un volcán, se sintió bajar y bajar sin caer nunca, ciego, abrasado y ensordecido, como cayó el ángel rebelde cuando Dios derribó el pedestal de su orgullo con un soplo de sus labios » (*CD*, 259).

641 Cf. le dénouement du récit qui suggère un retour à la réalité.

642 « [...] estregándose los ojos como si despertara de un profundo sueño […] » ; « Habré soñado » (*CD*, 259).

643 « ebrio » (*CD*, 252).

644 « vértigo » ; « […] recobrado el ánimo […] » (*CD*, 254-55).

645 « […] fantástica carrera […] » ; « […] había creído que los objetos que se representaban a sus ojos eran fantasmas de su imaginación […] » ; « […] juguete de un poder sobrenatural […] » (*CD*, 255).

646 « […] réalité ou rêve ? Vérité ou illusion […]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude […] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel […] » (Todorov 1970, 29).

647 Cf. la description de Dante comme « Cantor de lo invisbile » (Milá y Fontanals 1856, 7915) et celle du *Purgatorio* comme « afortunado ensueño » avec « una atmósfera encantada » (Milá y Fontanals 1856, 55). Cf. également l'insistance sur la véracité des faits : « […] debería este libro ser consultado especialmente por los que desean mirar cara a cara una época histórica » (Milá y Fontanals 1856, 6511).

648 « […] a mi propio grito/ desperté, revolcándome en el lecho » (*SO*, 39).

649 Voici l'intégralité du sonnet qui porte le sous-titre *O Beatrice, dolce guida e cara* : « Humano ser, o ensueño de poeta,/ Deidad te juzga el mundo bienhechora,/ Y todo el que de amor las ansías llora,/ Tu nombre aclama y tu poder respeta./ De tiempo a los azares no sujeta./ Mejor que te destruye te avalora,/ Y reflejo es en ti de eterna aurora/ Lo que cerrada noche en el planeta./ ¿Triunfaste por un genio del olvido? ¿Le das tu luz, o de su luz te vistes?/ ¿Te amó despierto, o te forjó dormido?/ Bello fantasma de las horas tristes,/ Dudará la razón si has

Bazán approfondit précisément la question des frontières entre le rêve et la réalité. Ce phénomène peut être attribué à l'intérêt privilégié que la littérature espagnole nourrit, depuis le XVIIe siècle, pour le jeu et le songe – *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca en est l'exemple le plus éloquent. Le questionnement sur les frontières entre l'illusion et la réalité s'inscrit dans la tradition baroque de l'*engaño*, l'illusion, et du *desengaño*, la désillusion, la prise de conscience de la vanité de toute chose terrestre qui se manifeste également dans la conversion finale de Teobaldo. Or, la particularité de l'expérience onirique racontée par Bécquer consiste dans le fait que celle-ci ne sert plus seulement de moyen de réflexion sur la *vanitas*, mais qu'elle constitue une fin en soi : Bécquer découvre le rêve et l'inconscient comme un état poétique à la source de la littérature.[650]

Réveillé du songe, Teobaldo retourne au château où il est accueilli par un moine qui lui explique que le baron de Montagut fut enlevé par le diable il y a une centaine d'années et que ses possessions furent transformées en monastère. Face à cette information déconcertante, Teobaldo exprime son intention de faire pénitence et d'intégrer la confrérie : « […] un miserable pecador que arrepentido de sus faltas, viene a confesarlas a vuestro abad, y a pedirle que lo admita en el seno de su religión » (*CD*, 261). Pour reprendre le vocabulaire de Jung, le protagoniste accomplit un *processus d'individuation*, une réalisation de soi grâce à la prise de conscience progressive des éléments inconscients qui forment sa totalité psychique. Jung fait remarquer que dans un sens religieux, ce processus correspond à la réalisation de l'harmonie avec la source de toute la conscience, c'est-à-dire avec Dieu.[651] Par son parcours de rédemption, Teobaldo intègre sa partie d'ombre à la conscience, assimile les contradictions de son être et réalise ce que Jung appelle la *cognitio Dei*, la connaissance de Dieu.

En effet, la présence du discours psychanalytique au sein du sujet théologique du voyage de purification ne témoigne pas de l'abandon des convictions religieuses. Bien au contraire, le fervent catholique Gustavo Adolfo Bécquer, alors qu'il travaille pour la censure du régime d'Isabelle II entre 1864 et 1868, achève son récit sur la conversion de Teobaldo au catholicisme. La critique a longtemps minimisé le caractère politique de la charge de censeur de Bécquer, préférant perpétuer l'image d'un génie romantique, bohémien et rêveur, détaché de l'actualité de son époque. Pourtant, l'analyse de ses articles de presse politique a relevé sa fidélité au gouvernement et son identification aux postulats du parti modéré qui prônait le renforcement du pouvoir royal et la foi catholique.[652] En 1871, Bécquer adhère publiquement au carlisme, un mouvement traditionaliste attaché à la défense de la religion catholique et au rétablissement de

existido;/ El alma, que te ve, sabe que existes » (Del Palacio 1916, 46). Cf. aussi : Núñez de Arce (1879, 5-6) et Pardo Bazán (1891, 59).

650 Cf. à ce sujet : Reyes Cano (2007).

651 « J'emploie l'expression d'individuation pour désigner le processus par lequel un être devient un individu psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité » (Jung 1967, 457).

652 Estruch Tobella (1991).

l'Ancien Régime. Les légendes présentent une nostalgie de l'Espagne médiévale face aux instabilités politiques du XIXe siècle, qui culminent avec le détrônement de la reine Isabelle II lors de la Révolution de 1868, les six années de crise révolutionnaire du *Sexenio Democrático* et la proclamation de la République en 1873. Celle-ci est idéalisée dans un cadre fantastique-merveilleux où règnent les lois de la justice divine. Par opposition aux visions de Varano, Hugo ou Franceschi Ferrucci, le protagoniste de *Creed en dios* n'est pas un *alter ego* de l'auteur qui se met en scène comme *poeta vates* doué de capacités prophétiques et visionnaires. Bécquer suit plutôt la tradition de la légende religieuse d'intention spirituelle en présentant une histoire de crime et de châtiment, de péché et de pénitence. En cette époque de bouleversements politiques, les légendes de Bécquer s'adressent à l'ensemble des Espagnols dans le but de souder leurs liens d'appartenance par leurs racines catholiques médiévales. L'apostrophe au lecteur contemporain, assimilé au groupe fictif de récepteurs médiévaux dans le récit encadrant, renforce l'idée d'un rapport direct entre le passé et le présent. Comme Bécquer l'explique dans son étude sur la *Historia de los Templos de España* (1857), le catholicisme constitue le fondement de toute l'histoire nationale : « La tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado ».[653] Julio Nombela a insisté sur l'influence du *Génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand, considérant l'apologie des beautés du christianisme comme l'objectif principal de l'auteur.[654] Bécquer va jusqu'à présenter la remémoration du Moyen-Âge comme un remède à 'l'esprit pratique et positiviste' de la civilisation moderne, pervertie par le bouillonnement de 'nouvelles idées' liées au progrès industriel. Il ramène ainsi le lecteur dans une époque révolue, mystérieuse et idéalisée qui conçoit la pénitence et la conversion au catholicisme comme véritable chemin vers le salut :

> […] hoy que casi todos miran adelante y casi ninguno vuelve la vista atrás de buena fe, no para retroceder por donde se había venido, sino para saber a ciencia cierta, por la comparación de lo andado, en qué punto del camino se encuentra la sociedad española, al llegar del centro en que bullen y se agitan todas las nuevas ideas, ¿cómo no ha de parecemos natural que asome a los labios una sonrisa de compasión ante el espectáculo que la vieja Toledo ofrece en estos días a la curiosidad de los viajeros empapados en el espíritu práctico y positivista de este siglo? Pero cruzad durante algunas horas por las revueltas calles de la población hasta que, a pesar vuestro, os empapéis en la atmósfera de gravedad melancólica que respiran sus ruinas; aguardad a que el día comience a caer, a que las dentelladas crestas de las balaustradas ojivales de la catedral se dibujen oscuras sobre el cielo del crepúsculo y en la gótica torre suene el toque de oraciones en el cuyo tañido truena y zumba como una voz apocalíptica.

Ainsi, la mythopoétique dantesque de Bécquer présente une rupture épistémologique qui documente parfaitement l'introduction du paradigme psychanalytique du XXe siècle dans le paradigme théologique issu du passé. L'imagerie dantesque renforce l'ambiance onirique du récit tout en devançant les lectures psychanalytiques de la *Divine Comédie* que la critique présentera seulement un siècle plus tard.

---

653 Bécquer (1933, 13).

654 Nombela (1911, 137-138).

II.8. *La nochebuena en el Infierno, en el Purgatorio, en el Limbo y en el Cielo* (1891-92) d'Emilia Pardo Bazán – une histoire de Noël dantesque entre féminisme et complexe d'infériorité féminin

L'œuvre narrative d'Emilia Pardo Bazán est souvent attribuée au naturalisme : *La Tribuna* (1883) est reconnu comme le premier roman naturaliste en Espagne, alors que *La cuestión palpitante* (1882-83) réunit des réflexions théoriques autour d'Émile Zola et du roman expérimental. Toutefois, Manfred Lentzen a identifié une phase postromantique dans la création littéraire de Pardo Bazán, considérée, dans son ensemble, comme la plus prolifique et variée de toute l'histoire de la littérature espagnole.[655] Lentzen situe la phase postromantique de Bazán autour des années 1890[656] – époque pendant laquelle elle publie également sa tétralogie dantesque *La nochebuena en el Infierno*, *La nochebuena en Purgatorio*, *La nochebuena en el Limbo* et *La nochebuena en el Cielo* (1891-92).[657] En effet, ses essais *Los poetas epicos cristianos (Dante – Tasso – Milton – Klopstock – Chateaubriand)* (1895) et *San Francisco de Asís* (1882) démontrent que cette phase de création est marquée par le culte du Moyen-Âge, du christianisme[658] et de l'Italie médiévale. La tétralogie de Pardo Bazán fait partie d'une large production de nouvelles au sujet religieux dont soixante-trois sont regroupées dans les recueils *Cuentos sacro-profanos*, *Cuentos de Navidad y Reyes* et *Cuentos de Navidad y Ano Nuevo*. En rajoutant les contes publiés dans les revues de l'époque, Juan Paredes Nuñez estime la production religieuse de Pardo Bazán à un total de 589 textes – sans compter les récits hagiographiques réunis dans *Cuadros religiosos*.[659] Le récit onirique *La nochebuena en el Infierno, en el Purgatorio, en el Limbo y en el Cielo*, s'oppose aux œuvres analysées dans les chapitres précédents dans la mesure où Pardo Bazán décrit le voyage d'initiation d'une protagoniste-narratrice – qui semble inviter, une fois de plus, à l'identification avec son auteure[660] – comme un échec. La protagoniste parcourt certes l'enfer, le purgatoire, les limbes et le paradis, mais elle

655 Lentzen (1987, 58). Cf. aussi : Paredes Nuñez (1990, 5) ; Pattison (1971, 92).

656 Lentzen (1987, 58).

657 *La Nochebuena en el Infierno* (30 novembre 1891 dans la revue *El Impartial*), *La Nochebuena en el Purgatorio* (31 décembre 1891 dans *El Impartial*), *La Nochebuena en el Limbo* (février 1892 dans *El Nuevo Teatro Critico*), *La Nochebuena en el Cielo* (8 février 1892 dans *El Impartial*). Pardo Bazán (1967, 1372-1382), abrégé : *N*.

658 L'esprit catholique ressort en réalité de toute la production d'Emilia Pardo Bazán. Émile Zola souligne son incompatibilité avec le naturalisme : « Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente militante, y a la vez naturalista; y me lo explico por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario » (Soriano 1891, 30-32). Cf. à ce sujet : Kirby (1973, 515).

659 Il ne s'agit pas d'un chiffre définitif, les nouvelles de Pardo Bazán étant dispersées dans des revues nationales et internationales. Cf. Paredes Nuñez (2018, 50-58).

660 À l'instar de Varano, Leopardi, Hugo ou Nerval, Pardo Bazán semble inviter à une lecture référentielle en présentant une protagoniste-narratrice qui peut facilement être confondue avec l'auteure – non seulement parce que le récit est raconté à la première personne par une voix féminine, mais aussi parce que celle-ci partage des expériences avec Emilia Pardo Bazán (p. ex. son activité d'écrivaine et sa connaissance de Compostelle).

échoue aussi bien dans la *visio Dei* que dans la compréhension des mystères célestes. La critique s'est très peu intéressée à ce récit, à l'exception de Manfred Lentzen qui en présente un résumé thématique dans son article sur la réception de Dante dans l'œuvre intégrale de Pardo Bazán.[661]

Il s'avère d'autant plus important d'étudier la fonction de la mythopoétique dantesque dans la figuration de l'au-delà de Pardo Bazán. À cet effet, une première partie du présent chapitre démontre que la suspension des châtiments infernaux le jour de Noël évoque l'objectif politique de la trêve de Dieu que l'auteure poursuit pendant la Première Guerre mondiale. Loin de recourir à la mythopoétique dantesque à des fins d'auto-élévation, Pardo Bazán dégrade sa protagoniste au rang des poètes mineurs – une posture comparable à celle de la poétesse française Amable Tastu dans le poème *Dante* (1838). Une deuxième partie est consacrée à l'apparition de la Marguerite de Goethe dans le *Purgatorio* de Pardo Bazán. Celle-ci illustre parfaitement ce que Francisco Pérez Gutiérrez désigne comme le 'problème religieux' de la génération de 1868 : le féminisme de Pardo Bazán apparaît entravé par ses convictions religieuses. La protagoniste éprouve certes de la 'pitié franciscaine' vis-à-vis de la jeune fille-mère, mais son jugement est bien plus sévère que celui de Goethe et la sentence du pardon est réservée aux voix des autorités masculines. En l'occurrence, des citations de Dante permettent de mieux comprendre le symbolisme de l'arbre de la connaissance du bien et du mal au chant XXXII du *Purgatoire*. Au *Limbo*, la protagoniste règle ses comptes avec un Napoléon-enfant, mort avant d'avoir commis ses crimes de guerre. La troisième partie montre qu'en présentant Napoléon comme l'Antéchrist puni par le *contrapasso* de l'ennui, Pardo Bazán présente une interprétation similaire à celle de Baudelaire du chant XXXIV de l'*Enfer*, tout en exprimant la rancune des Espagnols après la guerre d'Indépendance. Une dernière partie insiste sur les idées – subversives pour l'époque – autour du *Paradis* dantesque. Celles-ci ne sont pas formulées par la protagoniste, mais par Le Tasse qui adopte le rôle du guide céleste. La protagoniste exprime des sentiments d'infériorité et de jalousie envers son maître et ne sera accueillie parmi les esprits magnanimes que dans le rôle passif d'une auditrice admirative. L'incapacité de comprendre les mystères célestes et de contempler la naissance de Jésus-Christ scelle l'échec de son voyage d'initiation. Elle se réveille en émettant un cri de frayeur.

De toute évidence, la voix militante de l'essayiste féministe Emilia Pardo Bazán disparaît dans ce texte rédigé en 1892, l'année où sa candidature à la *Real Academia Española* est refusée pour la deuxième fois en raison de son sexe. La mythopoétique dantesque au sein de ce récit onirique lui permet d'exprimer les craintes de défaillance d'un sujet féminin qui n'ont pas leur place dans le genre de l'essai politique.

[661] Lentzen (1987, 73-75).

I. *La nochebuena en el Infierno* : la suspension des peines comme idéal politique

Dès le début, le lecteur est plongé dans une atmosphère onirique qui documente, une fois de plus, l'intérêt privilégié de la littérature espagnole pour le rêve.[662] L'*incipit* établit une opposition entre l'hostilité du 'froid sibérien' à l'extérieur (*N*, 1372) et l'intérieur chaud et accueillant de la chambre, où la narratrice-protagoniste anonyme se repose, enveloppée dans une couverture bien rembourrée, pour digérer paisiblement le repas du réveillon. Elle s'extrait brusquement du 'cocon protecteur' de la chambre fermée pour sortir dans une rue hostile, éclairée par les 'mystérieux' rayons de la lune (*N*, 1372). Ici, l'atmosphère onirique est renforcée : les rues désertes de Saint-Jacques-de-Compostelle ne lui ont jamais paru si 'solitaires' et si 'fantastiquement anciennes' que dans ce moment énigmatique (*N*, 1372). Elle aperçoit une silhouette encapuchonnée, éclairée par des 'ondes de lumière lunaire' qui traverse les ténèbres au 'pas de fantasme' (*N*, 1372) et reconnaît un poète défunt qu'elle connut dans son enfance et qui se serait suicidé vingt ans plus tôt en se tirant une balle dans la tête. À l'instar de Dante lors de l'apparition de Virgile,[663] la protagoniste est apeurée, voire terrifiée (« […] la sangre se congela en mis venas […] », *N*, 1372). Elle souhaiterait interroger le fantôme au 'buste de marbre' et au 'visage de cire' (*N*, 1372) autour des circonstances de son apparition, mais 'comme dans les rêves' où l'on lance des cris sans voix, son larynx est incapable d'émettre des sons,[664] ce qui reflète parfaitement sa sensation cauchemardesque d'impuissance. Comme dans *Creed en dios* de Bécquer, la descente psychologique dans les profondeurs de l'inconscient est illustrée par la métaphore de la descente géographique. La protagoniste descend dans les profondeurs de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Du côté Est, celle-ci donne sur la *Plaza de la Quitana* qui se divise en une 'zone des vivants' et une 'zone des morts' qui hébergeait, jusqu'au XVIIIe siècle, un cimetière auquel on accédait par la Porte Sainte. C'est très probablement à travers cette porte que le poète inconnu mène la protagoniste dans le royaume des morts, adoptant explicitement le rôle du guide (« mi guía », *N*, 1372). Ils se faufilent dans un passage étroit et s'engouffrent dans les entrailles rocailleuses de la cathédrale en traversant des rampes, des pentes escarpées, des falaises, des marches scabreuses et des marmites de pierre géantes qui illustrent parfaitement les voies profondes et tortueuses de l'inconscient. Celles-ci mènent à une plage aride qui donne sur une mer lourde, grise et sombre, évoquant les eaux noirâtres de l'Achéron[665] que Dante et Virgile abordent après avoir franchi la porte de l'enfer. Chez Dante, l'inscription même de la porte annonce le caractère incontournable, impitoyable et éternel

662 Cf. Gustavo Adolfo Bécquer, Nuñez de Arce et Manuel del Palacio, pp. 193*sq*. de la présente étude.

663 Pour l'analyse de la peur de Dante-*agens*, voir le chapitre II.2.

664 « […] me sucede lo que cuando probamos a gritar en sueños; en mi laringe no se forman sonidos […] » (*N*, 1372).

665 « […] livida palude […] » (*Inf.* III, v. 98) ; « […] onda bruna […] » (*Inf.* III, v. 118).

des châtiments et de la douleur infernale.[666] Emilia Pardo Bazán présente une interprétation plus miséricordieuse de la doctrine catholique, attribuable à sa fascination pour François d'Assise qu'elle estime précisément pour sa 'pitié', sa 'compassion', et son exercice de la 'charité'.[667] Dans sa vision de l'au-delà, même l'enfer se montre capable d'une expression des vertus franciscaines de la pitié et de l'indulgence en suspendant ses châtiments le jour de la naissance de Jésus-Christ :

> Para que veas cómo del mismo Infierno no está desterrada la piedad, te traigo a él la única noche del año en que no se atormenta a los pecadores. ¿Ves cómo la roja luz de los hornos de hierros va palideciendo y transformándose en blanco fulgor sideral? ¿Ves cómo las llamas ya son luminarias? No es que el Infierno se alegre del nacimiento de Cristo, porque en el Infierno no cabe alegría; la pena de daño, que es la tristeza, no se nos perdona jamás; pero esta noche se interrumpe la de sentido: los suplicios cesan, y cesan también los aullidos, el rechinar de dientes, el rugir y el maldecir. (*N*, 1373)

Pardo Bazán réalise ainsi un idéal de paix et d'harmonie qu'elle va formuler comme un véritable objectif politique lors des affrontements militaires entre l'Espagne et la Roumanie pendant la Première Guerre mondiale. Dans une lettre à Carmen Sylva, reine de Roumanie, Pardo Bazán demande la trêve de Dieu – une suspension temporaire de l'activité guerrière pendant les fêtes religieuses, qui était pratiquée au Moyen-Âge pour contrôler la violence féodale.[668] Dans l'énumération des châtiments suspendus à Noël, les réminiscences dantesques sont explicites : les indifférents ne sont pas tourmentés par des guêpes et des mouches comme au vestibule de l'*Enfer* (cf. *Inf.* III), les voluptueux ne sont pas secoués par les tourbillons des vents infernaux (cf. deuxième cercle, *Inf.* V), les gourmands ne sont pas fouettés par la pluie et la grêle (cf. troisième cercle, *Inf.* VI), les avares ne sont pas forcés de pousser d'énormes rochers (cf. quatrième cercle, *Inf.* VII), les hérétiques et les épicuriens ne brûlent pas dans des tombeaux enflammés (cf. sixième cercle, *Inf.* X). De même, les coléreux profitent d'une courte trêve avant de reprendre les affrontements féroces qu'ils mènent au cinquième cercle de l'*Enfer* (*Inf.* VII) – leurs yeux sortis de leurs orbites et leur chair rétractée jusqu'à ce que leurs os soient mis à nu rappellent cependant la violence extrême de leur supplice. Même le guide suicidaire est temporairement acquitté de sa transformation en arbre sauvage dévoré par des harpies (*Inf.*

---

666 « Per me si va ne la città dolente,/ per me si va ne l'etterno dolore,/ per me si va tra la perduta gente. […] Dinanzi a me non fuor cose create/ se non etterne, e io etterno duro./ Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate » (*Inf.* III, vv. 1-9).

667 « El franciscanismo es lo que ha ido, lentamente, difundiendo las normas de la paz, del derecho de gentes, de la piedad, de la compasión, del ejercicio de la caridad […] » (Pardo Bazán 2012-2013, 107).

668 « En esta hora trágica, y ante el sufrimiento de tantas otras mujeres, acudimos a ti las españolas y te rogamos que, poniéndote a nuestro lado, juntando a los nuestros tu corazón estremecido, implores de los jefes de pueblos que dirigen los combates una tregua bien corta: el día y la noche en que nació en carne mortal Jesús, que amó a los hombres hasta morir. Tal vez, Señora, sea esta tregua como fulgor misterioso que anuncia el alba de la ansiada paz. De seguro es nuestro cristianismo, nuestra solidaridad humana flotando sobre el vaho de la sangre vertida » (Pardo Bazán 1915, 30).

XIII). Le jour de Noël, l'enfer est certes plein de 'tristesse' et 'd'amertume', mais la violence est interrompue : « El Infierno descansaba » (*N*, 1374). Le seul gémissement perceptible est celui d'un assassin qui est torturé avec des barres de fer et des charbons ardents pour avoir commis le meurtre d'un rival précisément le jour de Noël. Son péché semble être aggravé par le mépris dont il a fait preuve envers sa propre mère[669] et par la douleur qu'il a infligée à la mère de sa victime qui reçut le cadavre mutilé de son fils peu avant la messe de minuit. La brève réflexion sur la mère qui attend son fils dans le foyer familial reflète parfaitement le rôle traditionnel accordé à la femme dans la société espagnole de l'époque. Dans son article *Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer* (1893), Pardo Bazán résume ce rôle de la manière suivante : « […] el ideal erróneo de la mujer de su casa, la mujer honesta, prudente, económica, esposa y madre amante, cuyas perfecciones se resumen en una frase clásica ya: 'que no piensa más que en su casa, en su marido y en sus hijos' ».[670] Dans ses écrits théoriques, Pardo Bazán critique ouvertement cette réduction de la femme au rôle de mère, épouse et femme au foyer et revendique non seulement le droit à l'épanouissement intellectuel,[671] mais aussi la liberté de choisir le 'célibat' et la 'stérilité'.[672] Alors que l'essayiste aussi bien que la personne publique Emilia Pardo Bazán menait un combat déterminé pour se faire reconnaître en tant que femme dans un monde littéraire dominé par les hommes,[673] sa réception de Dante est bien éloignée des fins auto-glorificatrices de ses collègues masculins, tels que Varano, Leopardi, Hugo ou Nerval, qui s'assimilent à Dante pour affirmer leur génie poétique. Sa mythopoétique dantesque se distingue aussi de celle de Caterina Franceschi Ferrucci qui présente une conception particulièrement austère du rôle de la femme dans ses écrits théoriques, et une mise en scène d'autant plus audacieuse du moi lyrique féminin dans sa poésie.[674] En ce sens, le fait que Pardo Bazán ne choisisse pas Virgile ou Dante comme guide, mais l'un des 'poètes mineurs du Parnasse romantique' que 'la muse n'aimait pas assez pour le rendre immortel' peut être interprété comme manifestation

669 « […] maldice de la hora en que su madre le hechó al mundo […] » (*N*, 1374).

670 Cf. l'essai *Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer* (Pardo Bazán 2018, 210).

671 Cf. p. ex. « […] tiene la mujer un título inalienable y eterno que domina y precede a todo, y es el de criatura humana; y, como tal, posee el derecho al pleno desarrollo de su entendimiento y de su corazón » (Pardo Bazán 1976, 94). Les idées féministes se retrouvent également dans la prose de Pardo Bazán. Dans *Memorias de un solterona* (1896) la protagoniste Feita déclare : « Pues me pronuncio yo para hacer una cosa justa y buena. Quiero estudiar, aprender, saber y valerme el día de mañana sin necesitar a nadie. Yo no he de estar dependiendo de un hombre. Me lo ganaré y me burlaré de todos ellos » (Pardo Bazán 1963, 429).

672 Cf. l'essai *Una opinión sobre la mujer* : « […] limitación forzosa de otros móviles y fines altísimos, como el social, el artístico, el político, el científico, el religioso, ni siquiera al ejercicio de la libertad individual indiscutible, que implica el derecho absoluto al celibato y a la esterilidad » (Pardo Bazán 2018, 195).

673 Cf. Pérez Gutiérrez (1975, 339).

674 Cf. chapitre II.3.

d'un sentiment d'infériorité.[675] Juan Paredes Nuñez avance l'hypothèse selon laquelle il pourrait s'agir de Teodosio Vesteiro Torres, poète galicien qui s'est suicidé en 1876 d'un coup de revolver[676] – comme d'ailleurs Mariano José de Larra en 1837, peu de temps après avoir exprimé sa peur de l'oubli posthume et de l'impuissance des intellectuels dans son 'délire philosophique' *La Nochebuena de 1836*[677] – mais il n'est pas anodin que le poète reste anonyme et que Pardo Bazán ne fasse aucun effort pour l'immortaliser dans son récit. Ce poète innommé du second rang établit un lien explicite entre son rôle de guide et Pardo Bazán-*agens*, en expliquant qu'elle n'a pas le droit à un guide meilleur. Il la dégrade ainsi au rang des poètes mineurs pour lesquels Virgile ne peut pas être dérangé dans l'outre-tombe : « Ven conmigo, y no pidas guía mejor, que Virgilio no había de molestarse en servirte de cicerone » (*N*, 1373). Par opposition à Dante, qui choisit comme guide le poète tenu pour le plus grand de toute l'Antiquité avec lequel il établit un rapport de vénération et d'apprentissage, marqué également par la volonté de dépasser son maître, Pardo Bazán choisit un auteur inconnu, répétitivement qualifié de mineur. Ce dernier exprime d'ailleurs son 'dédain' pour la protagoniste en lui expliquant que pour être respectée en tant qu'écrivaine il faudra affronter sa peur et descendre en enfer : « –Si no descendieres al mundo inferior –contestó mi guía, mirándome de pies a cabeza con desdén glacial–, serás inferior tú misma. Quien no realiza la bajada a los Infiernos, que no se tenga por artista humano » (*N*, 1373). La narratrice présente ainsi son pèlerinage comme un voyage d'initiation avec le but de se faire reconnaître comme femme de lettres. Sa posture est comparable à celle du moi lyrique féminin dans 'l'étude poétique' *Dante*, parue en 1838 dans le recueil *Poésies nouvelles* d'Amable Tastu.[678] Celle-ci est considérée par Michael Pitwood comme « one of the most knowledgeable and unprejudiced poets to write on Dante » qui aurait apporté des éléments particulièrement originaux dans sa poésie.[679] Malgré sa connaissance indubitable de la *Divine Comédie*[680] et son talent poétique – tristement négligés par la critique actuelle – sa reprise de Dante est marquée par la même humilité que celle de Pardo Bazán. Dans le poème de Tastu, un moi lyrique féminin se retire de « l'émeute » et des « cris menaçans » [sic !] des « faubourgs » (*D*, vv. 5-6) afin de laisser « s'envoler librement » ses « errantes pensées » (*D*, vv. 9-10). Seule, elle songe à « l'antique poésie » (*D*, v. 14) et particulièrement à « DANTE » (*D*, vv. 26 ; 68), célébré comme « divin génie » (*D*, v. 188). Le moi lyrique exprime le désir d'imiter la « marche mesurée » (*D*, v. 26) du grand poète, mais reconnaît aussitôt que « pour chanter ainsi » il faut croire en « son génie ou sa gloire » (*D*, vv. 46-47) et

675 « Yo fui uno de los poetas menores del Parnaso romántico: la musa no me amaba lo bastante para hacerme inmortal, y quise ser inmortal desposando a mi musa con la muerte... » (*N*, 1373). Cf. Espiono Bravo (2017, 73*sq*.).

676 Paredes Nuñez (1979, 127).

677 Cf. le dialogue du protagoniste avec son domestique : « Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia » (Larra 1857, 186).

678 Tastu (1838, 243-255), « Dante », abrégé : *D*.

679 Pitwood (1985, 110*sq*.).

680 Cf. p. ex. son article sur Dante dans le Dictionnaire de la conversation : Tastu (1835, 165-173).

que son estime de soi n'est pas assez élevée (*D*, vv. 49-51). Malgré ses réticences, elle souhaite « suivre » les « pas » de Dante (*D*, v. 70) à travers les royaumes de l'au-delà, tout en réitérant son humble hommage. Il ne s'agit jamais de dépasser le maître, mais de profiter de l'occasion extraordinaire de le suivre (« […] remonter après toi la route expiatoire […] », *D*, v. 79), de revoir ses personnages (« Revoir ton Casella […] », *D*, v. 80 ; « […] ton Virgile […] », *D*, v. 86) et de pouvoir réciter ses vers (« […] redire après toi […] », *D*, v. 89). Loin de servir l'auto-élévation du moi lyrique, l'apparition de Dante va de pair avec un procédé d'auto-humiliation. Le grand poète se montre dédaigneux et lui conseille de cesser ses « vains efforts » (*D*, v. 167), voire de se taire (« Tais-toi donc ! », *D*, v. 174) :

> Toi jouter contre moi, dit-il avec dédain !
> Toi poser ta main frêle entre mes doigts d'airain !
> Toi marcher à mon pas ! toi juger ! moi maudire ?
> (*D*, vv. 162-64)

Par l'anaphore 'toi', Tastu met bien en évidence tout le mépris que Dante adresse au moi lyrique féminin et à tous les autres poètes qui essayent de l'imiter : « […] ce que j'ai dit est dit : à quoi bon répéter » ? (*D*, v. 170). Le moi lyrique féminin semble acquérir plus d'assurance lorsque Dante-*agens* la choisit comme porte-voix de l'histoire de Pia dei Tolomei. Dante regrette d'en avoir omis les détails à cause de l'extrême pitié qu'il éprouvait pour son martyre et il charge la poétesse de redire ce qu'il va lui dicter.[681] Même si la poétesse se présente ici comme la voix à travers laquelle Dante complète le chant V du *Purgatoire*, son discours reste marqué par le rabaissement du moi lyrique féminin et la vénération la plus absolue pour Dante.[682] Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'elle se réveille et retrouve le texte rédigé à côté d'un dessin et d'un exemplaire de la *Divine Comédie*, qu'elle se présente, au moins, comme l'auteure légitime de son poème : « Soudain, comme en sursaut, mon esprit se réveille,/ Et je ne trouvais plus, du chantre des enfers,/ Qu'un antique portrait, son poème et mes vers » (*D*, vv. 281-83).

681 « Je plaignais son martyre,/ Et demandais son crime, en ce monde ignoré :/ Je l'appris, et me tus : elle avait tant pleuré !.../ J'eus tort, je le confesse ; une pitié plus haute/ Pour abréger la peine eût publié la faute ;/ Car le poids de la honte allège le péché » (*D*, vv. 181-86).

682 « […] ma voix couvre ta faible voix […] » (*D*, v. 175) ; « Mais ce divin génie/ Ne m'a point enseigné sa natale harmonie,/ Langage, où le mot peint et chante tour à tour,/ Doux comme le moment, où par le chaud du jour/ un vent subit, du sein de quelque frais ombrage […] » (*D*, vv. 188-92) ; « Opposez les accords de cette forte main […] à l'inhabile main qui touche mollement/ D'un sol déshérité l'imparfait instrument […] » (*D*, vv. 198-203).

II. *La nochebuena en Purgatorio* : le personnage de Marguerite comme emblème du 'problema religioso' de la génération de 1868

L'apparition du personnage de Marguerite, issue du *Faust* (1808) de Goethe, dans le *Purgatorio* de Pardo Bazán est cruciale pour l'analyse du rapport entre la religion et le féminisme dans sa narration. À l'instar de Dante-*agens*, la protagoniste interagit directement avec la jeune damnée qui entame le récit de son péché par une citation du discours de Francesca au chant V de l'*Enfer :* « Me trajo a ellas [a las regiones de la expiación/ a la muerte] el amor » (*N*, 1376) (cf. « Amor condusse noi ad una morte », *Inf.* V, v. 106). Manifestement, Marguerite attribue sa perdition à un péché d'amour, non à l'infanticide qu'elle a commis, après avoir sombré dans le désespoir et la folie. En effet, le meurtre de son enfant est présenté comme le résultat inévitable de la pression et de la marginalisation sociales dont elle devient victime après avoir succombé au 'déshonneur' des rapports sexuels prénuptiaux.[683] Or, Pardo Bazán insiste sur la vertu et la pudeur de la jeune fille aux traits angéliques, doux, chastes et innocents[684] dont la première rencontre avec Faust, « al salir de misa » (*N*, 1376) n'est pas sans rappeler celle de Dante et Beatrice. Pardo Bazán critique ainsi la séparation entre 'corps' et 'âme', 'physiologie' et 'psychologie', 'épouse' et 'amante' qu'elle reproche à Dante dans son commentaire féministe du personnage de Beatrice dans *Los poetas epicos cristianos* :

> El amor dantesco no llena las exigencias de la unión sexual armoniosa y digna del ser racional y perfectible. El ideal de esta unión, tal cual hoy podemos concebirlo, es que junte lo que Dante y su época separaban: el cuerpo y el alma, la ley de la naturaleza y la del espíritu, la comunicación sensitiva y afectiva y la intelectiva, lo fisiológico y lo psicológico. La separación, que en Dante era sincera y lógica, es hoy inmoral y reprobable, pero subsiste todavía.[685]

La compassion explicitement articulée par la protagoniste de *La nochebuena en Purgatorio* (« ¡Pobre Margarita! » ; « lastimosa efigie », *N*, 1376), évoque la réaction de Dante-*agens* face à Paolo et Francesca.[686] Elle est surprise que la justice divine place Marguerite au purgatoire, et non au paradis, où elle était accueillie chez Goethe : « Yo no te hacía en el Purgatorio. El gran poeta alemán nos aseguró que te habías salvado y que estabas en el Paraíso... » (*N*, 1376). La protagoniste exprime certes de la compassion pour la jeune fille-mère ayant sombré dans la folie, mais elle ne présente aucune réflexion approfondie sur sa situation. Ce qui domine sa réaction c'est

683 « […] el abandono y la desesperación me volvieron loca… » (*N*, 1376).

684 Cf. p. ex. « Guirnaldas de hiedra y gentiles abanicos de helecho velaban su casta desnudez, envolviéndola tan completamente como los paños de un ceñido ropaje, ayudando al mismo oficio la copiosa mata de pelo rubio esparcido por espalda y hombros, que en doradas hebras bajaba hasta los calcañares. Aquella mujer tenía la cara ovalada, la expresión candorosa, los ojos bajos, las manos cruzadas sobre el pecho; parecía la estatua del Pudor; tanto lo parecía, que hube de decírselo. » (*N*, 1376) ; « […] sin más dote que mi hermosura y mi virtud […] » (*N*, 1376).

685 Pardo Bazán (1891, 73-74).

686 Cf. III.0.

la pitié franciscaine, dont même l'enfer est capable face aux pires criminels, et non la revendication audacieuse des droits de la femme. Les revendications féministes de Pardo Bazán sont ici manifestement tempérées, notamment en comparaison avec ses propres essais des années 1870. Goethe apparaît plus compréhensif envers le sort de la jeune fille-mère en concevant Marguerite comme la victime d'un pacte misogyne entre Faust et le diable, l'acquittant ainsi – sans ambiguïté – de sa faute. Pardo Bazán en arrive à corriger le jugement de Goethe à travers la voix de Marguerite qui fait une leçon de morale catholique à son auteur : « Tampoco sé cómo ese poeta, que será un sabio, ignora que el pecado ha de pulgarse antes de entrar en el Cielo » (*N*, 1376). Chez Pardo Bazán, Marguerite ne peut pas accéder au paradis avant d'expier sa faute au purgatoire. Suivant l'iconographie médiévale, celui-ci n'est pas présenté comme une montagne à sept corniches, mais comme un lieu investi par un feu purificateur qui n'est pas visible à l'œil nu, mais perceptible à l'intérieur de l'âme qui expie ses fautes.[687] Ainsi, *La nochebuena en Purgatorio* fournit un exemple parfait de ce que Francisco Pérez Gutiérrez décrit comme le 'problème religieux' de la génération de 1868 : le féminisme et les idées progressistes de Pardo Bazán sont entravées par ses convictions religieuses.[688] Par opposition aux revendications féministes présentées dans ses essais théoriques, dans sa tétralogie dantesque elle ne se détache ni de l'image traditionnelle de la mère comme bonne chrétienne, dévouée aux enfants et à l'Église, ni de l'insistance sur la pudeur, la chasteté et la vertu comme normes inébranlables du comportement sexuel féminin.[689] Le destin de Marguerite suscite certes la miséricorde de la protagoniste-narratrice, mais le jugement de ses actes sera réservé uniquement à des autorités masculines. Contrairement à Caterina Franceschi Ferrucci, Emilia Pardo Bazán ne recourt pas à l'intertextualité dantesque pour s'élever en juge ou pour s'approprier une voix prophétique. C'est la justice divine qui va libérer Marguerite du purgatoire et le récit de son pardon est proféré à travers des citations de Dante. Tout d'abord, le pardon divin s'annonce dans les descriptions d'une nature harmonieuse et prometteuse : en citant explicitement le premier chant du *Purgatoire*, Pardo Bazán présente une île avec des ondes transparentes,[690] un ciel

[687] « […] aquí el fuego nunca es visible. Esas ánimas de retablo que pintáis en la tierra son un medio de dar a entender a los sentidos lo que no podría comprender acaso la razón... y es que aquí se arde por dentro; se sufre una calentura que nunca remite..., excepto esta noche; una calentura de cuarenta y un grados y varias décimas, que disuelve la sangre, seca el corazón, abrasa las fauces, incendia el cerebro y engendra continuo delirio » (*N*, 1375).

[688] Pérez Gutiérrez (1975, 347). Cf. les observations de Pardo Bazán : « […] no negaré que experimento el grado altísimo la necesidad religiosa. A vueltas de mis estudios, de mis distracciones, de mis viajes, de mis aficiones artísticas [...] mi fondo creyente resurge a cada paso, y llegan días en que necesito iglesia, como necesitaría en lo material, el agua para la sed » (Pardo Bazán 1889, 135).

[689] Dans son essai *La mujer española*, elle fait preuve d'un esprit plus critique : « […] pretender mujeres castas, donde los hombres se pasan de libertinos, es notable falta de lógica » (Pardo Bazán 2018, 113).

[690] « […] al acercarnos a la isla, las olas fosforescían más y se volvían transparentes […] » (*N*, 1375) ; « Questa isoletta […] dove la batte l'onda […] » (*Purg.* I, v. 101) ; « […] miglior acque […] » (*Purg.* I, v. 1).

limpide « de dulce color de zafiro » (*N*, 1374)[691] et la 'Cruz del Sur' scintillante (*N*, 1375) – une constellation qui n'est pas visible depuis l'Italie et qui ne fut intégrée dans les cartographies célestes qu'à partir de 1598 par Petrus Plancius. Néanmoins, la critique a voulu reconnaître la Croix du Sud dans les étoiles citées aux vers 23-24 du premier chant du *Purgatoire*,[692] communément associées aux quatre vertus cardinales (prudence, tempérance, force et justice). Pardo Bazán semble appuyer cette interprétation en incluant explicitement la Croix du Sud dans son paysage truffé d'allusions au *Purgatoire* dantesque.[693] En revanche, elle ne reprend pas les paysages hostiles de la rude montée de la montagne du purgatoire dantesque dans son *Purgatorio*.[694] Elle anticipe plutôt la végétation luxuriante et printanière du paradis terrestre que Dante décrit aux chants XXVII-XXXIII du *Purgatoire*, en insistant de manière particulière sur le caractère verdoyant et fleurissant[695] de la nature :

> –Todo es verde aquí –dije al poeta. […] –El verde es el color de la naturaleza, la cual resucita a cada primavera, y al derretirse la nieve, aparece lozana y fecunda, como si no la pudiese ofender el tiempo. En el Purgatorio observarás siempre esa entonación gozosa y juvenil. El Infierno es rojo; el Purgatorio, verde... ¡Repara qué prados, qué selvas, qué frondosas plantaciones! (*N*, 1375)

Pardo Bazán reprend ainsi la symbolique dantesque du vert, associé à la vertu théologale de l'espérance et au renouveau spirituel lié au printemps. Seul le guide n'est pas inondé par la couleur verte et devra quitter la protagoniste aux portes des limbes.[696] À l'instar de Virgile, qui ne peut pas accéder au paradis chrétien tout simplement parce qu'il a vécu avant Jésus-Christ, le guide suicidaire est exclu du processus de purification, étant condamné à tout jamais à purger sa peine en *Enfer*. En revanche, le salut de Marguerite et des autres âmes qui sont en train d'expier leurs péchés est rendu manifeste par l'éclosion d'un arbre cruciforme qui fait référence à l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Celui-ci est dénudé depuis qu'Adam en mangea les fruits défendus,[697] mais il refleurit lors de la procession mystique de

691 « Dolce color d'oriental zaffiro […] » (*Purg.* I, v. 13).

692 « […] vidi quattro stelle/ non viste mai fuor ch'a la prima gente […] » (*Purg.* I, vv. 23-24). En 1225, le géographe égyptien Caissar ben Aben Cassem avait indiqué dans son planisphère la constellation de la Croix du Sud. Les navigateurs et astronomes de l'époque ont donc pu voir cette constellation, présente dans leurs cartes, bien qu'à l'époque on la nommât constellation du Centaure, non Croix du Sud. Cf. Chiavacci Leonardi (2005, 36).

693 « Lo que me persuadió de que me hallaba bien lejos del país castellano fue distinguir entre ellas la centelleante Cruz del Sur » (*N*, 1375).

694 Cf. p. ex. le paysage rocheux de *Purg.* III, vv. 46*sq*.

695 « […] todo era verde alrededor nuestro, y la isla. Poblada de tupidísimo arbolado, verdeaba también como gigantesca esmeralda engastada en el oro fino de los arenales, adonde atracaban sin cesar barquillas atestadas de almas, una multitud silenciosa, vestida de verdes tunicelas, hechas tal vez de follaje […] » (*N*, 1375).

696 « Solo tú me pareces del color de la cera purificada. – Ya comprenderás la razón –respondió el suicida, con calma horrible–» (*N*, 1375).

697 « Io senti' mormorare a tutti 'Adamo';/ poi cerchiaro una pianta dispogliata/ di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo » (*Purg.* XXXII, vv. 37-39).

l'Eglise au chant XXXII du *Purgatoire*.[698] L'éclosion de l'arbre est reprise par Pardo Bazán dans toute sa signification religieuse : elle représente la rédemption du péché originel qui pèse sur toute l'humanité par la crucifixion du Christ. Chez Dante, cela est mis en évidence par la floraison de l'arbre dénudé en une couleur 'moins vive que les roses et plus que les violettes' (*Purg.* XXXII, vv. 58-59). La couleur rouge-violette peut être interprétée, chez Dante, comme un symbole du sang du Christ qui rend la vie à l'arbre par sa propre mort. Une fois de plus, Pardo Bazán désambiguïse la référence implicite de Dante en la rendant plus explicite : « […] las manchas bermejas adquirían contornos de flor, pareciendo a un mismo tiempo cálices de rosa y heridas frescas que destilasen sangre […] » (*N*, 1377). Ainsi, Marguerite et les autres âmes qui entourent l'arbre en chantant des hymnes de gloire sont sauvées par la grâce de Dieu, ce qui est corroboré par l'*excipit* de *La nochebuena en Purgatorio* : « ¡Felices los que esperan! » (*N*, 1377). La structure grammaticale de cet *excipit* imite parfaitement les exclamations gnomiques des Évangiles autour du bonheur des chrétiens.[699] Dans son *Purgatorio*, la voix militante de l'essayiste féministe Emilia Pardo Bazán disparaît ainsi derrière des allusions à la Bible et à la *Divine Comédie*. C'est à travers la voix de Dante et de Dieu qu'elle juge ses personnages, sans jamais faire exprimer directement une sentence à sa narratrice féminine.

III. *La nochebuena en el Limbo* : le *contrapasso* de Napoléon Bonaparte

Alors que *La nochebuena en el Infierno* et *La nochebuena en el Purgatorio* sont marquées par l'auto-dévalorisation de la protagoniste-narratrice, dans *La nochebuena en el Limbo*, elle semble gagner en assurance et en indépendance argumentative. Ce phénomène fait penser au rôle des limbes dans l'*Enfer* dantesque : il s'agit de l'endroit où Dante-*agens* se fait accueillir en tant que génie poétique parmi les grands poètes de l'Antiquité. Dans son adaptation du *Limbo*, Pardo Bazán règle ses comptes avec Napoléon Bonaparte qu'elle condamne dans ses essais politiques comme envahisseur de l'Espagne.[700] Or, contrairement à Dante, Pardo Bazán situe les limbes entre le purgatoire et le paradis et non aux marges de l'enfer. Cette circonstance semble relativiser la faute de ses habitants qui ne sont pas morts, comme chez Dante, sans avoir reçu le baptême, mais avant de commettre leurs péchés. Dans sa création des limbes, Pardo Bazán fait référence aux circonstances décrites dans la *Première épître de Pierre* et citées déjà aux vers 52-61 du chant V de l'*Enfer* : les grands patriarches qui ont vécu avant l'avènement du christianisme (Abel, Noé, Moïse, Abraham et David) ont été libérés des limbes et amenés au paradis lors de la

[698] « […] men che di rose e più che di viole/ colore aprendo, s'innovò la pianta,/ che prima avea le ramora sì sole » (*Purg.* XXXII, vv. 58-60). Cf. le chapitre II.4. de la présente étude.

[699] Cf. p. ex. « Felices los que trabajan por la paz. » (*Matthieu*, 5,9) ; « Felices los que tienen hambre y sed de justicia. » (*Matthieu*, 5,6) ; « Felices los que tienen espíritu del pobre » (*Matthieu*, 5,12).

[700] Cf. Pardo Bazán (1877, 72).

résurrection de Jésus-Christ. En conséquence, les limbes de Pardo Bazán n'abritent que la «chiquillería» (*N*, 1377): les âmes des enfants morts avant de commettre des péchés. La protagoniste est accueillie par l'âme de Napoléon Bonaparte, mort d'une fièvre maligne qu'il a attrapée en jouant à la guerre avec d'autres enfants à l'âge de six ou sept ans. Le général est acquitté de ses crimes de guerre, étant décédé bien avant de les commettre. Toutefois, Pardo Bazán insiste sur son esprit belliqueux, despotique, assoiffé de sang et de violence: Napoléon-enfant passe son temps à manipuler des jouets de guerre,[701] à défendre son terrain de jeu de l'intrusion d'autres enfants[702] et à projeter des campagnes militaires sanglantes.[703] La protagoniste le compare à un 'boucher', complètement 'mouillé' et 'ensanglanté' (*N*, 1377) qui se sert des larmes et du sang qu'il aurait dû faire couler sur terre comme d'un 'passe-temps' dans l'au-delà: dans les limbes, ces liquides humains sortent d'une source cristalline et d'une source écarlate dont l'eau est récoltée dans deux bacs. Le petit Napoléon boit avidement les larmes et adore se baigner dans le sang dont il vante la saveur de miel et le parfum agréable:

> Son la sangre y el llanto que yo tenía que hacer correr. Aquí me sirven de pasatiempo. ¡Si vieses qué rico bañarse en los dos pilones! Las lágrimas tienen fama de amargas, pero a mí me saben a miel, y la sangre tibia y líquida despide un olorcillo fragante... (*N*, 1378)

Il est décrit à cinq reprises comme un «rapaz» (*N*, 1378; 1379), ce qui signifie certes 'garçon' en espagnol, mais évoque également l'oiseau de proie qui se nourrit d'autres animaux. De toute évidence, le double sens ornithologique synthétise parfaitement la nature bestiale et l'instinct assassin du personnage. En une occurrence, il est comparé plus spécifiquement à l'aigle,[704] le roi des oiseaux, associé depuis l'Antiquité aux victoires militaires. Dans cette acception grandiose, l'aigle était l'un des éléments principaux de la symbolique impériale de Napoléon Bonaparte. Grâce à sa capacité de monter dans les hauteurs du ciel, il est par ailleurs considéré, depuis le Moyen-Âge, comme un symbole du Christ. Or, le symbole de l'aigle comporte également un côté sombre qui accentue sa cruauté de rapace prédateur et ravisseur. En ce sens, il peut devenir l'emblème de la perversion du pouvoir, d'une puissance inflexible et dévorante, de l'oppression, de l'orgueil, voire de l'Antéchrist,[705] auquel Napoléon est souvent comparé dans la littérature espagnole de l'époque.[706] En effet, son corps

---

701 «No pienses que no tengo más juguetes que las fuentecitas. Te enseñaré barajas de pedazos del mapamundi con ellas hago solitarios, y me echo las cartas y me predigo el porvenir. También poseo una escuadrita de acorazados de hojalata y caña, unas baterías de cañones de plomo y resmas de estampas de soldados y horror de sables de madera» (*N*, 1378).

702 «He acotado para mí este patio y juego solo. ¡Ay del que me dispute mis dominios!» (*N*, 1378).

703 «Mi destino era conquistar toda el Asia sometiéndola al poder de Rusia, y arrojando luego sobre Europa las gentes ya sujetas a mi yugo. No dejaría títere con cabeza» (*N*, 1377).

704 «[…] ojos fascinadores de aguilucho […]» (*N*, 1377).

705 Pour la symbolique de l'aigle, voir: Chevalier / Gheerbrant (1982, 18).

706 Cf. p. ex. «[…] se hablaba con misterio del Anticristo, que así llamaban a Napoleón I» (Espinosa 2010, 27).

mouillé des larmes et du sang qu'il était destiné à faire couler sur terre fait songer à la condition de Satan, entaché de pleurs et de bave sanglante au chant XXXIV de l'*Enfer* dantesque.[707] Il est cependant intéressant que Pardo Bazán utilise le mot 'aigle' dans sa forme diminutive ('aguilucho', *N*, 1377) et que le tableau épouvantable de la cruauté du grand envahisseur soit parsemé de minimalisations qui semblent présenter les fantasmes de toute-puissance de ce 'petit Napoléon' comme des élucubrations saugrenues liées à sa naïveté enfantine. La protagoniste banalise manifestement les projets belliqueux du petit général en le grondant affectueusement : « ¿Todo eso pensabas hacer, mocoso? » (*N*, 1378). Cette appellation de 'petit morveux' ou 'chiot de lion' (*N*, 1379) à la voix d'enfant (« vocecilla », *N*, 1377), cette insistance sur ses 'petites mains menues' (*N*, 1378), ainsi que le désir de la protagoniste d'embrasser son 'petit visage' orgueilleux et de lui offrir un sachet de sucreries contribuent à infantiliser le grand général, évoquant la caricature que Victor Hugo présente de Napoléon III dans *Napoléon le Petit* (1852).[708] Pardo Bazán cumule les diminutifs pour souligner la petitesse et l'insuffisance de ce petit « Napoleoncillo […] guerrerillo » (*N*, 1379). L'infantilisation de Napoléon et la ridiculisation de ses exploits militaires comme rêveries inaccomplies d'un petit garçon sont probablement la pire humiliation que Pardo Bazán ait pu imaginer. En effet, à la vue effrayante d'un homme flagellé, agonisant sur la croix, le « conquistador malogrado » (*N*, 1379) admet qu'il aurait préféré être martyrisé plutôt que d'être enfermé dans cette 'image de vie' cette 'comédie de marionnettes' qui caractérise les limbes (*N*, 1379). Pardo Bazán évoque manifestement l'idée du *theatrum mundi* qui assimile le monde à une scène de théâtre où les hommes jouent un rôle attribué par Dieu. Le petit Napoléon considère ses projets de grandeur impérialiste comme son 'destin' (*N*, 1379), son rôle assigné (« […] eso era mi papel en el mundo […] », *N*, 1378), mais la justice divine contrecarre ses plans en lui infligeant une maladie mortelle qui le bannit aux limbes. Ici, il ne pourra jamais savourer la vie réelle. Son existence est dominée par le profond regret de ne rien savoir,[709] de ne rien avoir vécu et, avant tout, de ne pas avoir expérimenté de 'vraies' batailles avec des soldats en chair et en os :

> ¡Yo quisiera haber vivido, y saber lo que es una batalla, no de mentirijillas, sino de verdad; con soldados de carne y hueso, caballos que corran solos, cañones de acero que disparen balas de hierro y mi escuadra navegando en un mar real y efectivo, con olas, con tormentas, con viento, con truenos y rayos! (*N*, 1379)

Bien au contraire, sa 'réalité' est figurée par le jeu (« […] el destino figurado por el juego […] », *N*, 1379). Les simulacres de guerre en carton et de soldats en sciure lui sont insupportables, ne renvoyant à aucune réalité sous-jacente, mais uniquement à l'imitation insipide, abstraite et mensongère du réel :

707 Cf. les réflexions autour du Satan chez Dante, chapitre II.6.

708 Cf. le chapitre I.4. de la présente étude.

709 « […] no sabemos nada de nada […] » (*N*, 1379).

> Aquella vida humana expresada con juguetes, con monigotes rellenos de serrín, con cartones y pinturas baratas, con aleluyas y cromos, debía de hacerse intolerable por su falsedad mezquina. Era la insulsez, la mentira sin velos de ilusión, lo abstracto, lo glacial, lo inerte, lo que ni llena el corazón ni aplaca la sed instintiva de vivir... (*N*, 1379)

Il est remarquable que Napoléon décrive ces conditions accablantes comme un état d'inertie glaciale. Par ce choix de mots, il évoque la condition de Satan, empêtré dans la glace au chant XXXIV de l'*Enfer*. Le petit diablotin présente d'ailleurs la même réaction que Lucifer face à la répétition machinale de son activité 'ludique' dépourvue de sens: il pleure («[…] una lágrima saltó de sus lagrimales perfilados y duros», *N*, 1379). En infligeant à Napoléon le châtiment de l'ennui, Pardo Bazán présente une interprétation du Satan dantesque similaire à celle de Baudelaire: elle insiste moins sur la monstruosité de 'l'empereur du royaume de la souffrance' (*Inf.* XXXIV, vv. 28-33) que sur son impuissance et sa propre punition par l'inertie, l'inactivité et la privation de toute activité humaine.[710] Le petit Napoléon est enfermé dans un monde-simulacre où son action se limite au jeu qui est, par définition, superflu et sans impact sur la vie réelle.[711] Alors que dans l'ensemble de sa tétralogie, Pardo Bazán présente un *theatrum mundi* dans la tradition de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, où les ficelles sont tirées par le grand démiurge qui punit les hommes en jugeant leur conduite morale sur terre, les limbes condamnent Napoléon à une expérience shakespearienne du monde comme scène théâtrale, mettant l'accent sur l'absurdité de l'existence. C'est précisément cette perte de sens, cette infantilisation et cette condamnation à l'inertie glaciale qui constitue le pire *contrapasso* qu'on puisse imaginer pour un homme qui se sent destiné à conquérir le monde. Dans ses essais politiques, Pardo Bazán décrit la guerre d'indépendance espagnole contre les troupes de Napoléon comme une impulsion de liberté et un renforcement de la religion catholique face à l'invasion des athées français.[712] L'athéisme attribué à Napoléon, est puni dans le *Limbo* de Pardo Bazán par le *contrapasso* de l'enfermement dans une existence qui est véritablement privée de tout sens. Dans le même temps, la métaphore du jeu formule une critique sévère des guerres et des campagnes militaires menées par Napoléon. Pardo Bazán les dénonce fermement comme un passe-temps, voire comme un amusement irréfléchi et irresponsable d'un petit esprit assoiffé de sang et de violence. En réglant ses comptes avec un personnage politique, la protagoniste-narratrice semble gagner en assurance et en indépendance argumentative. Il faut pourtant signaler que Pardo Bazán ne défend pas ici une cause subversive avec laquelle elle aurait pu risquer l'exil, comme Victor Hugo avec sa critique cinglante de Napoléon III. Elle exprime bien plutôt l'opinion publique des Espagnols approuvée

[710] Par rapport à Baudelaire, cf. le chapitre II.5. de la présente étude.

[711] Cf. «Le jeu est superflu. La nécessité n'en devient impérieuse que dans la mesure où le plaisir la fait éprouver pour telle» (Huizinga 1988, 26).

[712] «En la magnífica epopeya de 1808 [...] no es solamente el sacro impulso de libertad, exacerbado por la invasión, lo que hace erguirse a España, [...] es el apego a las costumbres y veneradas instituciones, la monarquía atropellada en la persona del Deseado, la religión encarnecida por aquellos hijos de la revolución atea de 1793» (Pardo Bazán 1877, 72).

par le roi Alphonse XIII. En effet, l'identité nationale espagnole s'était construite dans les guerres d'Indépendance contre Napoléon Bonaparte. En présentant Napoléon comme un despote mythomane et comme un profanateur de la patrie, Pardo Bazán contribue à la *légende noire* qui circulait en Espagne depuis la publication du pamphlet *Catecismo civil de España* (1808).[713]

IV. *La nochebuena en el Cielo* et l'échec du voyage d'initiation

Le récit s'achève sur l'ascension de la protagoniste vers les sphères célestes. En y accédant, elle ressent un profond sentiment de joie[714] qu'elle n'arrive pas à expliquer. Or, ce bonheur se transforme rapidement en désarroi et en inquiétude, exprimés dans un flux de conscience qui reprend toute une série de clichés que la critique dantesque du XIXe siècle cultivait autour du *Paradis* :

> No obstante, pasados los primeros momentos, empezó a convertirse mi júbilo en extrañeza e inquietud vaga. Azul encima, azul debajo, azul alrededor, azul por todas partes...; no sólo era raro, sino monótono y sin pizca de chiste. ¿No habría en el Cielo más que tonos cerúleos, y por toda distracción concertantes de violines, violas y arpas? ¿Se reduciría la fiesta de Nochebuena en la mansión de los escogidos a un baño en las ondas turquíes del éter? ¿Tanto ingenio y variedad en los castigos infernales y tanta insipidez y poquedad en las celestes recompensas? (*N*, 1379-80)

Le lecteur reconnaît facilement les *topoï* de la recherche dix-neuvièmiste concernant la supériorité de l'*Enfer* et le caractère monotone et insipide du *Paradis*.[715] Pardo Bazán défendait elle-même ces idées dans ses écrits théoriques :

> Dante fue menos feliz, menos elocuente e inspirado al representar el cielo que al describir el *Infierno* y el *Purgatorio* […] tengo a la trilogía de Dante por la joya de las epopeyas cristianas. Mejor expresaría aún mi pensamiento si dijese que este juicio se refiere a parte de la trilogía, el *Infierno*, y que es la opinión general la que sigo y la a que me adhiero sin pretensiones de originalidad.[716]

Il est remarquable que cette position de la critique de l'époque, exprimée également par la voix de la protagoniste, soit aussitôt dénoncée comme 'irrévérente' («[…] irreverentes pensamientos […]», *N*, 1380). Pardo Bazán la dément de manière catégorique avec l'apparition de l'autre grand génie de la littérature catholique qu'elle vénère dans son essai *Los poetas epicos cristianos* : Torquato Tasso. Ce dernier adopte désormais le rôle de guide[717] et se donne comme objectif de détromper la protagoniste en

713 Cf. à ce sujet : Novales (1984).

714 «[…] me puse alegré como unas pascuas […]» ; «jubilo» (*N*, 1379).

715 Cf. le chapitre I.4. de la présente étude.

716 Pardo Bazán (1891, 76-77).

717 En tant que guide céleste Le Tasse adopte le rôle de Beatrice. En effet, ses yeux 'solaires', 'clairs', 'purs' et 'magnifiques' (*N*, 1380) ne sont pas sans rappeler le regard de Beatrice.

lui montrant que le ciel n'est ni ennuyeux, ni soporifique, immobile ou inerte.[718] Le Tasse désapprouve ces lieux communs de la critique en expliquant que l'idée de la monotonie céleste est due à la poétique de l'ineffable.[719] Contrairement aux peines infernales, accessibles à la compréhension humaine, la béatitude céleste ne saurait être comprise que par ceux qui l'expérimentent. Il est remarquable que Pardo Bazán formule ses idées théoriques – subversives pour son époque – à travers le discours didactique de son guide. En effet, la thèse de l'achèvement poétique de Dante dans l'esthétique de l'ineffable n'est pas exprimée par la protagoniste, mais par l'autorité masculine qui adopte à la fois le rôle de guide et de maître. La volonté de dépasser le maître, présentée non seulement par Dante, mais aussi par Varano, Leopardi, Hugo et Nerval, est remplacée, chez Pardo Bazán, par l'expression d'un sentiment d'infériorité. La protagoniste éprouve de la jalousie envers son maître : « Envidia me causó a mirar el Cisne » (*N*, 1380). Tout d'abord, ce dernier lui offre une feuille de sa couronne de lauriers, évoquant le premier chant du *Paradis*, où Dante invoque Apollon afin d'être distingué comme un génie de la poésie.[720] Chez Pardo Bazán, cette feuille détachée ne fonctionne pas comme un gage de mérite ou de reconnaissance, mais comme un 'talisman', symbolisant la protection et le pouvoir du maître plutôt que la compétence de l'élève (*N*, 1380). Celle-ci en découvre les 'effets magiques' en voyant se déployer devant ses yeux la 'splendeur de la gloire' sous la forme de la Jérusalem céleste (*N*, 1380). Dans cette ville sainte, les béats profitent de l'épanouissement total de leurs sens et de leurs facultés mentales, en absorbant la suavité et la douceur comme des éponges plongées dans une mer de lait et de miel. Pourtant, la protagoniste exprime sa maladresse et son incompréhension face à cette vision de bonheur, en demandant au poète de ne pas perdre trop de temps à vouloir l'illuminer.[721] Le Tasse éprouve de la 'compassion' envers son élève et procède à une nouvelle tentative d'explication pour l'éclairer en recourant à des images plus 'adéquates pour elle'.[722] Il annonce qu'elle sera accueillie par les plus grands poètes de tous les siècles et de toutes les cultures – si seulement elle arrive à pénétrer les mystères célestes. En l'occurrence, elle aura la possibilité d'écouter Homère, Pindare, Sappho, le poète indien Valmiki, Salomon, Job, David, Virgile, Pouchkine et, notamment, Dante, réciter leurs vers et elle sera douée de la capacité extraordinaire de comprendre toutes leurs langues. La scène évoque bien évidemment la réception de Dante-*agens* parmi les esprits magnanimes de l'Antiquité au chant IV de l'*Enfer*. Son appartenance à part

718 « […] quiero demostrarte que te engañas y que el Cielo no es aburrido ni soporífero, sino cosa muy buena » (*N*, 1380).

719 « […] el Cielo es por esencia inefable […] » (*N*, 1380).

720 Cf. « vedra'mi al piè del tuo diletto legno/ venire, e coronarmi de le foglie/ che la materia e tu mi farai degno » (*Par.* I, vv. 25-27).

721 « –¡Ah! –exclamé–. No comprendo, poeta; no me puedo figurar ese estado beatísimo, y creo que pierdes el tiempo en querer iluminar mi torpeza... Oigo tus palabras; me suenan bien, son dulces, deliciosas; pero no veo lo que expresan... ¡Quisiera ser esponja ya! » (*N*, 1380).

722 « El Tasso me dedicó una de sus preciosas miradas, húmeda de compasión por más señas. –¡Poverina! –contestó. Voy a ver si te ilustro con imágenes más adecuadas para ti » (*N*, 1380).

entière au groupe des grands poètes s'exprime également au niveau grammatical par le choix de la première personne du pluriel ('nous') :

> […] e più d'onore ancora assai mi fenno,
> ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
> sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.
>
> Così andammo infino a la lumera,
> parlando cose che 'l tacere è bello,
> sì com'era 'l parlar colà dov'era.
>
> (*Inf.* IV, vv. 100-105)

Alors que Dante parle avec les poètes sur un pied d'égalité, il est remarquable que la scène soit articulée, chez Pardo Bazán, au mode hypothétique : « Para que te tomes el trabajo de ganar el Cielo, sabe que si llegas a entrar en él, encontrarás juntos a los grandes poetas y a los autores ilustres de todo siglo y de toda nación » (*N*, 1381). Le Tasse précise que l'échange se déroulera sur le mode de l'écoute, non pas sur celui de l'entretien : « […] podrás charlar con ellos o, mejor dicho, escucharlos a tu sabor, y te recitarán sus versos y sus prosas […] y Dante te obsequiará con unas terzine... ¿A que ya vas comprendiendo los hechizos de la beatitud? » (*N*, 1381). Paradoxalement, c'est grâce à cette projection du rôle passif d'auditrice admirative que la protagoniste déclare avoir compris enfin les délices de la béatitude :

> –Si ser beato es vivir así, no interrumpir, sino completar la actitud del pensamiento, ensanchar la esfera del goce estético, salir de tantas curiosidades como nos hostigan –aun convencidos de la imposibilidad de satisfacerlas–, entonces digo que aquí se estará muy bien... ¡Qué placer inmenso el de revivir la historia iluminando sus tinieblas, conociéndola tal como fue, y no como la ofrecen las pálidas crónicas y las almidonadas narraciones de los historiógrafos!... (*N*, 1381)

La protagoniste assiste finalement à la naissance de Jésus-Christ dans une grotte à Bethléem. Au moment de l'accouchement, elle est aveuglée par un feu surnaturel qui semble enflammer la grotte (« […] la gruta ya parecía inflamada en vivas llamas; fuego sobrenatural […] La claridad me cegaba […] », *N*, 1382). Elle n'arrive pas à distinguer l'enfant Jésus qui est entouré d'une auréole rayonnante dans un océan de lumière blanche : « –Ya me ofusca tanta luz –dije a mi guía–. Ya no veo los detalles humildes, prosaicos y ternísimos que me encantaban » (*N*, 1382). Pardo Bazán reprend manifestement le motif de l'éblouissement par l'irradiation céleste de la *Divine Comédie* mais, par opposition à Dante, la protagoniste de Pardo Bazán n'accomplit aucun cheminement spirituel qui fortifie sa vue face à la lumière divine. Bien au contraire, son guide affirme qu'en tant que mortelle elle est incapable de comprendre le mystère de la naissance de Jésus (« –Eres mortal –contestó el poeta–. No puedes entender... », *N*, 1382). De son côté, il distingue très clairement aussi bien le nouveau-né que sa mère et en déduit que la lumière éblouissante n'existe que dans l'imagination de la protagoniste. En effet, sa vision céleste est brusquement interrompue par l'obscurité la plus

complète. La protagoniste émet un cri de frayeur cauchemardesque lié à la prise de conscience de son aveuglement soudain : « […] dando un grito, el grito de espanto del ciego, exclamé : '¡Nada, nada!... ¡Oscuridad completa!' » (*N*, 1382). Le récit s'achève sur le réveil de la protagoniste qui remet en question la capacité du lecteur à distinguer le rêve de la réalité : « ¿Necesitas, lector, que escriba el clásico desperté? ¿Verdad que no? ¿Y verdad que tú tampoco sabes ni qué es dormir ni qué es despertar? » (*N*, 1382).

Par opposition à la mythopoétique dantesque de Varano, Hugo, Leopardi, Nerval et même de Franceschi Ferrucci, celle de Pardo Bazán raconte l'échec d'un voyage d'initiation dans l'au-delà entrepris par une protagoniste féminine. Celle-ci parcourt certes l'enfer, le purgatoire, les limbes et le paradis, mais elle échoue aussi bien dans l'accueil parmi les poètes exquis que dans la *visio Dei* et la compréhension des mystères célestes. À rebours des idées féministes énoncées de manière consciente et combative dans ses essais, le récit onirique permet à Pardo Bazán d'exprimer les craintes de défaillance et le manque d'assurance inconscients d'un esprit féminin qui éprouve des difficultés pour être accepté dans un monde dominé par les hommes. En effet, Pardo Bazán rédige sa tétralogie en 1892, l'année où sa candidature à la *Real Academia Española* est refusée pour la deuxième fois en raison de son sexe, comme il résulte clairement du rapport de l'académie : « […] las señoras no pueden formar parte de este Instituto ».[723] José Zorrilla, contemporain de Pardo Bazán et membre de l'académie, trouve des mots encore plus radicaux, en considérant l'activité littéraire des femmes comme « un error de la naturaleza »[724] et Juan Valera va jusqu'à redouter la transformation de l'illustre académie en 'assemblée de sorcières'.[725] Certes, María Isidra de Guzmán y de la Cerda avait été admise en 1784 comme la première femme dans la *Real Academia Española* – ce qui pourrait d'ailleurs expliquer la présence symbolique de Sappho parmi les poètes illustres – mais elle n'y apparut plus jamais après la présentation de son discours de remerciement, et aucune femme n'entra à l'académie jusqu'à l'élection de Carmen Conde en 1978. La candidature de Pardo Bazán fut refusée une troisième et dernière fois en 1910 et sa pétition pour l'admission générale des femmes échoua en 1912.

723 Remacha (2016).

724 Zorrilla (1943, 502).

725 « No sería esto lo peor, sino la turba de candidatos que nos saldrían luego. Tendríamos a Carolina Coronado, a la Baronesa de Wilson, a Dª Pilar Sinués y a Dª Robustiana Armiño. Y a poco que abriésemos la mano, la Academia se convertiría en aquelarre » (Remacha 2016).

III. Paolo et Francesca dans les mythopoétiques dantesques des XVIIIe et XIXe siècles

III.0. En guise d'introduction : Quelques réflexions autour du chant V de l'*Enfer* dantesque et de sa redécouverte aux XVIIIe et XIXe siècles

L'épisode de Paolo et Francesca du chant V de l'*Enfer* représente le plus grand *locus communis* de la redécouverte de Dante aux XVIIIe et XIXe siècles. Face à la révolution sentimentale du XVIIIe siècle, qui introduit l'amour au sein de la cellule conjugale,[1] les adultères dantesques sont érigés en icônes : condamnés à être secoués à tout jamais par les tourbillons des vents infernaux pour avoir succombé à leur passion illicite, ils permettent aux artistes de débattre de leurs idées sur l'amour, le rôle de la femme et le mariage.

Alors qu'avant le XVIIIe siècle Nevio Matteini ne compte que deux adaptations littéraires du mythe des adultères dantesques,[2] à partir de la fin du XVIIIe siècle, d'innombrables artistes, non seulement italiens, français et espagnols, mais aussi allemands, anglais et américains, les font revivre dans leurs créations. Leurs œuvres vont des pièces de théâtre aux poésies, des tableaux aux sculptures et des mélodrames aux symphonies. Francesca y adopte les rôles les plus différents, passant de la pécheresse luxurieuse à la femme angélique ou fatale, de l'allégorie de l'Italie pré-napoléonienne à l'emblème de la lutte contre la violence conjugale.

Les études existantes sur la réception de Paolo et Francesca dans les arts plastiques[3] et la littérature[4] se limitent généralement à la dénonciation des 'erreurs' d'interprétation et à l'énumération positiviste du corpus, présentant tout au plus une comparaison thématique des motifs évoqués. Face à la masse impressionnante d'appropriations du motif des adultères dantesques, estimées par Ferruccio Farina à un nombre de plus de 2112 œuvres dont plus de 1078 seraient littéraires,[5] il est impossible de saisir le phénomène dans sa totalité – d'autant plus que cette étude envisage

---

1 Cf. p. 8 de la présente étude.

2 Matteini (1965, 96-97).

3 Cf. p. ex. Locella (1913) ; Palladino (1998, 75-98) ; Simonis / Schwarte (2011) ; Soennecken (2002).

4 Cf. p. ex. Matteini (1965) ; O'Grady (2003) ; Del Balzo (1901) ; Giordano (1900) ; Pecci (1938) ; Servolini (1954) ; Borrelli (1995).

5 Farina (2019, 7-8).

de remplacer le positivisme énumératif par une étude qualitative des textes sélectionnés. En conséquence, le corpus ne peut présenter qu'un choix d'œuvres particulièrement représentatives pour l'évolution de la mythopoétique dantesque aux XVIIIe et XIXe siècles.

Le présent chapitre donne un bref aperçu du motif des adultères dantesques dans l'art et dans la critique du XIVe jusqu'au XIXe siècle. Un compte-rendu exhaustif sur le phénomène n'étant pas envisageable, il est plutôt question d'introduire les grandes lignes de pensée auxquelles les appropriations des XVIIIe et XIXe siècles font écho. En présentant les interprétations les plus variées, les œuvres sélectionnées devancent souvent les découvertes de la critique et contribuent ainsi à mettre en évidence les tensions à l'intérieur même du chant V de l'*Enfer*. En l'occurrence, il ne s'agit ni de distinguer entre les 'bonnes' et les 'mauvaises' adaptations, ni de détecter des 'fautes' de 'reproduction',[6] mais plutôt de s'interroger sur la valeur productive, créative et performative des modifications et sur ce qu'elles apportent à la compréhension du chant V de l'*Enfer*. L'idée de 'l'original' et de sa 'mauvaise copie' est ainsi remplacée par la conviction que les œuvres s'illuminent réciproquement.[7] Cette approche corrobore, par ailleurs, les hypothèses de la recherche dantesque la plus récente qui ne se positionne plus sur une évaluation 'positive' ou 'négative' des adultères,[8] insistant plutôt sur les tensions irréductibles au sein même du chant V de l'*Enfer*. En ce sens, Elena Lombardi affirme dans sa monographie *The Wings of the Doves* (2012) : « Dante willingly leaves it ambiguous – indefinite and polyvalent as intertextuality and the act of reading are ».[9]

Paolo et Francesca dans l'art et la critique du Moyen-Âge au XIXe siècle

Depuis le Moyen-Âge, le débat critique tourne autour de la question de la culpabilité des amants et, particulièrement, de Francesca. Les exégètes médiévaux sont unanimes dans la condamnation des adultères pour leur péché de luxure : persuadés que toute lecture érotique incite au péché charnel, Jacopo della Lana (1290-1365) et Francesco di Bartolo da Buti (1324-1405) optent pour l'interdiction des textes 'obscènes'.[10] Benvenuto da Imola (1330-1388) définit Francesca comme une prostituée,[11]

---

6 Ces 'fautes' sont considérées par Michael Pitwood comme les 'preuves' d'une 'mauvaise connaissance' de Dante. Pitwood (1985, 140*sq.* ; 153*sq.*).

7 Cf. l'approche de Gragnolati (2013, 10-11).

8 Lombardi (2012, 9*sq.*).

9 Lombardi (2012, 10).

10 Cf. Jacopo della Lana : « […] è da notare che 'l se de schivare quelle liccioni le quai dexordenano li annimi de le persone produgandoli a vizio […] » (Renzi 2007, 106). Francesco da Buti : « […] è qui da notare che le lezioni obscene e disoneste si denno schifare [evitare] perché inducono l'omo a peccare », *ibid*. Pour un aperçu plus détaillé des commentaires médiévaux, voir : Mineo (1992).

11 Renzi (2007, 106).

et Cristoforo Landino, humaniste de la Renaissance florentine, va jusqu'à condamner toute lecture faite « per diletto », c'est-à-dire par 'oisiveté' :

> […] legger per dilecto significa essere in otio. Imperoché chi è occupato non cerca trastullo ma cerca experidre le sue faccende. Adunque erano [Paolo e Francesa] in otio, et l'otio insieme con lascivo trastullo gener al'Amore carnale.[12]

Les illustrations des XIVe et XVe siècles sont imprégnées de cette mentalité médiévale, montrant un couple souffrant, damné et moralement réprouvable. Le moment privilégié des illustrateurs est celui de la punition : Paolo et Francesca sont généralement présentés en train de tourbillonner dans l'ouragan infernal ou, s'éloignant de manière considérable de l'original, torturés par les flammes de l'enfer. Un autre motif récurrent dans les premières illustrations est celui de la rencontre avec Dante et Virgile. Ici, la culpabilité des adultères est souvent mise en relief par le renvoi à l'iconographie biblique d'Adam et Ève, particulièrement évidente dans le manuscrit Urb. Lat. 365 (~1480), conservé à la *Bibliothèque Apostolique vaticane*.[13] L'enlumineur Guglielmo Giraldi y présente Paolo et Francesca selon les codes canonisés de la représentation d'Adam et Ève. La nudité des personnages évoque celle d'Adam et Ève qui commencent à éprouver de la honte pour leurs corps déshabillés dès qu'ils prennent conscience de leur péché. Francesca indique son sein, associé dans l'iconographie traditionnelle à la pomme, le fruit défendu de l'arbre de la connaissance qui est le symbole par excellence du péché originel. Ainsi, Giraldi présente Francesca comme une séductrice tentée par le diable. En associant les adultères dantesques avec Adam et Ève, il met l'accent sur la faute des amants : leur luxure est assimilée au péché originel des premiers parents de l'humanité, responsables de sa dégradation.

Giovanni Boccaccio est le premier défenseur des amants et son commentaire du chant V de l'*Enfer* (1373) influencera de manière durable les productions littéraires et iconographiques des siècles suivants. Dante a laissé beaucoup de lacunes dans son récit, notamment concernant le mariage et l'assassinat de Francesca, dont le *lecteur implicite* de l'époque connaissait probablement les circonstances. Boccaccio étoffe l'histoire de nombreux détails qui étaient possiblement présents dans la conscience populaire de ses contemporains.[14] Dans ses commentaires, il précise que le mariage des personnages historiques Paolo Malatesta et Francesca da Polenta avait été arrangé pour sceller la paix entre deux familles parmi les plus puissantes de Rimini et de Ravenne suite à une série de conflits politiques. En l'occurrence, la liaison entre Gianciotto Malatesta, fils aîné de Malatesta da Verucchio, Seigneur de Rimini, et Francesca da Polenta, fille de Guido da Polenta, Seigneur de Ravenne, aurait été fondée sur une tromperie commise envers la jeune fille. Celle-ci aurait consenti à l'union

---

12 Renzi (2007, 107).

13 N'ayant pas obtenu les droits de l'image, j'indique ici un lien pour la visualiser : ‹https://www.mulino.it/edizioni/primopiano/foto/renzi/renzi_01.gif› [consulté le 02/10/2019].

14 Teodolinda Barolini insiste sur le rôle d'historien que Dante adopte dans son récit de Paolo et Francesca étant donné qu'il n'existe aucune source historique fiable des événements. Cf. Barolini (2000a).

avec Gianciotto, qui était connu pour être 'ciotto', c'est-à-dire laid et boiteux, seulement parce qu'on lui avait fait croire qu'elle allait épouser son frère cadet, Paolo, dit 'le Beau', dont elle était tombée amoureuse en l'observant par la fenêtre. Les allusions énigmatiques de Dante à la mort sanglante des adultères[15] sont également éclairées par Boccaccio qui précisera que Gianciotto tue Paolo et Francesca d'un seul coup d'épée en les surprenant *in flagrante delicto*. L'atrocité du meurtre est relativisée par le fait que Gianciotto tue Francesca sans le vouloir dès lors qu'elle se dresse devant Paolo pour le protéger du coup d'épée.[16] Nombreuses sont les œuvres des XVIIIe et XIXe siècles qui reprennent différents détails du commentaire de Boccaccio, atténuant ainsi de manière considérable la faute des jeunes amants [cf. p. ex. Silvio Pellico et Jean-Auguste-Dominique Ingres (III.2.1.) ou Gustave Drouineau (III.2.2.)].

Boccaccio lance une controverse pluriséculaire sur la culpabilité des adultères et sur la compassion du poète qui atteint son comble dans l'évanouissement de Dante-*agens*.[17] L'apparente dichotomie entre la culpabilité et la compassion dominera la critique pendant des siècles. Respectant le principe de récompense et de punition de l'*Ancien Testament*, le *contrapasso* est un châtiment équitable et toujours proportionné à la conduite des pécheurs dans la vie. En conséquence, toute manifestation de pitié vis-à-vis des damnés méconnaît l'infaillibilité de la justice divine.[18] Selon Boccaccio, la compassion de Dante s'adresse directement au lecteur qui devrait l'interpréter comme une invitation morale à éviter le péché de luxure.[19]

Par opposition aux doctrines d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin, Dante classifie la luxure comme le moins grave des péchés en la plaçant au début de l'entonnoir infernal qui héberge des pécheurs de plus en plus infâmes au fur et à mesure que l'on s'éloigne de Dieu en descendant vers Satan. Ugo Foscolo va jusqu'à absoudre Francesca de sa culpabilité en insistant sur l'ardeur et la pudeur de son amour.[20] Toute une génération de critiques le suit dans sa défense de la jeune adultère qui est désormais élevée au rang d'une héroïne.[21] Le commentaire le plus célèbre remonte à Fran-

---

15 « […] colei che s'ancise amorosa […] » (*Inf.* V, v. 61) ; « […] tignemmo il mondo di sanguigno […] » (*Inf.* V, v. 90) ; « […] doloroso passo […] » (*Inf.* V, v. 114) ; « […] amor condusse noi ad una morte […] » (*Inf.* V, v. 106).

16 « […] correndo là per ucciderlo, e la donna accorgendosene acciocché quello non avvenisse, corse oltre presta, e misesi in mezzo tra Polo e Gianciotto, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano, e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non avrebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna, che egli aggiugnesse a Polo » (Boccaccio 1918, 183).

17 « […] pietà mi giunse […] » (*Inf.* V, v. 72), « [...] di pietade/ io venni men così com'io morisse […] » (*Inf.* V, vv. 140-41).

18 Cf. à ce sujet Geyer (2013, 30).

19 Boccaccio (1918, 187).

20 Cf. « La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica Musa » (Franceschi Ferrucci 1873a, 195-196). Foscolo (1825b, 306).

21 Cf. p. ex. Benedetto Croce, Niccolò Tommaseo, Raffaele Andreoli, Baldassare Lombardi, etc. Cf. Renzi (2007, 110*sq*.).

cesco De Sanctis qui souligne le contraste entre l'ardeur de la passion et la conscience du péché, capable de générer les larmes du poète compatissant. De Sanctis regarde Francesca comme une héroïne et une victime de la fatalité de sa passion. Son amour coupable serait purifié par sa pudeur candide et la gentillesse de son âme.[22] Caterina Franceschi Ferrucci considère que la faute des amants est relativisée par les images 'douces et gentilles' que Dante emploie pour décrire leur amour, suscitant ainsi la compassion du lecteur.[23] En effet, Paolo et Francesca se distinguent nettement de la masse de pécheurs charnels parmi lesquels ils apparaissent au chant V de l'*Enfer*. Tandis que les autres pécheurs sont comparés à des 'étourneaux' et des 'grues', considérés depuis l'Antiquité comme des symboles de la luxure, déjà Foscolo, voire Boccaccio, ont fait remarquer que Paolo et Francesca sont assimilés à des 'colombes', emblèmes d'un amour doux et fidèle et de l'ascension de l'âme vers Dieu (*Inf.* V, vv. 40 ; 46 ; 82).[24] Leur *contrapasso* apparaît atténué face à celui des autres luxurieux par le fait que la 'tourmente infernale' qui 'mène les ombres avec sa rage ;/ et les tourne et les heurte et les harcèle' (*Inf.* V, vv. 31-32) se transforme en « vento » (*Inf.* V, v. 75) puis en « aere » doux (*Inf.* V, v. 83) au moment où Paolo et Francesca se détachent de la nuée de luxurieux.[25] De ce fait, Alphonse de Lamartine se demande « si un tel enfer ne vaut pas le ciel »[26] et Pierre-Louis Ginguené affirme que le couple se trouve dans « le cercle où les peines sont les moins cruelles ».[27] Paolo et Francesca ne seraient condamnés « qu'à être agités par un vent impétueux, image allégorique du tumulte des passions » sans jamais être « séparés l'un de l'autre ».[28] Ginguené en conclut : « ce ne sont pas des damnés, puisqu'ils sont et puisqu'ils seront toujours ensemble ».[29] De la même manière, en Espagne, Miguel Sánchez Pesquera assimile l'*Enfer* de Dante au paradis, en élevant le baiser 'immortel' de Paolo et Francesca en emblème de l'amour éternel. La vision infernale de Dante s'opposerait ainsi à celle de sainte Thérèse qui fonde sa définition de l'enfer sur l'absence la plus absolue de l'amour :

---

22 « Vinta dall'amore ella serba immacolata l'anima […] l'esser gentile e puro […]. La donna depravata dalla passione è un essere contro natura […] ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti, poniamo anche colpevole questa donna sentiamo che fa parte di noi » (De Sanctis 1969, 642).

23 « Anzi mi pare di scorgere ne' suoi versi un amorevole desiderio, se non di scusare il fallo dei due cognati, di risvegliare per essi l'altrui pietà. E che la memoria di Francesca gli fosse cara, lo attesta il modo con cui ne parla, e la qualità delle immagini ch'egli impiega narrando come la vide, e quanto ne udì. Sono esse tutte soavi e gentili, quali il poeta non usò mai favellando d'altri dannati » (Franceschi Ferrucci 1873a, 195-196).

24 Foscolo (1825b, 312) ; Boccaccio (1918, 182). Elena Lombardi insiste sur l'ambivalence des symboles des oiseaux : Lombardi (2012, 95*sq.*).

25 Cf. Friedrich (1942, 69).

26 Lamartine (1857, 101).

27 Ginguené (1824, 52*sq.*).

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

Leyendo a Dante (1885)

El infierno es un lugar donde no se ama.
Santa Teresa

Tu infierno es paraíso, épico Dante.
Mientras resuene en la morada oscura
De Francisca y Paolo con ternura
El eco de aquel beso palpitante.

Beso inmortal de la pareja errante
Que aun a través de las edades dura:
Si es grande entre las llamas la tortura
Más fuerte es el amor, y más constante.

En la mansión del eternal quebranto
El rojo fuego a consumir no alcanza
Una pasión que purifica el llanto:

En los umbrales de su ardiente zona
Se da el último adiós a la esperanza;
Pero el amor jamás nos abandona.[30]

Alors que les autres luxurieux qui apparaissent dans les vents infernaux se caractérisent par la libido,[31] des générations de chercheurs ont insisté sur le fait que Paolo et Francesca semblent être purifiés grâce au vocabulaire stilnoviste que Dante-*agens* emploie pour les décrire[32] : « Oh lasso,/ quanti dolci pensier, quanto disio/ menò costoro al doloroso passo ! » (*Inf.* V, v. 114). Dans sa prise de parole, Francesca réitère l'idée des « dolci sospiri » (*Inf.* V, v. 117) qui renvoient à la notion stilnoviste de la 'douceur' en tant que douce extase face à l'apparition de la femme angélique d'essence divine.[33] Silvio Pellico (III.2.1.), Giuseppe Poli (III.1.) et nombre d'autres peintres de l'époque ont forcé les traits divins de Francesca en la présentant comme une *donna angelicata*, voire comme une Vierge Marie. Les pièces de Silvio Pellico (III.2.1.) et Vicente Colorado (III.2.3.) anticipent plus concrètement l'idée de Peter Levine, selon lequel l'injustice sociale, qui se manifeste dans les lois du mariage de l'époque, mène le lecteur à excuser l'adultère de cette créature angélique : « [W]e might excuse her for finding pleasure and fulfillment elsewhere […] ».[34]

Par une triple anaphore fondée sur l'intertextualité avec Guido delle Colonne, André le Chapelain et Guido Guinizelli,[35] Francesca recourt, par ailleurs, à la

30 Sánchez Pesquera (1885, 374).

31 Cf. p. ex. la description de Sémiramis : « A vizio di lussuria fu sì rotta,/ che libito fé licito in sua legge,/ per tòrre il biasmo in che era condotta » (*Inf.* V, vv. 55-57).

32 Cf. p. ex. Friedrich (1942, 73*sq.*).

33 Quant au Dolce Stil Novo, concept controversé par la critique, et au personnage complexe de Beatrice, cf. les notes II. 399 (p. 135) et II. 396 (p. 134).

34 Levine (2009, 39).

35 Pour une analyse approfondie de l'intertextualité avec Guido delle Colonne et Guido Guinizelli, voir : Friedrich (1942, 70*sq.*) ; Barolini (1998) ; Klinkert (2006) ; Kablitz (1991) ; Lombardi (2012, 134*sq.*).

conception stilnoviste et courtoise de l'Amour comme force envahissante qui apparaît comme le sujet de la phrase et de l'action.[36] L'Amour est capable de 's'emparer' du cœur du couple démuni et de le 'conduire' vers la mort : « Amor, ch'a nullo amato amar perdona […] » (*Inf.* V, v. 103) ; « Amor condusse noi ad una morte […] » (*Inf.* V, v. 106) et « Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende […] » (*Inf.* V, v. 100). Ce dernier vers ennoblit Francesca en lui attribuant le 'cœur gentil' de la poésie de Guinizelli, c'est-à-dire la noblesse de l'âme caractérisée par un amour purifié de toute connotation érotique.[37] Sans aucunement nier l'intertextualité stilnoviste, la critique plus récente insiste sur le rapport de tension existant chez Dante entre le discours sublime et le discours sensuel. En valorisant la charge érotique de la rencontre entre Paolo et Francesca, les poèmes de Francesco Gianni (III.1.), Gustavo Adolfo Bécquer (III.4.), Charles Baudelaire (III.5. et 6.) et Henri Cantel (III.7.) ainsi que les œuvres d'art d'Auguste Rodin, Dante Gabriel Rossetti (III.4.), Louis Boulanger et Gustave Doré (III.6.) font ressortir, de la manière la plus diversifiée, la coexistence des discours stilnoviste et érotique au chant V de l'*Enfer*. Celle-ci sera étudiée de manière systématique au XXIe siècle par Elena Lombardi.[38] La charge sensuelle s'exprime avant tout dans le vocabulaire réaliste que Dante emploie pour décrire le baiser (« […] la bocca mi basciò tutto tremante. », *Inf.* V, v. 136). Il s'agit d'un véritable *hapax logomenon* dans la *Divine Comédie* qui s'oppose au registre stilnoviste employé auparavant pour décrire la bouche de Francesca (« disïato riso », *Inf.* V, v. 133), et qui renvoie, selon Lombardi, aux 'baisers tremblants', plus explicitement érotiques, décrits dans *Il Fiore*.[39] Lombardi va jusqu'à assimiler l'union des amants dans le baiser à leur fusion dans la mort par le coup d'épée[40] – un lien de contiguïté qui s'annonce dans le sonnet de Julio Monreal (III.3.) et dans le dessin de Louis Boulanger (III.6.). L'appropriation de l'épisode de lecture dans le sonnet d'Henri Cantel et la gravure de Jean Népomucène De Gendt (III.7.) devance, par ailleurs, l'insistance de Teodolinda Barolini sur le voyeurisme de Dante-*agens* et, par conséquent, du lecteur.[41]

Dans le même esprit de valorisation des dissonances intertextuelles, Thomas Klinkert souligne l'emploi paradoxal de métaphores stilnovistes, qui conçoivent l'amour comme un processus de purification menant vers Dieu, pour décrire une passion coupable condamnée à l'enfer.[42] En effet, l'acte adultère marque une rupture nette avec la

---

36 Cf. Barolini (2000a, 9). « Francesca, too, uses constructions in which Love is subject and she is the passive object » (Barolini 1998, 46). Cf. p. ex. le vers « 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, vv. 100-102).

37 Cf. p. ex. la chanson *Al cor gentil rempaira sempre amore* que Dante avait déjà citée dans le sonnet *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* de *La vita nova*. Ici, Guinizelli présente toute une série de comparaisons pour exemplifier le lien entre l'amour et le 'cœur gentil' jusqu'à assimiler l'amour pour sa 'donna' à l'amour pour Dieu. Cf. Klinkert (2006, 56).

38 Lombardi (2012, 15*sq.*).

39 Lombardi (2012, 208).

40 Lombardi (2012, 205).

41 Barolini (2000a, 8-12).

42 Klinkert (2006, 57*sq.*).

conception spirituelle de l'amour stilnoviste que Francesca ne cesse de réciter. Voilà pourquoi elle a été considérée comme une 'mauvaise lectrice' qui accumule les clichés littéraires, sans les avoir compris : Gianfranco Contini, Edoardo Sanguineti, Giorgio Barberi-Squarotti et, notamment René Girard ont démontré que la jeune femme réalise l'adultère dans un acte 'bovaristique'.[43] Bien avant leurs études théoriques, les appropriations créatives de Silvio Pellico (III.2.1.) et Gustave Drouineau (II.2.2.) portent sur les scènes de théâtre l'idée de la médiation littéraire du désir et de Francesca comme une madame Bovary avant la lettre.

Or, par opposition à l'évaluation 'négative' de Francesca comme une 'mauvaise lectrice' de *Lancelot* et à celle de Pellico et Drouineau comme de 'mauvais lecteurs' de Dante, l'analyse insistera sur la valeur productive, créative et performative de leurs 'fautes' de lecture, allant, une fois de plus, dans le sens d'Elena Lombardi : « Misreading and misinterpretation create a new text […] ».[44] Les approches de Contini, Sanguineti, Barberi-Squarotti et Girard ont en commun d'insister sur le fait que les actes de Francesca ne sont pas déterminés par des émotions immédiates, mais par des émotions médiatisées par des modèles littéraires qu'elle cherche à imiter. Cela devient particulièrement évident lors de la lecture de la scène de séduction qui déclenche son acte adultère :

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.
(*Inf.* V, vv. 127-38)

Manifestement, Francesca se présente comme un objet passif, non comme le sujet qui accomplit l'action verbale de la phrase.[45] À l'instar de Lancelot, 'saisi' par Amour, les amants sont dominés par le livre, placé en position de sujet grammatical, qui leur fait lever les yeux et pâlir le visage, jusqu'à les 'vaincre'. Le passage culmine dans le

[43] Girard (2001, 11*sq.*) ; Contini (1979) ; Sanguineti (1966, 23-30) ; Barberi-Squarotti (1986). Leurs approches ont été suivies et approfondies entre autres par Gamel (1987) ; Levine (1999) ; Santagata (2015) ; Patera (2015) ; Freccero (2009).

[44] Lombardi (2012, 216).

[45] Cf. Gragnolati (2012, 15).

baiser, qui frappe par un réalisme[46] et une sensualité impensables dans le contexte du *fin'amors*.[47] De toute évidence, ce célèbre baiser qui sera le motif privilégié des illustrateurs et auteurs modernes, imite celui de Lancelot et Guenièvre. Dans le roman de chevalerie anonyme *Lancelot du Lac*, le désir de ces derniers est médiatisé par les paroles du personnage de l'entremetteur, Galehaut, qui favorise les rencontres entre le chevalier et la reine et les encourage à s'embrasser. De leur côté, Paolo et Francesca agissent sous l'effet du dispositif de médiation de la lecture de cet épisode de séduction, si bien que le livre occupe le rôle de l'entremetteur (*Inf.* V, v. 137). La critique a beaucoup réfléchi sur l'écart entre la représentation du baiser dans *Lancelot du Lac* et la lecture que Francesca en propose.[48] Alors que cette dernière attribue l'initiative au 'preux amant' («[…] basciato da cotanto amante […]», *Inf.* V, v. 133), la source anonyme l'attribue à la reine Guenièvre : « Et la reine voit que li chevaliers n'an ose plus faire, si lo prant ele par lo menton, si lo baise ».[49] Klinkert considère le passage comme un indice de l'approche problématique qu'a Francesca de la littérature, qui multiplierait la polyvalence de l'épisode et expliquerait également son recours inapproprié à des citations stilnovistes pour décrire son amour coupable.[50] Bien au contraire, selon Teodolinda Barolini c'est grâce à la lecture et à sa prise de parole devant Dante et Virgile que Francesca s'affirme en tant que sujet : elle lit, imagine une vie différente de celle qui lui est assignée, et son récit des événements suggère qu'elle a atteint plus de plaisir que le personnage historique à l'origine de la figure littéraire.[51] Les appropriations de Vicente Colorado (III.2.3.) et Henri Cantel (III.7.) anticipent différents aspects de cette lecture féministe.

Les interprétations du XIX siècle confondent généralement Dante-*auctor* et Dante-*agens* et insistent sur les liens d'empathie de l'auteur avec ses personnages qui sont soulignés également dans les œuvres de Drouineau (III.2.), Baudelaire et Scheffer (III.6.). Ugo Foscolo insiste sur l'identification et la compassion de Dante-*agens* avec Paolo et Francesca, qui se manifesteraient précisément dans l'emploi d'images

---

46 Cf. le choix du mot « bocca » (*Inf.* V, v. 136) plutôt que « disiato riso » (*Inf.* V, v. 133).

47 Gragnolati (2012, 18).

48 Plusieurs versions de l'épisode du baiser entre Lancelot et Guenièvre circulent au Moyen-Âge, écrites par différents auteurs. Noris Lacy cite plusieurs manuscrits retrouvés en Toscane, suggérant ainsi que Dante s'inspire d'autres versions de l'épisode du baiser plutôt que du manuscrit anonyme de *Lancelot du Lac* (Lacy 1996, 136). Cf. aussi : Stierle (2001) ; Lombardi (2012, 186*sq.*) et des études plus anciennes : Novati (1901) ; Torraca (1912, 399-442) ; Toynbee (1904, 1-23) ; Raja (1922) ; Crescini (1920) ; Zingarelli (1921).

49 Anonyme (1991, 894). Cf. aussi la version de Chrétien de Troyes : « Et la reïne li estant/ ses braz ancontre, si l'enbrace ;/ estroit pres de son piz le lace, / si l'a lez li an son lit tret ; / et le plus bel sanblant li fet/ que ele onques feire li puet,/ que d'Amors et del cuer li muet » (De Troyes 1983, vv. 4654-4660).

50 Pour l'intertextualité médiévale de l'épisode voir aussi : Klinkert (2006). Klinkert insiste sur le fait que l'initiative du chevalier est illogique dans le développement de l'action et qu'il peut, ainsi, s'agir de fautes de transcription. Cf. Klinkert (2006, 61).

51 Barolini (2000a, 10).

stilnovistes rappelant au poète pèlerin sa propre poésie de jeunesse et son amour innocent pour Béatrice.[52]

La question du décalage entre la punition infernale des amants et la pitié du poète pour leur peine a occupé la critique de l'époque de Boccaccio jusqu'à nos jours. Arnaldo Momigliano explique cette apparente contradiction par le fait que Dante adopte à la fois le rôle du 'juge' et celui de 'l'homme' qui comprendrait à quel point il est réprouvable de pécher, mais aussi, à quel point il est difficile de ne pas pécher.[53] Deux courants de pensée dominent le débat autour de la compassion de Dante-*agens* : le premier propose une lecture téléologique, considérant les larmes du poète comme une étape fondamentale de son chemin vers la connaissance. Ainsi, Hugo Friedrich regarde les éruptions sentimentales du protagoniste comme les expressions d'une 'mauvaise compassion'[54] qui illustre l'écart entre la faillibilité du jugement humain et l'infaillibilité de la justice divine. La compassion 'irréfléchie', voire 'aléatoire' se fonde, d'après Friedrich, sur la culpabilité de Dante qui s'identifie aux pécheurs avant d'accomplir son propre chemin de purification intérieure.[55] Tandis que dans les premiers cercles de l'enfer le pèlerin peut encore être entraîné par ses émotions humaines et faillibles, son empathie disparaît au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours et dans sa compréhension de ce que Friedrich appelle la 'métaphysique du droit' dantesque.[56] Un deuxième courant de recherche insiste sur l'incohérence logique entre le sentiment humain de la pitié et l'infaillibilité de la volonté divine. Karlheinz Stierle et Michael Schwarze considèrent cet écart comme une aporie, comme une tension insoluble,[57] voire comme une remise en question de la pensée médiévale de la justice divine par l'expérience subjective d'un individu.[58]

Les *close readings* que ce chapitre présente des œuvres des XVIIIe et XIXe siècles permettront d'approfondir les débats, les tensions et les apories du chant V de l'*Enfer*, ce qui souligne également leur propre polyvalence et complexité. En effet, la mythopoétique dantesque permet non seulement aux artistes de présenter leurs interprétations de la *Divine Comédie* – qui sont souvent en avance sur leur temps – mais aussi d'exprimer les préoccupations poétologiques, politiques et socio-culturelles de leur propre époque.

---

52 « Taluni scostandosi dalla chiosa teologica, che il poeta cadesse tramortito per terrore di avere anche egli peccato sensualmente, domandano, se pietà sì profonda, e tanta passione e delicatezza di stile potesse mai derivare se non dalle rimembranze dell'amore suo tenerissimo ed innocente per Beatrice » (Foscolo 1825b, 316). En réalité, cette idée se retrouve déjà chez Boccaccio : « […] questa compassione […] non ha tanto l'autore per gli spiriti uditi, quanto per se medesimo, il quale, dalla coscienza rimorso, conosce sé in quella dannazion dovere cadere, se di quello, che già in tal colpa ha commesso, non sodisfa con contrizione e penitenza a Colui, il quale egli ha, peccando, offeso, cioè a Dio » (Boccaccio 1918, 187).

53 « Dante nell'Inferno è insieme giudice e uomo, che capisce quanto sia male peccare e insieme quanto sia difficile non peccare » (Momigliano 1957, 39).

54 Friedrich (1942, 169).

55 Friedrich (1942, 188).

56 Friedrich (1942, 181).

57 Stierle (1988, 282). Cf. à ce sujet : Geyer (1998, 451).

58 Schwarze (2011, 18-19).

III.1. La redécouverte d'un mythe dantesque et d'un poète oublié : *Francesca di Arimino* (1795) de Francesco Gianni – une allégorie politique entre érotisme et sublimation mariale

Le premier texte d'une longue série d'œuvres littéraires et artistiques dédiées à Paolo et Francesca est né en 1795 sous la plume de Francesco Gianni (1750-1822).[59] Renommé à l'époque pour son talent d'improvisateur, Gianni intègre l'*Académie d'Arcadie* sous le pseudonyme pastoral de Tirteo Megarese en 1777. En 1804, il est nommé poète pensionnaire de Napoléon, auquel il dédie toute une série de louanges prisées par des contemporains aussi célèbres qu'Ugo Foscolo.[60] Pendant la Révolution française, Gianni se passionne pour les idées républicaines et s'engage dans des activités jacobines en Italie. Cela lui vaut une 'distinction de la patrie', le titre de 'citoyen actif' et le statut de membre du corps législatif pour le département du Rubicone en 1797. Son poème *Francesca di Arimino* n'est redécouvert qu'en 2005 par Ferruccio Farina qui en résume le contenu dans un bref article sans poursuivre l'intention de fournir une 'lecture critique, artistique ou esthétique complexe'.[61] L'article de Farina a pourtant le mérite de constater que Gianni est le premier à mettre en avant la passion des amants sans les condamner moralement pour leur péché de luxure.[62] Il relève en outre que le poète partage ses convictions patriotiques avec la plus grande partie des écrivains et critiques italiens qui s'intéresseront au chant V de l'*Enfer* au cours des décennies suivantes.[63]

Dans une première partie du présent chapitre, il s'agit de montrer que Gianni devance les idées de la critique du XXIe siècle concernant une tension irréductible entre un discours spirituel et un discours érotique au chant V de l'*Enfer*[64] : il est le premier à souligner la charge érotique de la rencontre amoureuse entre les adultères dantesques en mêlant la purification de Francesca par des symboles mariaux à des allusions explicitement sexuelles, ce qui ressort de manière particulièrement évidente grâce à la comparaison intermédiale avec des toiles de Giuseppe Poli (1827) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814-19). Les allusions sexuelles seront complètement effacées dans l'élaboration pudibonde de Silvio Pellico en 1815, mais reviendront sur le devant de la scène dans les réécritures postérieures à 1830.

Dans une deuxième partie, il est question de démontrer que le discours érotique comporte un sous-texte politique : dans la mythopoétique dantesque de Gianni, Paolo

---

59 Il s'agit d'une estimation de Ferruccio Farina qui attribue la primogéniture à ce manuscrit récemment retrouvé chez un antiquaire. Cf. Farina (2005) ; Farina (2006).

60 Foscolo (1798, 112).

61 Farina (2005, 26).

62 Farina (2005, 26-27). L'introduction a démontré que ce discours sera poursuivi par Foscolo et De Sanctis. Cf. pp. 236*sq*. de la présente étude.

63 Farina (2005, 29*sq*.). Pour une liste plus exhaustive des auteurs et de leurs convictions patriotiques, voir : Farina (2013).

64 Lombardi (2012, 15*sq*.). Cf. p. 221 de la présente étude.

et Francesca peuvent être interprétés comme une allégorie politique qui exprime le désir d'unification de l'Italie et de libération à l'égard de la domination étrangère. Gianni anticipe ainsi la lecture politique d'Ugo Foscolo, qui a longtemps été considéré comme le premier à introduire la dimension nationaliste dans la lecture du chant V de l'*Enfer* en identifiant Francesca avec Venise, sa patrie.[65]

Francesca di Arimino (1795)[66]

Me lasso! qual nuvola
Mi splende sul ciglio
D'un fosco vermiglio
Ondoso vapor! 4

Deh! sorga alcun zeffiro
Che in sen di montana
Caverna lontana
La dissipi a vol. 8

Ma... squarciasi, ed ampio
Trabocca repente
Lugùbre torrente
Di lume e d'orror. 12

Il figlio di Venere
Si mostra da quella
Con brune quadrella
In velo più brun; 16

Le piume gli cadono
Su i fianchi nevosi,
E in atti affannosi
Mi prende per man; 20

E in grembo del nugolo
Che lento volteggia,
Che muto lampeggia,
Mi leva dal suol. 24

Già tratto per l'aere
Men volo col Dio:
Se spirto son io,
Od uomo non so. 28

Ma intanto la nebbia
Diradasi, e in nuovo
Boschetto mi trovo
Al Nume vicin. 32

Assisa in frondifere
Dimore m'addita
Francesca smarrita
Nel volto e nel cor: 36

E tacito estatico
Il miser cognato
Mi addita al suo lato
Fra speme e timor: 40

Chè sempre fur timidi
Gli affetti veraci,
Gli amanti più audaci
Amanti non son. 44

Ma quegli un tal magico
Volume dischiude,
Che scaltro delude
L'avverso pudor; 48

E languido languido,
Ebrezza spirante,
Vi legge tremante
Le cifre d'amor 52

Un guardo sfuggevole
Or volge allo scritto,
Or l'altro tien fitto
In l'alta beltà; 56

Sì l'anglico astronomo
Il calcolo or mira,
Or guarda la spira
Che l'astro segnò. 60

Oh! come più flebile
Leggendo gli altrui
I palpiti sui
S'attenta svelar. 64

Con mano discepola
Industre dell'occhio
Il docil ginocchio
Le palpa legger; 68

E quindi in silenzio
Loquace amoroso
L'incendio nascoso
Più chiaro le fa. 72

Ed ecco, quai gocciole
Che l'alba dal ciglio
Distilla in un giglio
Con dolce pietà, 76

Un nembo di lagrime
La donna diffonde,
E il mento nasconde
Tra i veli del sen: 80

E come Favonio
Che tremulo sugge
La brina, e sen fugge
Sull'ali del dì, 84

L'amante con impeto
Dall'alme pupille
Assorbe le stille
Col bacio primier. 88

Sui volti la porpora
Volò del reato,
E tosto il creato
Disparve da lor. 92

Qual' rosa che pallida
Abbassa, ma lento,
In seno del vento
Il capo gentil, 96

[65] Cf. O'Grady (2003, 221).

[66] Gianni (1795, 9-16), « Francesca di Arimino », abrégé : *FA*.

La bella di Arimino
Declina il sembiante
Sul petto anelante
Del caldo amator. 100

– Oh cielo! qual strepito
L'orecchio m'assale!
La selva fatale
Risuona così, 104

Che amore medesimo
La fronte si fascia
Col velo, e mi lascia
Qual sogno che fù. 108

Le quercie e le roveri
Di tepido umore
Trasudano, e muore
Ogni erba ogni fior. 112

In ceffo di Gorgone
Col ferro imbrandito
Lo sposo tradito
Tra i rami sbucò. 116

Già innalza terribile
L'acciaro e la voce,
Già il colpo feroce
Due cori passò. 120

Oh! quanti pur v'erano
Soavissimi strali
Passati sull'ali
Di mille desir. 124

Le labbra più fervide
Ribaciansi ancora
Ve l'alme uscir fuora
In bacio d'amor; 128

E, quasi meteore
Sanguigne volanti,
Nud' ombre costanti
Dal crudo fuggir. 132

Poi ratte discendono
Tra spirti men fieri
Là dove Alighieri
Per doglia mancò. 136

De i freddi cadaveri
L'amplesso abborrito
Il torvo marito
Di nuovo guatò; 140

Ma vide in sua rabbia,
Che morte se lega
i sensi, non slega
Gli amplessi d'amor. 144

I. Francesca entre sublimation mariale et discours érotique

Francesca di Arimino, composée de trente-six vers à la tonalité anacréontique, s'inscrit dans un large répertoire d'idylles galantes et mythologiques au sujet érotique. Dans ces vers, Gianni s'inspire de la métrique utilisée par le poète grec Anacréon. Ses vers d'apparence légère cultivent un érotisme subtil, tout en sous-entendant des sujets plus sombres comme la fatalité de la mort, ce qui correspond parfaitement au poème de Gianni. L'entière production de Gianni, y compris ses poésies politiques et philosophiques, procède de l'improvisation orale sur des sujets et des mètres indiqués de manière spontanée par les nobles mécènes des académies et des salons littéraires où le poète récitait son œuvre. Les journaux qui assistaient à ces évènements très populaires, fréquentés par des peintres et des écrivains illustres comme Alessandro Verri, Vicenzo Monti, Antonio Canova et Vittorio Alfieri, louaient les improvisations de Gianni et les choisissaient souvent pour la publication des meilleurs résultats.[67] Le titre intégral du livret de seize pages publié en 1795 à Florence fait référence à cette pratique en évoquant le lieu de l'improvisation, le mètre choisi par un noble mécène et le nom de la dame à laquelle le poème est dédié conformément aux canons de

[67] « Non è certamente proprio de' Giornali il far menzione di Poesie estemporanee, ma quelle che annunziamo hanno levato tanto grido, hanno ottenuti [sic!] tanti applausi, che crediamo doverle eccettuare, e farne anzi onorevole menzione come di cose nel genere loro singolari, e meritevoli di lode […] se il Signor Gianni non fosse mai stato improvvisatore, avrebbe potuto ottenere seggio onorato in Parma tra i pochi eccellenti poeti che hanno onorato e che onorano tuttavia il nostro secolo; ma giacché egli ha preferito la gloria passeggiera, che recano de versi estemporanei ancorché deboli a chi gli proferisce, a quella più durevole che si può acquistare componendo de'versi meditati corretti, e limati, non si lagni, se da noi viene ammirato appunto come improvvisatore » (Algarotti 1796, 94-97). Pour plus d'informations sur le contexte des salons, des académies et des mécènes voir : Fagioli Vercellone (2020).

l'Arcadia : *Francesca di Arimino, argomento con metro obbligato proposto in Siena a Francesco Gianni dal. N. U il sig. cavaliere Pierantonio Gori e dedicato all'ornatissima signora Teresa Fabbroni*. Dès l'allusion dantesque du titre, Gianni s'inscrit dans la tradition arcadienne de Gian Vincenzo Gravina qui distinguait Homère et Dante comme modèles de la poésie, alors que Giovanni Mario Crescimbeni préférait s'aligner sur le *Canzoniere* de Pétrarque. Malgré le vocabulaire pompeux, désuet et parfois explicitement dantesque, la régularité des rimes en 7/6/6/5 et l'emploi modéré de figures rhétoriques et d'enjambements suit le postulat de simplicité, de naturel et de clarté que l'Arcadie opposait depuis 1690 au maniérisme baroque.

Le poème s'ouvre sur un moi lyrique dérangé dans son repos par un sombre nuage qui s'éclaircit pour lui présenter le Dieu Amour, armé d'un carreau d'arbalète dans un 'lugubre' paysage 'd'horreur' (*FA*, vv. 11-12). Par son apparence anxiogène, ce 'fils de Vénus' (*FA*, v. 13) peut être considéré comme annonciateur du dénouement funeste des amours de Paolo et Francesca. Amour adopte le rôle de Virgile dans la *Divine Comédie* en prenant le moi lyrique par la main pour s'envoler avec lui et lui montrer le triste sort des adultères. Le contexte de l'improvisation orale à la première personne du singulier corrobore l'impression d'une identification du moi lyrique avec le poète-orateur Francesco Gianni. Ce dernier se met ainsi en scène en digne successeur de Dante qui raconte son voyage visionnaire à la première personne. Alors que Dante se pose en élu divin, étant le seul être vivant à pouvoir accéder au royaume des morts, le moi lyrique de Gianni exprime des doutes concernant son état et le monde qui l'entoure en employant les mêmes paroles que Dante face à Virgile : « Se spirito son'io,/ Od uomo non so » (*FA*, vv. 27-28).[68] Il laisse ainsi le lecteur dans l'incertitude concernant le statut de sa narration en suspens entre voyage dans l'au-delà, vision et rêve. Aux vers 29-32, le brouillard s'éclaire devant un 'petit bois' idyllique (*FA*, v. 31), dans lequel Amour lui montre Francesca, entourée d'une nature arcadienne luxuriante (« frondifere dimore », *FA*, vv. 33-34). Rien ne saurait corroborer l'hypothèse de Ferruccio Farina, selon laquelle les amants se trouvent ici en enfer.[69] Par la présence des fleurs mariales rouges et blanches (les lys et les roses), les frondaisons et l'herbe verdoyantes, ce paysage arcadien évoque plutôt le jardin du paradis tel que Gianni le décrit dans *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*.[70] Alors que ce *locus amoenus* encourage habituellement l'éclosion de la passion, les amants sont pétris d'hésitations. Le moi lyrique indique au lecteur que Francesca est « smarrita/ Nel volto e nel cor » (*FA*, vv. 35-36) et que son 'beau-frère' (*FA*, v. 38), dont le nom ne sera pas prononcé tout au long du poème, est perdu « fra speme e timor » (*FA*, v. 40). Contrairement aux adultères dantesques, qui n'ont 'aucun soupçon' (*Inf.* V, v. 123) précédemment à la lecture de la scène de séduction de *Lancelot*, les vacillations des amants de Gianni soulignent qu'ils ont pris conscience de l'amour interdit bien avant la lecture entremetteuse.

68 Cf. Dante : « […] qual che tu sii, od ombra od omo certo! » (*Inf.* I, v. 66).

69 Farina (2005, 24).

70 « Il bianco giglio, e la rosa vermiglia,/ E l'onda crespa, e la verrura […] » (*AE*, v. 30). Ganni (1806, 76), « Il primo giorno di Adamo nell'Eden », abrégé : *AE*.

Gianni suit ainsi la tradition de lecture de Boccaccio qui affirme que Francesca était tombée amoureuse de Paolo bien avant son mariage avec Gianciotto. Induite en erreur, la jeune fille consent au mariage, persuadée qu'il s'agit d'épouser Paolo.[71] La passion illicite des amants est défendue par le moi lyrique qui s'apitoie sur leur sort 'misérable' (*FA*, v. 37) en insistant sur la sincérité profonde de leur amour : « Chè sempre fur timidi/ Gli affetti veraci,/ Gli amanti più audaci/ Amanti non son » (*FA*, vv. 41-44). Le moi lyrique adopte ainsi un point de vue omniscient. Il porte le regard d'un dieu qui connaît non seulement les palpitations internes des amants, mais également la misérable fin de leur histoire. Ainsi, le poème de Gianni est le premier d'une longue série d'appropriations de l'épisode de Paolo et Francesca aux XVIIIe et XIXe siècles qui suit Boccaccio dans la défense des adultères dantesques. Il est également le premier à insister sur le côté érotique de leur rencontre amoureuse qui sera complètement effacé dans l'adaptation de Pellico, mais reviendra progressivement sur le devant de la scène chez Colorado, Bécquer, Baudelaire et Cantel. C'est notamment le livre, personnifié ici comme un entremetteur astucieux (« scaltro », *FA*, v. 47), qui vainc la 'pudeur' des amants (*FA*, v. 48) et les incite à révéler leur passion : « […] leggendo gli altrui/ I palpiti sui/ S'attenta svelar » (*FA*, vv. 62-64). Il est remarquable que l'acte de lecture soit effectué seulement par Paolo[72] alors que Dante insiste sur une lecture commune énoncée au pluriel : « Noi leggiavamo […] » (*Inf.* V, v. 127) ; « Quando leggemmo […] » (*Inf.* V, v. 133). Par ce fait, le poème de Gianni se distingue de la grande majorité de représentations picturales et sculpturales[73] et, notamment de toutes les autres réécritures du corpus sélectionné pour la présente étude. Celles-ci abandonnent l'idée d'une lecture commune pour l'attribuer uniquement à Francesca, non à Paolo. L'acte de lecture féminin implique des connotations diversifiées qui servent tantôt à sublimer Francesca en l'inscrivant dans la tradition de la *virgo sapientissima*, tantôt à la condamner comme séductrice et femme fatale. Bien au contraire, le protagonisme masculin privilégié par Gianni reproduit l'image traditionnelle des genres dans l'Arcadie, où la femme n'occupe qu'un rôle de support dans l'exposition des sentiments du poète masculin. Alors que chez Dante, les signes d'amour déclenchés par la lecture se manifestent simultanément dans les réactions corporelles des deux amants jusqu'à culminer dans le baiser que Paolo donne à Francesca,[74] chez Gianni, le « Cognato » (*FA*, v. 38) – qui peut être considéré comme un symbole de tous les amants par sa majuscule et son anonymat – est le maître de l'action. C'est lui qui apparaît en sujet grammatical et sémantique des vers 45 à 71 : c'est lui qui lit l'histoire d'amour (*FA*, vv. 51-52), lui qui tient le livre fort dans ses mains (*FA*, v. 55), lui qui fixe

[71] Cf. le chapitre III.0. de la présente étude.

[72] « […] quegli un tal magico/ Volume dischiude […] Vi legge tremante/ Le cifre d'amor […] » (*FA*, vv. 45-52).

[73] Il faut signaler comme exception la sculpture en plâtre d'Aristide Croisy (1876) et le dessin de Federico Argnani où Paolo tient le livre, cf. Argnani (1767). L'aquarelle d'Eugène Delacroix présente une lecture commune, cf. Delacroix (1824).

[74] « […] li occhi ci sospinse/ quella lettura, e scolorocci il viso;/ ma solo un punto fu quel che ci vinse […] » (*Inf.* V, vv. 130-32).

la 'beauté' du regard (*FA*, vv. 54-55), lui qui dévoile ses 'palpitations' internes (*FA*, v. 64) et encore lui qui 'palpe' le genou 'docile' de la jeune femme (*FA*, vv. 67-68), révélant ainsi 'l'incendie caché' (*FA*, v. 71) de leur passion. Aussi bien au sens grammatical qu'au niveau du contenu, Francesca apparaît comme l'objet passif des regards lascifs (*FA*, vv. 54-55) et des attouchements (*FA*, v. 68) de son amant. Par opposition à Dante, qui décrit le rapprochement entre Paolo et Francesca comme *innamoramento* déclenché par les yeux, avant de culminer dans l'acte sensuel du baiser, les verbes du toucher et la métaphore pétrarquiste de l'amour comme feu intérieur mettent l'accent sur les pulsions charnelles. Il est évident que Francesca adopte, chez Gianni, le rôle passif que Dante avait réservé à Paolo. Dans la *Divine Comédie*, Francesca prend la parole face à Dante et Virgile. Elle raconte son histoire d'amour de manière poignante et sans verser une larme, alors que Paolo reste muet et s'effondre en pleurs à ses côtés. Ce renversement évident des rôles traditionnels de l'homme et de la femme au chant V de l'*Enfer* a été débattu de manière controversée par la critique : de prime abord, il peut paraître surprenant que Brooke L. Carey considère le désarroi de Paolo et l'éloquence de Francesca comme une validation des anciens stéréotypes selon lesquels la femme serait moins intelligente que l'homme, entraîné dans le péché par la séduction féminine. Carey justifie sa thèse en faisant remarquer que Francesca échoue à comprendre sa peine, étant donné qu'elle ne cesse de parler de doux sentiments d'amour alors qu'elle est damnée pour sa luxure.[75] Bien au contraire, Paolo reconnaîtrait sa condition et montrerait ses remords éternels par des larmes ininterrompues. Cette lecture s'inscrit manifestement dans le contexte des interprétations téléologiques de la *Divine Comédie*, qui considèrent la géographie de l'au-delà comme le résultat infaillible de la justice divine et qui interprètent la pitié de Dante pour les pécheurs comme une étape dans son propre chemin de purification.[76] Tout au contraire, Teodolinda Barolini insiste sur l'affirmation de soi (angl. *agency*) de Francesca face au silence passif de Paolo.[77] Elle souligne l'énergie et la force du personnage féminin qui assouvit son plaisir dans une dynastie patriarcale qui n'accordait aucune valeur à ses désirs personnels. Par ailleurs, elle met en avant la simple présence d'une protagoniste féminine au chant V de l'*Enfer* par opposition aux chroniques de l'époque qui ne mentionnaient guère le nom de Francesca, se concentrant plutôt sur les personnages masculins de la tragédie familiale.[78] D'après Barolini, c'est grâce à la lecture et à la prise de parole que Francesca s'affirme en tant que sujet : elle lit, imagine une vie différente de celle qui lui est assignée, et son récit des événements suggère qu'elle a atteint plus de plaisir que le personnage historique à l'origine de la figure littéraire.[79] Chez Gianni, les personnages reproduisent les rôles traditionnels de l'Arcadie qui conçoit l'homme comme actif et entreprenant et la femme comme passive, docile et

[75] Carey (2007, 55-57).

[76] Cf. l'approche de Friedrich p. 224 de la présente étude.

[77] Barolini (2000a, 9*sq*.).

[78] Barolini (2000a, 10 ; 26*sq*.).

[79] Barolini (2000a, 10).

larmoyante. Face aux avances de son beau-frère, Francesca reste, effectivement, passive et ses yeux se remplissent d'un 'nuage de larmes', comparé aux 'gouttes' que 'l'aube' 'distille' dans un 'lys' :

Ed ecco, quai gocciole
Che l'alba dal ciglio
Distilla in un giglio
Con dolce pietà,
Un nembo di lagrime
La donna diffonde
E il mento nasconde
Tra i veli del sen

(*FA*, vv. 73-80)

En pleurant, Francesca cache son menton entre ses 'seins' – symbole par excellence de la sexualité féminine et de la maternité. Or, ces seins sont couverts par un voile (*FA*, v. 80). En tant qu'attribut principal de la Vierge et de Beatrice qui apparaît enveloppée au chant XXX du *Purgatoire* d'un « candido vel » (*Purg.* XXXX, v. 31), le voile symbolise l'union à Dieu dans la chasteté. Dans un premier temps, Francesca apparaît ainsi élevée au niveau de la mère de Dieu et de Beatrice, avec lesquelles elle partagerait la vertu de la pureté qui s'exprimerait dans son combat contre la tentation par l'abandon aux larmes. Ferruccio Farina considère la Francesca de Gianni comme 'pure' et 'innocente',[80] ignorant complètement que les métaphores botaniques et météorologiques dégagent de fortes connotations sexuelles. Le symbolisme du 'nuage' de larmes (*FA*, v. 77) évoque la fertilisation de la terre par la pluie. Gianni insiste explicitement sur le caractère fécond des 'pupilles', émetteurs de 'gouttes' (« stille », *FA*, v. 87) 'nourricières' qui 'donnent et maintiennent la vie' (cf. 'almo', *FA*, v. 86).[81] En tant que moment de la journée où le ciel commence à s'éclaircir, 'l'aube' (*FA*, v. 74) constitue le moment prédestiné au renouveau, à la naissance et à la vie.[82] La force de cette aube emblématique sécrète les 'gouttes' du 'cil' qui ne désigne pas uniquement les poils des paupières de Francesca, mais aussi les poils « raides et droits » qui bordent certaines parties des plantes.[83] En conséquence, ces gouttes ne représentent pas seulement les larmes de Francesca, mais elles permettent également une association plus implicite au phallus qui 'distille' quelques 'gouttes' dans un 'lys'. Par sa pureté blanche, celui-ci symbolise dans l'iconographie religieuse l'innocence et la virginité.[84] Le passage peut ainsi être interprété comme une allusion à la défloration, voire à la fécondation de Francesca. Chez Gianni, il s'agit d'une conception

80 Farina (2013, 267).

81 Cf. la définition de 'almo' (*FA*, v. 86) dans le dictionnaire Treccani : « Che alimenta, che dà e mantiene la vita », ‹ http://www.treccani.it/vocabolario/almo/ › [consulté le 02/10/2019].

82 ‹ http://www.cnrtl.fr/definition/aube › [consulté le 02/10/2019].

83 ‹ http://www.cnrtl.fr/definition/cil › [consulté le 02/10/2019]. Le mot 'ciglio' a le même double sens en italien et en français.

84 Chevalier / Gheerbrant (1982, 667).

non pas immaculée, mais aux fortes connotations sexuelles. Cette hypothèse gagne en crédibilité si on la corrobore par d'autres poèmes de Gianni, où le lien entre les larmes, les fleurs et la procréation est formulée de manière encore plus explicite. Dans *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori,* l'existence des fleurs est liée explicitement aux larmes de la déesse Aurore[85] et c'est la personnification de l'hiver qui les alimente par ses 'larmes d'amant'.[86] Dans *D'Amore e Flora*, les fleurs naissent des larmes de la divinité agraire Flore et sont mouillées par les 'larmes' d'Amour.[87] Dans *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*, la naissance d'Ève est assimilée à la naissance d'une fleur humidifiée par la rosée :

> E come spunta per rugiada il fiore,
> Ch' apre le foglie in un candide, e rosse,
> Tal nacque le più bella creatura.
>
> (*AE*, vv. 61-64)

Dans *Francesca di Arimino*, les allusions sexuelles se poursuivent par la personnification du vent qui ne représente plus, comme au chant V de la *Divine Comédie*, un châtiment infernal. Il apparaît plutôt comme un symbole de la force et de la puissance viriles, étant explicitement identifié avec l'amant. Le vent 'Favonio' (*FA*, v. 81), 'suce' la gelée des plantes en 'tremblant' (« tremulo sugge », *FA*, v. 82), de même que l'amant 'absorbe' (*FA*, v. 87) par son 'baiser' impétueux (*FA*, vv. 85-88) les 'gouttes' de l'endroit 'qui donne et maintient la vie' (« alme pupille », *FA*, v. 85). Dans le poème de Gianni, les amants sont interrompus par la personnification de la 'pourpre' (*FA*, v. 89) qui 'vole' sur leurs 'visages' lors de la prise de conscience du 'délit' (*FA*, vv. 89-90) et les chasse du paradis terrestre (« E tosto il creato/ Disparve da lor », *FA*, vv. 91-92). De prime abord, la comparaison topique de la femme avec une 'rose' au vers 93 semble réaffirmer l'assimilation de Francesca à la Vierge Marie dont la pureté est souvent symbolisée, dans la liturgie catholique, par l'attribut de la rose – la 'rose sans épines' étant même à l'origine du dogme de l'Immaculée Conception, repris dans l'image de la *rosa candida* de Dante au chant XXXI du *Paradis*. Ainsi, au niveau explicite du poème, Francesca est dominée par la pudeur (*FA*, vv. 89-90) et pose chastement sa tête sur la poitrine de Paolo (*FA*, vv. 93-100). Or, la purification de Francesca par des symboles mariaux s'oppose constamment aux allusions sexuelles implicitement pré-

---

85 « Ella [l'Aurora] sparse, argentea, lacrima/ Atteggiata di pietade, E la nivea sua beltade/ Mostrò ad essi il primo fior […] » (*SMF*, vv. 20-24), « […] l'altro fior, che sorge tremulo/ Sul germano più innocente,/ Da una lacrima cocente/ Amorosa germogliò. » (*SMF*, vv. 29-32) ; « Dalla terza goccia limpida,/ Che la Dea gentil diffuse/ L'altro fiore si dischiuse/ Che più scaltro è d'ogni fior » (*SMF,* vv. 37-40). Gianni (1819, 54-58), « Sopra un suo mazzetto di cinque fiori […] », abrégé : *SMF*.

86 « Qualche lacrima d'amante/ Sopra voi distillerà » (*SMF,* vv. 43-44).

87 « Violette spuntarono/ Per goccie sì vallide, Ma pallide pallide/ Di doglia, e pietà […] » (*AF*, vv. 84-88) ; « Quì piovve le lacrime/ Dal ciglio sbendato,/ Che sorser sul prato, sull'arco, e lo stral:/ I fiori sensibili/ Perdero il colore » (*AF*, vv. 20-23). Gianni (1819, 28-37), « D'Amore e Flora », abrégé : *AF*.

sentes dans le texte. En effet, le symbole de la rose revêt, depuis le Moyen-Âge, une double signification. Dans *Le Roman de la Rose*, Jean de Meung associe explicitement la rose au sexe féminin[88] – une connotation qui s'est déjà imposée au cours de la présente analyse et qui est formulée de manière encore plus explicite dans *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori* où le moi lyrique s'identifie à l'abeille qui vole d'une fleur à l'autre, assurant ainsi la reproduction des plantes. De même que l'abeille, il interrompt son vol pour se suspendre 'avec ferveur' sur les fleurs, ou, plus précisément « Sovra, l'umide lor foglie,/ Non sul petto che raccoglie/ L'odorifero tesor » (*SMF*, vv. 6-8). En ce sens, la 'rose' qui se plie au 'vent' (*FA*, vv. 93-96) peut être considérée comme une métaphore du coït auquel les amants s'abandonnent après avoir été chassés du paradis terrestre.[89] L'amant 'chaud' à la poitrine 'brûlante' (*FA*, vv. 99-100) renforce cette hypothèse. À rebours du titre, *Francesca di Arimino*, qui annonce une protagoniste féminine, Gianni dévoile la vie intérieure d'un amant masculin innommé, de ses hésitations initiales, du dépassement de la pudeur par la lecture et de son excitation progressive, laissant les sentiments de Francesca dans l'obscurité.[90] Elle n'est décrite que par des métaphores ambivalentes qui la situent entre deux extrêmes opposés : la Vierge Immaculée et l'objet passif du désir sexuel masculin. De cette manière, le rôle de 'protagoniste' de Francesca se limite à être la cible du plaisir de son beau-frère anonyme. Réduite au rôle passif d'objet grammatical et sémantique,[91] elle n'atteint le statut d'*agens* qu'au moment où elle répand un 'nuage de larmes' (*FA*, v. 77) – image qui crée un lien métonymique entre l'orgasme féminin et les larmes de désespoir et de culpabilité qui sortent de ses yeux.

La sublimation mariale de la pécheresse dantesque et sa remise en question par des symboles sexuels cachés sont un leitmotiv également dans la peinture du XIXe siècle. Nombreux sont les peintres qui présentent une Francesca facile à confondre avec Beatrice. La plus grande partie des tableaux du corpus sélectionné pour la présente étude représente la pécheresse dantesque dans des combinaisons chromatiques associées, depuis l'iconographie médiévale, à la Vierge et depuis la *Vita Nova* à la Beatrice de Dante. À titre d'exemple, Michelangelo Grigoletti et Jean-Auguste-Dominique Ingres[92] présentent une Francesca habillée en rouge et blanc. Ils évoquent ainsi le personnage de Beatrice qui apparaît vêtue en blanc[93] et enveloppée dans un drap rouge[94] dans la *Vita Nova* et voilée en blanc et habillée en 'rouge feu' au chant XXX du *Purgatoire* (*Purg.* XXX, v. 33). Dante Gabriel Rossetti présente une Francesca en

88 De Meung / De Lorris (1979, vv. 21346*sq.*).

89 Cf. aussi : « Solo a […] qualche umil venticello/ spande caste l'ali in quello/ Acconsente il tuo rigor […] » (*SMF*, vv. 9-10).

90 La description de son état 'perdu' au vers 35 est la seule exception.

91 Cf. l'analyse des vers 45-71.

92 Grigoletti (1840) ; Ingres (1819a).

93 « […] con uno bianco velo […] » (*VN*, XXIII, 41) ; « […] vestita di colore bianchissimo […] » (*VN*, IX, 12).

94 Le drap rouge est communément associé à la passion de Jésus-Christ : « […] involta mi parea in un drappo sanguigno » (*VN*, IX, 12).

vert,[95] rajoutant ainsi la troisième couleur symbolique des vertus théologales à l'iconographie de la pécheresse dantesque : la foi (blanc), la charité (rouge) et l'espérance (vert). Une dernière variante récurrente dans la représentation de Francesca au XIXe siècle est la combinaison du blanc et du bleu céleste, parfois avec des ornements en or. On la trouve dans les représentations de Francisco Díaz Carreño, Eugène Delacroix et Giuseppe Poli[96] qui complètent ainsi la gamme de couleurs traditionnellement associées à la Vierge Marie. Les analyses approfondies de quelques tableaux sélectionnés aux chapitres suivants démontreront que les allusions chromatiques à la *donna angelicata* et à la Vierge sont généralement renforcées par le teint pâle, la lumière 'divine' et la posture du personnage. Or, la symbolique sacrale est souvent contrecarrée par une imagerie érotique plus implicite : des vases garnis de fleurs, symbolisant la sexualité féminine, des épées à forte connotation phallique ainsi que des fruits et d'autres objets qui renvoient à l'acte sexuel.

L'huile sur toile de Giuseppe Poli est un exemple très pertinent et complètement ignoré par la critique pour illustrer le double discours érotique et sacré dans l'art de l'époque. En effet, le peintre présente simultanément l'icônisation de Francesca comme une sainte et son érotisation comme un objet du désir masculin.

Poli, Giuseppe, Paolo e Francesca, 119x106cm, huile sur toile, Bergamo, Accademia Carrara, ~1827. © Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.

95 Rossetti (1867).

96 Díaz Carreño (1866) ; Delacroix (1824) ; Poli (~1827).

L'éclairage nimbe Francesca d'une auréole. Son regard levé vers le ciel semble établir un lien avec la source divine de cette lumière, tandis que le livre qu'elle tient dans sa main l'inscrit dans la tradition de la *virgo sapientissima*. De cette manière, Poli pare l'épisode du baiser de codes appartenant à l'iconographie de l'Annonciation de la grossesse miraculeuse de la Vierge, relatée dans l'*Évangile selon Luc* (1, 26-38). En effet, la corbeille sur le côté gauche de la table est un symbole iconographique du ventre maternel, rempli d'une courge qui renvoie, avec ses innombrables pépins, à la fécondité et à la grossesse. Le chaste baiser de Paolo est ainsi assimilé au moment de la conception virginale. Comme dans la plus grande partie des représentations picturales de l'Annonciation, où la Vierge est surprise pendant la lecture de la Bible, Francesca semble avoir été dérangée dans sa lecture.[97] Le caractère inattendu de la rencontre est illustré par la nappe et les torchons mal rangés. La bouche entrouverte de la jeune fille, ses yeux étonnés et la main qu'elle lève du livre traduisent sa surprise, bien que ses gestes apparaissent statiques et figés. Les amants ne sont même plus menacés de mort par Gianciotto, présenté sans l'attribut typique du couteau. Poli insère le motif du baiser dans une scène de genre, en l'intégrant dans un moment anecdotique de la vie quotidienne dans l'espace privé d'un foyer familial paysan, simple et désordonné. L'espace est en fort contraste avec l'apparence extrêmement soignée de Francesca qui se caractérise par sa noble pâleur et sa robe précieuse en soie luisante. Le codage de l'épisode du baiser coupable comme scène de l'Annonciation souligne davantage l'innocence de Francesca : l'adultère advient de la même manière que la fécondation de Marie, sans sa participation active, comme par miracle. En ce sens, la mise en évidence du pied de Francesca évoque le pied de la Vierge qui est souvent représenté dans l'iconographie religieuse comme une contre-image de la chute originelle, étant donné que la Genèse annonce qu'elle écrasera du pied le serpent tentateur.[98] Francesca résiste effectivement à la tentation du baiser de Paolo en levant pudiquement son regard étonné et interrogateur au ciel, comme si elle attendait le secours divin. Chez Poli, la sublimation extrême de la pécheresse dantesque peut être considérée comme une réponse satirique aux idéalisations unilatérales de Francesca comme femme angélique qui étaient à la mode au XIXe siècle. La représentation sublimée la plus populaire était la *Francesca da Rimini* (1818) de Silvio Pellico qui est désormais tombée dans l'oubli, mais qui était un grand succès international à l'époque. En ce sens, le torchon à vaisselle placé sur le dossier de la chaise créant l'illusion optique d'une aile, apparaît comme un clin d'œil ironique à l'idéalisation exagérée du personnage. Il faut également insister sur le fort décalage entre l'icônisation de Francesca comme une sainte et son érotisation, soulignée par la robe moulante qui met bien en évidence l'abondance de ses seins. L'hypothèse d'un sous-texte satirique peut être corroborée par le contraste ironique entre le péché capital de la luxure et la profusion de symboles mariaux, ainsi qu'entre les allusions à la fécondation de la jeune fille et l'extrême pudeur du baiser. Le double discours sublime

[97] Cf. à titre d'exemple : Lotto (~1534) ; Da Vinci (1472-75).

[98] *Genèse*, 3,15.

et sensuel de Gianni, de Poli et de nombreux autres peintres de l'époque[99] illumine parfaitement les tensions entre érotisme et sublimation au sein même du chant V de l'enfer dantesque, qui sont, encore au XXIe siècle, un sujet crucial pour la critique. [100]

II. Le discours érotique comme allégorie politique

Francesca est non seulement l'espace de projection d'images de féminité, mais aussi des préoccupations politiques de son auteur. Ce dernier est soupçonné de jacobinisme en 1793, année où il fuit de Rome suite au meurtre d'Hugou de Bassville. Le jacobinisme italien, né de la divulgation des idéaux de la Révolution française, aspire à la liberté politique ainsi qu'à la fin de la domination des différentes monarchies sur le territoire italien grâce à une constitution basée sur le peuple souverain. Le *triennio giacobino* coïncide avec la campagne d'Italie de Napoléon (1796-99) qui vainc les territoires sous domination autrichienne (duchés de Milan, de Modène et Reggio, deux légations des États pontificaux, Ferrara et Bologne) et instaure la République cispadane et la République transpadane en 1796 pour les fusionner en 1797 en République cisalpine – une sorte d'État satellite de la République française qui délègue le gouvernement aux jacobins italiens. Ces derniers préfèrent pour eux-mêmes la dénomination de 'patriotes' et, en tant que tels, ils appuient Napoléon, considéré comme libérateur des puissances monarchiques et porteur des valeurs républicaines. Cet espoir politique est formulé de manière explicite dans les poèmes politiques de Gianni qui décrit Napoléon comme 'héros italique', 'défenseur de la patrie' (*V*, v. 49)[101] et porteur de 'liberté' aux 'Italiens innocents' accablés par la 'fureur germanique'.[102] Pourtant, les illusions républicaines et indépendantistes des jacobins italiens sont déçues tour à tour par la transformation de la République cisalpine en République italienne avec Napoléon comme président dès 1802 et comme roi du Royaume d'Italie dès 1805. Ces évènements affirment de manière de plus en plus évidente l'occupation française du territoire italien. Toutefois, Gianni reste fidèle à Napoléon, s'avançant progressivement dans les bonnes grâces de son nouveau souverain. En 1797, Napoléon le nomme membre du grand conseil qui avait pour fonction d'assister le directoire de la République cisalpine dans la proposition des lois. Plus précisément, Gianni fait partie du conseil législatif du département du Rubicone dont le chef-lieu était Rimini. Avec la proclamation du Consulat à vie en 1802, Gianni commence à s'exhiber aux Tuileries et au château de Malmaison qui formaient le cœur du gouvernement français de l'époque. En tant que poète pensionnaire, il célèbre les victoires de Napoléon par de nombreuses improvisations à partir de 1804 jusqu'à la fin du Premier Empire. Au

---

99 Cf. p. ex. l'analyse du tableau d'Ingres aux pp. 254*sq.* et 313 de la présente étude.

100 Lombardi (2012, 15*sq.*). Cf. le chapitre III.0.

101 Gianni (1819, 107-110), « La vendetta. Canto militare. Dedicato a Bonaparte l'italico », abrégé : *V*.

102 « Colpì gli ltali innocenti./ Il Germanico furor […] » (*V*, vv. 7-8) ; « Bonaparte sen vien… belve fuggite […] » (*PU*, v. 87), Gianni (1806, 27-34), « La presa d'Ulma », abrégé : *PU*.

cours de l'histoire, Gianni fait donc preuve d'opportunisme, s'éloignant de plus en plus de ses idées jacobines pour favoriser ses carrières politique et littéraire. Or, le poème *Francesca di Arimino* date de 1795, soit un an avant l'intervention militaire de Napoléon dans l'Italie septentrionale, qui était encore sous domination autrichienne et pontificale. Ferruccio Farina affirme qu'en 1795 les intérêts des jacobins se limitaient à la volonté de détruire les anciens régimes et n'englobaient pas encore des idées d'unification.[103] Il est pourtant incontestable que les jacobins nourrissaient le désir d'indépendance et d'unification de la péninsule italique, au moins depuis 1794. Dans son discours du 16 septembre 1794, Luigi Zamboni, l'organisateur d'une insurrection destinée à libérer Bologne de la domination des États pontificaux, exprime non seulement des idées indépendantistes, mais revendique également le blanc, le rouge et le vert comme les couleurs nationales du futur pays :

> Oh, la vittoria non può fallire a chi combatte per la patria, nel nome di Dio!... Da secoli divisi, noi manchiamo d'un'insegna che dall'Alpi al Quarnero ci dica figli di una istessa madre; che raccolga gli affetti tutti degli Italiani delle varie provincie. È necessario un vessillo nazionale, tra un popolo che risorge a libertà; necessarissimo a noi, nella lotta che stiamo per incominciare; a noi che quasi stranieri ci guardiamo fra un popolo e l'altro.... […] Noi al bianco ed al rosso, colori della nostra Bologna, uniamo il verde, in segno della speranza che tutto il popolo italiano segua la rivoluzione nazionale da noi iniziata, che cancelli que' confini segnati dalla tirannide forestiera.[104]

Comme l'introduction de la présente étude l'a démontré, il était très commun au XIXe siècle d'invoquer Dante comme précurseur des idées révolutionnaires sur l'unification du pays. Dans cet esprit, Gianni se sert également de Dante pour véhiculer ses idées sur les tensions politiques de son temps. En effet, le discours érotique de *Francesca di Ariminio* peut être lu comme une allégorie de la situation de l'Italie avant les guerres napoléoniennes et, plus précisément, comme l'expression du désir d'unification et de libération à l'égard des puissances étrangères. Cette thèse peut être corroborée par le fait que Giuseppe Mazzini, révolutionnaire républicain et patriote considéré aujourd'hui comme l'un des pères de l'Italie unie, était l'un des premiers à ériger Francesca en emblème de l'unification.[105] En ce sens, Francesca représenterait la ville avec laquelle elle est associée dès le titre et qui était le chef-lieu du département dans lequel Gianni était politiquement actif : Rimini. Suivant cette logique, Paolo représenterait les autres territoires de l'Italie pré-napoléonienne susceptibles de s'unir. Déjà dans la *Divine Comédie*, l'identification de Francesca avec sa ville natale est remarquable. En effet, la jeune fille ne se présente pas, comme nombre d'autres pécheurs, avec son nom, mais avec une référence topographique qui constitue les premiers vers de sa prise de parole : « Siede la terra dove nata fui/ su la marina dove 'l Po discende/ per aver pace co' seguaci sui » (*Inf.* V, vv. 97-99). La représentation de l'Italie comme une femme déshonorée et souffrante est d'ailleurs un

[103] Farina (2013, 270).
[104] Zamboni (1864, 31-32).
[105] Mazzini (1831, 3*sq.*).

topos de la littérature italienne depuis le Moyen-Âge. On le retrouve également dans la poésie politique, de Pétrarque à Leopardi, et dans le livre d'emblèmes *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (1593) de Cesare Ripa.[106] Dans sa célèbre invective contre l'Italie, Dante déplore la domination étrangère du pays en comparant l'Italie à une 'auberge de douleur', dégradée de 'reine de provinces' qu'elle était dans l'Antiquité en 'serve', voire en prostituée : « Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave sanza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di province, ma bordello ! » (*Purg.* VI, vv. 76-78). Ainsi, la mythopoétique dantesque permet non seulement à Gianni d'exprimer ses propres préoccupations politiques, mais aussi d'éclairer la dimension politique du chant V de l'*Enfer*, écrit à une époque où le territoire de l'Italie était tout aussi divisé qu'au XVIIIe siècle. Dans le contexte d'une lecture politique de la *Francesca di Arimino* de Gianni, il n'est pas anodin que la description de l'histoire d'amour entre Paolo et Francesca soit dominée par trois couleurs : le vert du petit bois où ils se trouvent (*FA*, v. 33), le blanc du lys qui représente la vertu de Francesca (*FA*, v. 74) et le rouge de la rose dont la signification polyvalente a été abordée ci-dessus (*FA*, v. 93). Ces couleurs mariales sont non seulement les couleurs associées à Beatrice, mais elles représentent également les futures couleurs nationales du drapeau italien apparues le 21 août 1789 à Gênes[107] lors des manifestations publiques contre le pouvoir absolu. La cocarde tricolore brandie alors pour la première fois suivait le modèle des révolutionnaires français.[108] Les journaux avaient répandu une fausse information concernant les couleurs des cocardes françaises en déclarant qu'elles étaient blanches, rouges et vertes, non bleues. Lorsque les informations correctes concernant la composition chromatique de la cocarde française arrivèrent en Italie, les jacobins maintinrent le vert en tant que symbole de la nature et, par conséquent, des droits naturels de l'égalité et de la liberté de tous les hommes. Le fait que le discours amoureux de Gianni ne soit pas marqué par l'égalité entre les sexes n'est pas étonnant dans le contexte de l'époque qui considère l'égalité littéralement comme droit de l'homme et non de la femme. La *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges avait certes été présentée en 1791 par Olympe de Gouge, mais elle est restée sans valeur légale, ayant été refusée par la Convention à laquelle elle avait été proposée. L'union de Francesca avec son beau-frère anonyme peut pourtant être interprétée comme une revendication de l'unification et de la libération du pays à l'égard de la domination étrangère. Celle-ci est représentée dans la dernière partie du poème par

[106] Cf. à ce sujet : Bernsen (1993).

[107] L'association des trois couleurs blanche, rouge et verte est reprise en 1796 par le drapeau de la République Cispadane, en 1797 par celui de la République Cisalpine et en 1861 par celui du Royaume d'Italie. Les drapeaux de la République italienne (1802-1805) et du Royaume d'Italie (1805-1814) gardent les mêmes couleurs. Les couleurs nationales de l'Italie sont souvent associées au chant XVIII du *Purgatoire* où Dante décrit Beatrice en recourant aux couleurs des trois vertus théologales, ce qui soulignerait la foi catholique du peuple italien. Une autre explication populaire attribue le vert aux collines des Monts Apennins, le blanc à la neige des Alpes et le rouge au sang des martyrs des trois guerres d'Indépendance du XIXe siècle.

[108] Il est impossible d'exclure que la cocarde tricolore soit née avant le 21 août, mais les premières traces écrites remontent aux événements de Gênes.

le 'mari trompé' (*FA*, v. 115) qui tue les amants d'un seul coup d'épée. Gianni semble reprendre une fois de plus le commentaire de Boccaccio,[109] Dante n'ayant pas donné de détails concernant la mort de Paolo et Francesca. Il omet cependant les circonstances atténuantes que Boccaccio accorde à Gianciotto en affirmant qu'il aurait tué Francesca malgré lui, celle-ci s'étant interposée entre les deux rivaux au moment du meurtre.[110] Bien au contraire, Gianni montre un mari d'une cruauté épouvantable, jugé moralement condamnable non seulement par le moi lyrique (« Il torvo marito », *FA*, v. 139 ; « terrible », *FA*, v. 117), mais aussi par la Nature, terrorisée par sa présence. Lors de son apparition, la forêt pousse un cri d'horreur (*FA*, v. 101-103) et le paysage idyllique de la rencontre amoureuse exprime son rejet par la flétrissure immédiate des arbres et des fleurs :

Le quercie e le roveri
Di tepidmore
Trasudano, e muore
Ogni erba ogni fior.

(*FA*, vv. 109-12)

'L'époux trompé' est enfin assimilé aux 'Gorgones' (*FA*, vv. 113-15) – créatures malfaisantes de la mythologique grecque et gardiennes des Enfers dans l'*Odyssée* d'Homère. Face au portrait terrifiant de ce mari aux traits d'une bête infernale, les amants ne sont pas jugés comme pécheurs coupables. En tant qu'allégorie de la situation politique en Italie, ils apparaissent plutôt comme des victimes pitoyables qui sensibilisent le lecteur à l'oppression du peuple par les tyrans. Selon Ferruccio Farina, la violation des libertés personnelles justifie toute faute des victimes et appelle au bouleversement des règles établies.[111] Cette hypothèse peut être corroborée par le fait que le champ lexical que Francesco Gianni emploie pour décrire l'acte du meurtre coïncide avec le vocabulaire belliqueux réservé à l'armée autrichienne dans ses poèmes politiques. De même que l'ennemi autrichien, le mari trompé est armé 'd'acier' (*FA*, v. 117),[112] caractérisé par les adjectifs 'terrible' (*FA*, v. 116) et 'féroce' (*FA*, v. 119),[113] par le bruit d'horreur qui l'accompagne (*FA*, v. 101),[114] ainsi que par le carnage qu'il laisse derrière lui (« meteore sanguigne », *FA*, vv. 129-30 ; « freddi cadaveri », *FA*, v. 137).[115]

---

109 « […] prima passò lo stocco il petto della donna, che egli aggiugnesse a Paolo » (Boccaccio 1831, 52).

110 « […] e la donna accorgendosene accioché quello non avvenisse, corse oltre presta, e misesi in mezzo tra Paolo e Gianciotto, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano, e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non avrebbe voluto […] » (*ibid.*).

111 Farina (2013, 270-271).

112 Cf. p. ex. « L'infallibile acciaro punitore/ Del perfido alemanno in pugno stringe/ Lampeggiante di sangue e di terrore […] » (*PU*, vv. 91-93).

113 Cf. p. ex. « Urtando Ferocemente nel terribil oste » (*BM*, vv. 56-57). Gianni (1806, 17-24), « La battaglia di Marengo », abrégé : *BM*.

114 « […] strepito d'acciari […] » (*BM*, v. 38).

115 « […] e il suolo/ Di sanguigno macel disseta e tinge […] » (*BM*, vv. 95-96).

Ces coïncidences confirment l'hypothèse d'une identification symbolique du mari tyrannique avec la domination étrangère de l'Italie. Dans ce contexte, il est important de remarquer que le désir d'union des amants représentant les différents territoires de l'Italie n'est pas anéanti par la violence. Gianni crée un lien métonymique entre l'amour et la mort – une thèse qui sera également présentée par la critique du XXIe siècle[116] et qui est approfondie au chapitre III.3. de la présente étude par rapport au sonnet de Julio Monreal. Gianni va jusqu'à établir un lien entre le désir d'union et les attaques mortelles en montrant que les adultères transpercés au même endroit où ils avaient été atteints par les flèches du dieu Amour[117] expriment leur passion avec une ferveur d'autant plus forte : « Le labbra più fervide/ Ribaciansi ancora […] » (*FA*, vv. 125-26). Le pluriel employé dans ces vers met d'ailleurs en évidence que leurs échanges sont désormais marqués par la réciprocité et non par l'initiative masculine et la passivité féminine. La réticence initiale de la jeune femme qui représente Rimini peut être expliquée par son symbolisme politique : avant son annexion par la République cisalpine en 1797, Rimini était sous la domination des États de l'Église où les idées révolutionnaires se répandaient plus lentement que dans le reste du pays. La mort semble unir ces martyrs de l'amour et de la patrie pour l'éternité, permettant à leurs âmes de s'envoler de leur corps dans la position du baiser éternel : « Ve' l'alme uscir fuora/ In bacio d'amor » (*FA*, vv. 125-38). Le mari tyrannique doit constater que « morte se lega/ I sensi, non slega/ Gli amplessi d'amor » (*FA*, vv. 142-44). De manière analogue, l'Italie garde son désir d'unification malgré son assujettissement pluriséculaire aux puissances étrangères. De prime abord, Gianni semble renoncer complètement au contexte infernal. Les amants 's'enfuient' (*FA*, v. 132) de leur corps comme des « meteore sanguigne volanti » (*FA*, vv. 129-30), c'est-à-dire comme des 'étoiles filantes' appartenant au corps céleste. Seulement aux vers 133-34, Gianni décrit leur brusque descente entre des esprits 'moins dignes' qu'eux (*FA*, v. 134) à l'endroit exact où 'Alighieri' s'est 'évanoui' de 'douleur' (*FA*, vv. 135-36). En mettant l'accent sur la compassion de Dante, qui devrait s'instaurer également chez le lecteur face à ces pitoyables victimes de la tyrannie, Gianni présente la peine infernale comme une injustice.

Le discours amoureux véhicule ainsi un discours politique sous-jacent qui permet de déchiffrer les adultères comme des allégories de l'opposition à la domination pluriséculaire de l'Italie par des puissances étrangères. En ce sens, le poème de Gianni illustre la prise de conscience de la situation de crise politique (*situational consciousness*).[118] La fin tragique de l'allégorie politique présentée dans *Francesca di Arimino* peut être interprétée avec Doris Sommer comme la projection d'une solu-

[116] Cf. Lombardi (2012, 205).

[117] « Già il colpo feroce/ Due cori passò. Oh! Quanti pur v'erano/ Soavissimi strali/ Passati sull'ali/ Di mille desir » (*FA*, vv. 119-24).

[118] Cf. Jameson (1986).

tion potentielle du conflit qui échoue dans le présent du récit, tout en agissant comme un appel au lecteur, convié à le résoudre dans l'avenir.[119]

En guise de conclusion, il faut constater que Francesco Gianni est un pionnier à plusieurs égards : sa mythopoétique dantesque anticipe non seulement les idées de la critique du XIXe siècle qui acquitte Paolo et Francesca de leur faute pour les élever en emblèmes des préoccupations politiques de l'époque, mais aussi les interprétations du XXIe siècle concernant les tensions irréductibles entre un discours amoureux à la fois spirituel et sensuel. Il pose ainsi les jalons des nombreuses réappropriations érotiques du chant V de l'*Enfer* qui s'opposeront progressivement aux valeurs bourgeoises du XIXe siècle et qui feront l'objet des chapitres suivants.

[119] Sommer (1991, 30*sq*.).

III.2. *Francesca da Rimini* sur les scènes européennes

Lors de la redécouverte de Dante au XVIIIe siècle, le chant V de l'*Enfer* devient une matière privilégiée des dramaturges et le personnage de Francesca s'établit comme une véritable icône du théâtre. Le sujet est traité depuis la fin du XVIIIe siècle par de nombreux auteurs italiens et européens, tels que Vincenzo Pieracci (1791), Edoardo Fabbri (1801), Ulivo Bucchi (1814), Heinrich Keller (1808), Ludwig Uhland (1807-15),[120] mais ce sera la *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, mise en scène pour la première fois le 18 août 1815 au *Teatro Re* à Milan, qui déclenchera une véritable explosion d'adaptations, de traductions et d'imitations sur les scènes de toute l'Europe, voire des États-Unis. Lord Byron traduit la pièce de Pellico en anglais à partir du manuscrit, sans même attendre sa publication en 1818. Le futur prix Nobel allemand, Paul Heyse, reprend le sujet lors de la rédaction de sa première tragédie, *Francesca von Rimini* (1850), George Henry Boker exporte le motif aux États-Unis (1855) et, en Italie, les réécritures dramatiques,[121] les adaptations pour l'opéra et les autres compositions musicales[122] se multiplient de manière exponentielle. La première traduction française de la pièce de Pellico est présentée par Auguste Trognon en 1822, suivie, entre autres, par les versions de Tenant de Latour (1835), Jean Vannoni (1839), Charles de Saint-Julien (1841), Arthus Fleury (1844) et Abel le Lemercier (1847). Dans le même temps, de nombreux dramaturges français présentent des adaptations et réécritures, notamment Constant Berrier (1827), Jozef Krystyan Ostrowski (1849) et Gustave Drouineau (1830). En Espagne, la réception de Pellico est moins prolifique, présentant pourtant quelques exemples largement tombés dans l'oubli, tels que l'œuvre musicale *Francisca de Rímini* (1876) de Francisco de Riva y Mallo et *El gran Galeoto* (1881) de José Echegaray ou, plus tard, *La tragedia del beso* (1910) de Carlos Fernández Shaw. L'enthousiasme des dramaturges pour l'épisode de Paolo et Francesca peut être liée aux techniques dramatiques que la critique contemporaine a identifiées dans la *Divine Comédie*, notamment la quantité de dialogues et d'éléments déictiques.[123] Cependant, découragée par la masse incalculable d'œuvres, la critique s'est peu intéressée à la réception de Paolo et Francesca dans la création dramatique

[120] Pour la réception germanophone, cf. : Hölter (2002, 11*sq.*).

[121] Cf. à titre d'exemple les versions de Vicenzo Pieracci (1816), Tommaso Sgricci (1819), Luigi Bellacchi (1823), Luigi Cicconi (1830), Francesco Salfi (1830), Antonio Viviani (1834), Giacomo Serafini (1836), Girolamo Casoretti (1838), Achille Castagnoli (1841), Antonio Ghislanzoni (1877), Luigi Cicconi (1830), Antonio Petito (1867), Francesco Cristofori (1872), Federico Matriani (1875), Francesco Marchetti (1887), Leopoldo da Rada (1891). Pour des tentatives d'énumération exhaustive, voir : Putignano (1994) ; Matteini (1965, 140*sq.*) ; Locella (1913, 56*sq.*).

[122] Cf. à titre d'exemple les versions de Vincenzo Fiocchi (1800), Luigi Carlini (1825), Filippo Meucci (1829), Paolo Pola (1829), Pietro Generali (1829), Saverio Mercadante (1828), Massimiliano Quilici (1829), Felice Romani (1830), Ruggero Bassi (1832), Felice Romani (1837), Salvatore Pappalardo (1844), Giovanni Franceschini (1857), Lauro Rossi (1865), Matteo Benvenuti (1871), Vincenzo Moscuzza (1877), Antonio Bazzini (1889). Pour des tentatives d'énumération exhaustive des adaptations musicales, voir : Lansing (2010, 905-916).

[123] De Ventura (2002) ; Masciandaro (1991) ; Klinkert (2014).

du XIX siècle. Les rares études existantes se limitent à énumérer le corpus et à indiquer des reprises et des variations thématiques,[124] sans parvenir à des réflexions circonstanciées sur la mythopoétique dantesque dans les œuvres concernées. Le choix de trois pièces se veut représentatif des grandes lignes de la réception de Paolo et Francesca au XIXe siècle, partant de l'interprétation pudibonde de Silvio Pellico (III.2.1.), qui présente Francesca comme une femme angélique, emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique, en passant par Françoise comme madame Bovary avant la lettre chez Gustave Drouineau (III.2.2.), jusqu'à la Francisca psychologiquement complexe de Vicente Colorado (III.2.3.) qui présente une plaidoirie contre le mariage forcé et la violence conjugale.

[124] Cf. p. ex. Farina (2013) ; Borrelli (2015) ; Matteini (1965) ; Pecci (1938) ; Servolini (1954).

III.2.1. *Francesca da Rimini* (1815) de Silvio Pellico : la femme angélique comme emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique

Bien que Silvio Pellico soit entré dans la mémoire culturelle en premier lieu pour ses mémoires *Le mie prigioni* (1832),[125] la tragédie *Francesca da Rimini* fut, par nombre de mises en scène et de réimpressions, un des plus grands succès du théâtre italien du XIXe siècle.[126] La pièce a valu à son auteur l'admiration de ses contemporains au-delà des frontières nationales : Gustave Drouineau qualifie *Francesca da Rimini* de « tragédie admirable de poésie et de passion » (*Préface FDR*, XIII),[127] Ludovico di Breme la célèbre comme la première pièce digne de gloire après les tragédies d'Alfieri,[128] Stendhal élève Pellico au rang de « plus grand poète tragique de l'Italie »[129] et la presse espagnole le considère comme un des meilleurs hommes de lettres de l'époque.[130] L'auteur lui-même fait remarquer que pendant sa détention de dix ans dans la prison du Spielberg en Moravie, où il était détenu pour conspiration contre la domination autrichienne, l'extrême popularité de *Francesca da Rimini* lui valait le respect des autres prisonniers.[131] Malgré ce succès immédiat, *Francesca da Rimini* est aujourd'hui largement tombée dans l'oubli. Alice Avanzi a certes étudié les différences typographiques et thématiques des différents manuscrits et des deux premières éditions de l'œuvre,[132] Klaus Ley a proposé une comparaison thématique avec d'autres adaptations théâtrales de la même époque[133] et Ignazio Castiglia a situé la pièce dans le contexte de la production tragique de Pellico,[134] mais aucune de ces

---

125 Pellico déclare avoir lu Dante pendant sa captivité : « Ben mi si permise ch'io avessi una Bibbia ed il Dante; ben fu messa a mia disposizione dal custode la sua biblioteca, consistente in alcuni romanzi di Scuderi, del Piazzi, e peggio; ma il mio spirito era troppo agitato, da potersi applicare a qualsiasi lettura. Imparava ogni giorno un canto di Dante a memoria, e questo esercizio era tuttavia sì macchinale, ch'io lo faceva pensando meno a que' versi che a' casi miei » (Pellico 1837, 18).

126 Finocchiaro (1985, 103-104) ; Castiglia (2015, 67-70).

127 Drouineau (1830), *Françoise de Rimini*, abrégé : *FDR*.

128 « […] dopo le tragedie d'Alfieri, questa era la prima che gli paresse degna di fama ». Di Breme, Ludovico, Lettre au frère, Milan, 27 juin 1815 (Finocchiaro Chimirri 1985, 103-104). En effet, Pellico prend Alfieri comme modèle pour l'écriture de tragédies. Cf. Pellico (1927, XII).

129 Lettre à Monsieur le rédacteur du *Globe*, Paris, 30 novembre 1824 (Stendhal 1855, 270). Foscolo conseilla à Pellico de jeter son manuscrit aux flammes : « Odimi, getta al foco la tua Francesca. Non revochiamo d'inferno i dannati danteschi; farebbero paura a' vivi – Getta al foco, e portami altro » (Pellico 1833, XVIII).

130 « El autor de 'Mis prisiones' y de 'Francisca de Rímini', es uno de los mejores literatos de nuestro tiempo » (Agustí 1862, 544).

131 « '[…] sono italiano, e mi chiamo Silvio Pellico'. 'L'autore della *Francesca da Rimini*?' 'Appunto'. E qui un gentile complimento […] 'Sono...' e qui diceva il nome 'uno dei vostri ammiratori: so tutta la vostra *Francesca da Rimini* a memoria' » (Pellico 1837, 117). Valentina Murtas indique cinq autres occurrences de *La Francesca* dans *Le Mie prigioni* (Murtas 2014, 1-14).

132 Avanzi (2017).

133 Ley (2010).

134 Castiglia (2015, 67-101).

études n'a approfondi la fonction de la mythopoétique dantesque dans une analyse textuelle circonstanciée.

Il s'avère d'autant plus important de combler cette lacune : une première partie (I.) du chapitre présente des réflexions liminaires sur le classement de la tragédie de Pellico entre classicisme et romantisme, tout en insistant sur la *bienséance* de l'adaptation ainsi que sur la purification extrême des personnages. Ensuite (II.) il est question de démontrer que les amants reproduisent les clichés courtois de leur lecture et que Pellico présente l'idée du 'désir mimétique' bien avant les théories de René Girard, selon lequel Francesca est incapable de choisir l'objet de son désir toute seule, agissant toujours sous l'influence d'un dispositif de médiation littéraire. L'analyse s'intéresse ensuite (III.) à la sublimation de Francesca comme *donna angelicata*, qui ressort de manière particulièrement évidente grâce à la comparaison intermédiale avec la peinture de la première moitié du XIXe siècle, et à la critique que Pellico présente du mariage forcé (IV.), anticipant un aspect crucial de l'interprétation que Peter Levine formulera au XXIe siècle du chant V de l'*Enfer*.[135] Enfin, une dernière partie (V.) est consacrée aux idées patriotiques et nationalistes formulées dans la tirade de Paolo et légitimées par la voix de Dante dans le poème *La morte di Dante* (1837). La lecture politique permet également d'interpréter Francesca comme l'emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique, soumise aux intérêts de ses dominateurs étrangers.

I. *Francesca da Rimini* entre classicisme et romantisme : une histoire médiévale marquée par la *bienséance* et la purification des personnages

La raison principale de la disparition de la pièce des scènes européennes des XXe et XXIe siècles et de sa disqualification comme une œuvre démodée[136] réside sans doute dans la reprise du principe esthétique du 'forte sentire' d'Alfieri. Ce principe désigne la représentation de passions et de sentiments extrêmement nobles et vertueux, déclamés avec un ton si grandiloquent qu'ils finissent par apparaître pathétiques, voire mélodramatiques au spectateur moderne. Pour sa représentation de grands conflits passionnels, Pellico fut considéré par Stendhal comme un « heureux imitateur de Racine ».[137] En effet, *Francesca da Rimini* suit les règles de la poétique classique : cette tragédie en cinq actes et en hendécasyllabes respecte les unités de lieu, de temps et d'action, ainsi que les principes de vraisemblance et de bienséance. Or, selon Pellico, l'observation des règles classiques joue un rôle négligeable dans la caractérisation d'une œuvre comme 'classique' ou 'romantique'. Ce serait plutôt le choix de sujets modernes, plus 'aptes' à toucher les âmes des contemporains, qui constituerait la littérature romantique. Dans l'esprit des frères Schlegel et de madame

[135] Cf. p. 220 de la présente étude. Levine (2009, 39).

[136] Cf. Ley (2010, 178).

[137] Lettre à Monsieur le rédacteur du *Globe*, Paris, 30 novembre 1824 (Stendhal 1855, 270).

de Staël,[138] Pellico entend par moderne tout sujet datant 'd'après l'Antiquité', ce qui inclut aussi le Moyen-Âge et lui permet d'ériger Dante en emblème du romantisme :

> Non è l'osservanza o la violazione dell'unità di tempo e di luogo che costituisce i generi chiamati Classico o Romantico. Al primo appartengono tutte le idee derivate o modificate secondo l'Antica civilizzazione greca, adottata poi come modello poetico: al secondo quelle che portano l'impronta della civilizzazione moderna; di maniera che [...] appartengono al genere Romantico appunto i capi d'opera della letteratura italiana, Dante, Petrarca e (malgrado le osservate regole e qualche imitazione) il Tasso, e senza contesa l'Ariosto. – Or mi par chiaro che il mondo non potendo più tornare indietro per seguire le tracce della civilizzazione greca, e dovendo per necessità progredire nella moderna, tutte le idee che sono modificate dietro questa sono più atte a colpir l'animo, ad influire sugl'ingegni e sulle passioni che non le altre. Dante che da filosofo imitava Virgilio e non da pedante, capì che riproducendo un Laocoonte farebbe assai meno terrore e pietà, che non avea fatto agli antichi quel di Virgilio […]. Che fece Dante? L'Ugolino – tradito dall'arcivescovo Ruggieri, e morto di fame in una torre. Non si fa guerra ai Classici; si ammira il Laocoonte; ma l'Ugolino è più de' nostri tempi. Il capo d'opera di Racine, l'Andromaca, non farà mai spargere tante lagrime come Misantropia e Pentimento.[139]

Cette définition du romantisme par opposition au classicisme ne reprend pas seulement le discours franco-allemand, mais aussi les idées défendues par le critique littéraire Ermes Visconti dans la revue *Il Conciliatore* fondée par Pellico en 1818. Suivant les réflexions de Visconti, la pièce de Pellico serait à classer comme une 'œuvre mixte'[140] qui combine le respect des grandes règles du théâtre classique avec une prédilection pour les sujets 'typiquement romantiques' : les motifs médiévaux, la religion chrétienne, le patriotisme et l'héroïsme chevaleresque. Selon Visconti, le drame romantique se distingue en outre par un conflit entre la passion et le devoir plus prononcé que chez les Anciens, où le destin était moins déterminé par les combats intérieurs de l'individu que par une question de fatalité divine.[141] C'est précisément autour de ces motifs romantiques que Pellico construit sa pièce *Francesca da Rimini*. L'action réside dans la représentation des sentiments nobles mais incompatibles des quatre personnages qui sont tous des victimes d'un affrontement intérieur entre le devoir et la passion, voire entre deux passions irréconciliables. Le conflit est déclenché par le tiraillement de Francesca entre l'amour conjugal qu'elle devrait vouer à son mari et sa passion illicite pour son beau-frère Paolo, qu'elle aime depuis son enfance. Cet amour est frappé d'un double interdit, dès lors que Paolo tue le frère de Francesca pendant la guerre et que la jeune femme est obligée de manifester de la haine à son égard. Lors de leur rencontre dans le palais de Rimini, cette haine cède face au ravivement de l'ancienne flamme. Paolo est déchiré entre son amour fraternel et son attirance pour Francesca, tandis que le père de la jeune fille, Guido, mène un combat

138 Cf. pp. 10*sq*. de la présente étude.

139 Lettre à Luigi Pellico, Milano, 11 décembre 1815 (Rinieri 1898, 146-147).

140 Cf. Visconti (1818, 5). Pour un approfondissement de ce sujet, cf. Murtas (2014, 2).

141 Visconti (1818, 33).

intérieur entre son amour paternel et sa loyauté envers son gendre.[142] Par opposition au chant V de l'*Enfer* dantesque, la passion de Paolo et Francesca n'est jamais consommée dans aucun acte adultère – même pas dans le baiser qui s'impose comme un lieu commun des adaptations des XVIIIe et XIXe siècles. Bien au contraire, Pellico ennoblit les personnages dantesques en montrant une Francesca pieuse qui passe son temps à prier Dieu[143] et à souhaiter sa propre mort pour ne pas succomber à la tentation. Paolo apparaît en « valoroso cavaliero » (*F*, 30) aux sentiments tout aussi élevés que ceux de sa bien-aimée : « […] guerrier pio […] » (*F*, 25) ; « […] egli ha leggiadri, umani/ Di generoso cavaliero i sensi […] » (*F*, 5). Même Gianciotto est privé de sa bosse et embelli aussi au niveau moral, si bien que les contemporains reprochaient à Pellico d'avoir effacé le rôle du méchant.[144] Il est possible d'observer le même phénomène dans le tableau de Giuseppe Poli (1827) qui suit la tradition de John Flaxman (1802) en présentant un jeune Gianciotto aux traits idéalisés et sans couteau à la main.[145] La plus grande partie des peintres montre un Gianciotto bien plus âgé que le couple d'amants et insiste sur sa posture agressive.[146] Pétri d'un amour profond et sincère, le Lanciotto de Pellico pardonne à sa femme de ne pas l'aimer en reconnaissant l'impossibilité de dominer les sentiments par la raison : « Vorresti, e amarmi, oh ciel! Nol puoi… […] Rea non ti tengo… involontarii sono/ Spesso gli affetti… » (*F*, 8-9). Lorsqu'il apprend qu'elle est amoureuse de son propre frère, il sera cependant hanté par un conflit intérieur qui rend le pardon impossible : l'amour conjugal et fraternel se heurte au principe de l'honneur.[147] Tous les personnages sont déterminés à empêcher la catastrophe finale qui apparaît pourtant inexorable face aux codes de conduite de l'époque : dès que Francesca est informée de l'arrivé de Paolo à Rimini, où elle a été mariée par raison d'état avec Lanciotto Malatesta, elle se montre outrée par l'idée de rencontrer l'assassin de son frère et souhaite retourner dans sa patrie à Ravenne, gouvernée par son père Guido da Polenta. Lorsque ce dernier apprend la véritable raison de l'indignation de sa fille, il est résolu à sauver son innocence en la recondui-

---

142 « Padre infelice e offeso son, ma padre » (*F*, 40). Pellico (1872), *Francesca da Rimini*, abrégé : *F*.

143 « E giorno e notte innanzi a Dio prostrata/ Chieder mercè de' falli miei, che tutta/ Non m'abbandoni, degli afflitti cuori/ Refugio unico, Iddio […] » (*F*, 28) ; « […] si pia si dolce […] » (*F*, 4) ; « Al cielo/ Devota è assai : […] Cento vergini e cento alzano ognora/ Preci per lei, che le protegge ed ama […] » (*F*, 6).

144 « Due soli rimproveri furono fatti alla tua tragedia da alcuni di quei che la lessero con me, entrambi pedanteschi, particolarmente il primo: – che non v'è tiranno […]. Io sostenni che il pretendere che una tragedia abbia i caratteri sempre marcatissimi del tiranno, del cortigiano briccone, ecc. è una assurdità, mi pare allora di veder le commedie di maschera, come sempre Arlecchino, Pantalone etc. ». Lettre à un ami, Milan, 24 septembre 1818 (Finocchiaro Chimirri 1985, 156).

145 Cf. p. 235 de la présente étude.

146 Cf. p. ex. les tableaux de Giani, Pinelli, Delacroix, de la Couperie et Ingres étudiés dans la présente étude.

147 « Una moglie infedel… Questa parola Forsennato mi rende… Perdonar non posso. Onor mel vieta […] » (*F*, 45).

sant dans sa ville natale. Accusé de trahison par Lanciotto, Paolo défend également la pureté de ses sentiments et exprime sa détermination à mourir plutôt que d'entacher son honneur :

Se iniquo
Fosse il mio amor, tacer saprei, ma puro
È quanto immenso l'amor mio. Morire
Mille volte saprei pria che macchiarlo. –
Nondimen… veggio di partir la forte
Necessità.
(*F*, 43)

Déterminé à fuir sa passion, le noble chevalier veut rendre un dernier adieu à sa dame, mais lors d'un échange dramatique au troisième acte, les amoureux finissent par s'avouer leur passion réciproque. La catastrophe apparaît alors inévitable. Lorsque Lanciotto découvre Paolo et Francesca dans une situation apparemment compromettante,[148] il se sent trahi non seulement par sa femme et son frère, mais aussi par ses gardiens. Dans un accès de colère, il poignarde d'abord Francesca qui s'interpose entre les deux frères,[149] puis Paolo, qui jette son arme par terre et se laisse poignarder lorsqu'il voit sa bien-aimée mortellement blessée.[150] En mourant, Francesca soupire : « Eterno…/ Martir… sotterra… oimè… ci aspetta ! » (*F*, 55). Elle aborde ainsi brièvement le sujet de la peine infernale, éclipsé tout au long de la pièce. Elle fournit, par ailleurs, une interprétation de la question de la culpabilité en s'identifiant explicitement à une 'martyre', c'est-à-dire à une victime de supplices mortels infligés parce qu'elle a refusé d'abjurer sa foi. Francesca conçoit ainsi son amour comme une cause religieuse et se présente comme une héroïne-victime de celle-ci (« d'amor vittima », *F*, 23). Cette circonstance renvoie directement à la Francesca dantesque qui parle dans le langage sublime du Dolce Stil Novo, présentant l'amour comme une force spirituelle qui mène l'homme vers Dieu. Alors que, chez Dante, le vocabulaire stilnoviste surprenait dans la bouche d'une pécheresse damnée pour sa luxure,[151] le prochain sous-chapitre va démontrer que Pellico innocente complètement Francesca en supprimant même l'acte adultère du baiser.

II. La symbolique de la scène de lecture et le désir médiatisé

Avant le mariage avec Lanciotto, Paolo se rend à Ravenne pour une mission d'ambassadeur et il y voit Francesca en train de pleurer, désespérée, sur le tombeau de sa mère, évoquant la Déploration du Christ par la Vierge : « […] ti vidi […] arrestarti

[148] Aucune didascalie ne donne des détails concernant leur position, mais l'exclamation de Paolo suggère qu'ils sont enlacés : « Null'uomo/ Potrà strapparti da mie braccia » (*F*, 54).

[149] « Placatevi, o fratelli: Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea/ Son io » (*F*, 54).

[150] « PAOLO. (Getta a terra la spade e si lascia ferire.) Trafiggimi » (*F*, 55).

[151] Cf. l'introduction III.0. de la présente étude.

a' piedi/ D'un recente sepolcro, e ossequiosa/ Ivi prostarti, e le man giunte al cielo/ Alzar con muto ma dirotto pianto» (*F*, 32). Paolo observe la jeune fille quitter ses 'chambres vierges' et entrer dans un 'jardin secret' où elle s'assoit au bord d'un lac pour lire (*F*, 33). De prime abord, cette image semble contribuer à l'idéalisation de la jeune fille, le *hortus conclusus* étant assimilé depuis le Moyen-Âge à la Vierge Marie et au jardin du paradis. Ce motif s'inscrit dans une large tradition de représentations dans la poésie mystique et dans l'iconographie religieuse, qui peint souvent la Vierge en train de lire (*virgo sapientissima*) dans le jardin du paradis.[152] Or, la présence d'un homme et d'une femme seuls dans ce jardin, évoque également le jardin d'Éden en tant que lieu de la chute originelle d'Adam et Ève dans le péché. Dans la description de la première rencontre de Paolo et Francesca, Pellico recourt à une variation remarquable du *topos* de l'*innamoramento* qui omet son déclenchement à travers le regard:

Il giorno che a Ravenna giunsi
[…] ti vidi […]
gli occhi tuoi non vidi
Quel giorno, ma t'amai fin da quel giorno […]
Dalle virginee tue stanze volgevi
Al secreto giardino.[153] E presso al lago
In mezzo al fior prosteso, io sospirando
Le tue stanze guardava: e al venir tuo
Tremando sorsi. – Sopra un libro attenti
Non mi vedeano gli occhi tuoi; sul libro
Ti cadea una lagrima…
(*F*, 32-33)

Le passé simple souligne l'irruption soudaine et foudroyante de l'amour qui éclot à la seule vue de la jeune fille. Cependant, il ne pénètre plus à travers les yeux dans le cœur de l'amant. Toutefois, devant sa bien-aimée plongée dans la lecture, le jeune chevalier manifeste les mêmes réactions corporelles que Dante-*agens* face à la femme angélique: il 'tremble' et 'soupire' à sa vue mais leurs regards ne se croisent toujours pas. Absorbée par la lecture, Francesca n'aperçoit même pas le jeune chevalier qui s'approche. Ses yeux sont dirigés fixement vers le livre sur lequel elle fait tomber une larme, créant ainsi un lien métonymique entre son corps et le livre qui devient le récipient de ses larmes. Ainsi, le livre se transforme en emblème de la nostalgie de Paolo qui l'emmène avec lui pendant ses batailles militaires pour établir un lien de proximité à distance avec sa bien-aimée: «Ei posa sul mio cuor. Felice/ Nella mia lontananza egli mi fea./ […] Ecco: vedi, la lagrima qui cadde/ Dagli occhi tuoi quel

[152] Cf. p. ex.: Maître du Haut-Rhin (~1410). Pour des réflexions plus amples autour de la représentation de la Vierge dans l'art figuratif, voir p. ex. Rothes (2013, 88*sq.)*.

[153] Les 'chambres vierges' et le 'jardin secret' pourraient aussi être considérés comme des allusions au sexe féminin – une symbologie qui remonte au *Cantique des Cantiques* et qui deviendra plus évidente dans les adaptations de Bécquer et Baudelaire: «Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée, une source fermée, une fontaine scellée» (*Cantique des Cantiques*, 4,12).

dí» (*F*, 33). Il s'agit pourtant d'une proximité illusoire, non seulement parce que le livre ne fonctionne évidemment pas comme un substitut du corps féminin, mais aussi parce que les traces des larmes de Francesca rappellent que ses yeux n'étaient pas tournés vers Paolo mais, justement, vers le livre. En effet, la scène de lecture semble accentuer un élément que Gianfranco Contini, René Girard, Giorgio Barberi-Squarotti et Mary Kay Gamel mettront en évidence un siècle plus tard dans leurs interprétations de la Francesca dantesque comme madame Bovary avant la lettre. Leurs approches ont en commun d'insister sur le fait que les actes de Francesca ne sont pas déterminés par des émotions immédiates, mais que celles-ci sont médiatisées par des modèles littéraires qu'elle cherche à imiter.[154] Obnubilée par sa lecture, la Francesca de Pellico ne voit pas la réalité qui l'entoure. Ses yeux, par lesquels le Dieu Amour pénètre, selon la tradition médiévale, dans le cœur de l'amant ne sont pas dirigés vers l'amant, mais exclusivement vers le livre auquel ses effusions sentimentales semblent être vouées. Sans échanger de mots ou de regards avec Paolo, Francesca se montre 'perplexe' par la lecture. Elle lui tend le livre et ils lisent ensemble :

Perplessi eran miei detti,
Perplessi pure erano i tuoi. Quel libro
Mi porgesti e leggemmo. Insiem leggemmo
"Di Lancilotto come amor lo strinse.
"Soli eravamo, e senza alcun sospetto...
Gli sguardi nostri s'incontraro... il viso
Mio scolorossi... tu tremavi... e ratta
Ti dileguasti.
(*F*, 33)

Le passage cite manifestement les vers 127-36 du chant V de l'*Enfer* placés, par ailleurs, en exergue de la pièce de Pellico :

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi basciò tutto tremante.
(*Inf.* V, vv. 127-36)

Pellico maintient à l'identique le vers 128, qui suggère la lecture du roman courtois *Lancelot* et le vers 129, qui souligne l'innocence des deux amants réunis 'sans aucun

[154] Girard (2001, 11*sq.*) ; Contini (1979) ; Barberi-Squarotti (1986) ; Gamel (1987).

soupçon' (*Inf.* V, v. 129). Dans le même temps, il apporte toute une série de changements significatifs. Tout d'abord, il est important de remarquer la *mise en abyme* intertextuelle qui crée une confusion sur le plan des différents niveaux de lecture : est-ce que les protagonistes de Pellico lisent *Lancelot* ou plutôt le chant V de l'*Enfer*, qui raconte comment le désir de Paolo et Francesca est médiatisé par la lecture de la scène de séduction de *Lancelot* ? Cette confusion métadiégétique suscitée par la double intertextualité est renforcée par les guillemets ouverts sans être fermés : sans les guillemets, l'intertexte dantesque viendrait indiquer la lecture de *Lancelot*, alors que les guillemets semblent suggérer que les personnages lisent ici les vers 128-29 du chant V de l'*Enfer*, littéralement cités par Pellico. La double ouverture des guillemets sans fermeture suggère qu'un discours rapporté est commencé à deux reprises sans que sa fin soit marquée avec précision. Outre la confusion entre les deux intertextes, ce procédé brouille les frontières entre le texte et les intertextes. Le discours indirect qui rapporte les vers 128-29 du chant V de l'*Enfer* se confond ainsi, aussi bien au niveau typographique que sémantique, avec le récit direct que Paolo fait de sa rencontre avec Francesca dans la pièce de Pellico. Les niveaux de la lecture et de la réalité intratextuelle s'entremêlent sans pouvoir être nettement distingués. Or, une divergence frappante avec l'intertexte dantesque à la fin de la tirade de Paolo (« Ti dileguasti. », *F*, 33) avertit le lecteur du fait que les personnages ne sont certainement plus en train de lire le chant V de l'*Enfer* et qu'il faut désormais revenir au niveau *intradiégétique* de l'action dramatique : Pellico efface manifestement le point culminant du baiser pour le remplacer par l'évanouissement de Francesca. Par opposition aux coups d'œil répétitifs qui mènent à l'adultère dans la version de Dante, la Francesca de Pellico perd connaissance après un seul regard échangé. Quelques pages auparavant, le geste galant du baisemain semble anticiper l'acte supprimé du baiser adultère, mais il est résolument rejeté par Francesca qui se montre décidée à ne pas être infidèle à son mari : « Ignori/ Che tua cognata io son ? […] Misera me! questa mia man, deh, lascia!/ Delitti sono i baci tuoi! » (*F*, 31). La résistance de Francesca à l'acte adultère l'oppose diamétralement aux luxurieux dantesques, caractérisés précisément par la soumission de la raison aux appétits corporels (« […] che la ragion sommettono al talento », *Inf.* V, v. 39). En effet, la lecture est interrompue avant l'acte adultère. Les reprises intertextuelles mettent l'accent sur l'innocence des personnages qui lisent 'sans soupçons' et sur le conflit amoureux de Lancelot (« Di Lancilotto come amor lo strinse. », *F*, 33), plutôt que sur la scène du baiser. Avant leur passage à l'acte, le rapport entre Lancelot et Guenièvre représente la constellation typique du *fin'amors* : le chevalier rend hommage à une dame inaccessible et mariée en vantant ses exploits guerriers comme des épreuves au cours desquelles il peut affirmer sa valeur. La femme est idéalisée comme voie du salut et moteur du progrès intérieur du chevalier, lequel mérite l'amour de la dame grâce au respect des règles de la courtoisie : la vaillance, l'honnêteté, le courage, le dévouement, la vertu et la foi chrétienne. Il est remarquable que les personnages de Pellico reproduisent précisément les clichés au cœur de leur lecture. Francesca défend par exemple son amour pour Paolo en louant ses prouesses militaires :

Se Paolo amai.
Vil non era il mio foco. Italo prence.
Cavalier prode, altro ei per me non era.
Popoli e regi lo lodavan.
(*F*, 46)

Paolo reprend le discours courtois dans son hommage à Francesca en soulignant que sa dame fait de lui un homme meilleur, plus courageux et plus croyant :

Chi di Francesca è amante
Un vil non è: lo foss'ei stato pria,
Più nol sarebbe amandola […]
Io perché l'amo, ambisco
D'esser uman, religioso e prode […]
(*F*, 42)

Il adopte, par ailleurs, une attitude de soumission vassalique vis-à-vis de la femme[155] qui rejette ses avances[156] tout en confessant son amour : « […] io t'amo, io muojo/ D'amor per te… Morir bramo innocente :/ Abbi pietà ! » (*F*, 35). En reproduisant ces clichés courtois, les personnages de Pellico semblent agir sous l'influence d'un dispositif de médiation littéraire qui évoque la constellation triangulaire typique du *fin'amors*, repérable aussi bien dans le *Lancelot* que dans l'épisode de Paolo et Francesca. En multipliant les niveaux d'intertextualité et de médiation littéraire, Pellico attire l'attention sur le fait que même au chant V de l'*Enfer*, Paolo et Francesca agissent déterminés par des émotions non pas immédiates, mais médiatisées par le modèle littéraire du roman de chevalerie qu'ils cherchent à imiter. Il porte ainsi sur les scènes de théâtre l'idée du désir triangulaire, théorisée, bien plus tard, par Girard, selon lequel, non seulement Francesca, mais tout sujet désirant en imite un autre, réel ou fictif, qui fonctionne comme le 'médiateur' de ses émotions.[157]

III. Francesca comme *donna angelicata* chez Pellico et dans l'art du XIXe siècle

Or, dans l'élaboration de ses personnages, Pellico ne se limite pas à l'imagerie courtoise. Il puise dans différents discours amoureux du Moyen-Âge qui concourent tous à accentuer le caractère pur et noble de Francesca, si bien que De Sanctis cri-

155 « PAOLO: Altra corona,/ Fuorché d'alloro, ma da te intrecciata,/ Non bramerò, solo un tuo applauso,/ un detto, un sorriso, uno sguardo » (*F*, 31).

156 Lorsque Paolo lui propose qu'ils se voient tous les jours, elle répond : « […] e nel mio sposo/ Destar sospetti ingiuriosi? e macchia/ Al nome mio recar? Paolo, se m'ami,/ Fuggimi. » (*F*, 35) ; « Ohimè! ten prego, vanne:/ Il doler mio, la mia virtù rispetta, / Chi mi da forza, ond'io resista? » (*F*, 34).

157 Cf. Girard (2001, 23*sq*.).

tiqua 'l'unilatéralité' du personnage fait 'd'une seule pièce'.[158] En effet, la Francesca de Pellico est, sans aucun doute, la plus prude et la plus larmoyante du corpus sélectionné pour la présente étude. Dès la première scène, elle est décrite *in absentia* par Lanciotto et, plus tard, par Paolo, comme le prototype de la *donna angelicata* stilnoviste :[159] Francesca n'est pas seulement belle comme un ange du ciel ;[160] elle émeut, par son essence divine, le cœur de tous les *fideli d'amore* qui la regardent : « Soavemente commoveva […]/ Colla bellezza i cuori » (*F*, 3). Pellico évoque ainsi le *topos* stilnoviste du 'cor gentile',[161] c'est-à-dire de la noblesse de l'âme considérée, par opposition à la noblesse d'épée, comme la condition de l'achèvement spirituel par l'amour.[162] Le fait que les amants se sont rencontrés pour la première fois dans leur tendre enfance semble les inscrire également dans la tradition de l'amour sublime de Dante et Beatrice, plutôt que dans celle de la passion charnelle de Paolo et Francesca. Paolo témoigne explicitement de la purification de son âme par sa *donna angelicata* : « […] sublime/ Fassi ogni cor, dacchè v'è impressa quella/ Sublime donna » (*F*, 42).

Nombreux sont les dramaturges qui suivent Pellico dans la représentation sublimée de Francesca. Dans sa 'traduction' qui équivaut plutôt à une adaptation, Arthus Fleury conçoit Francesca comme un « ange » « céleste » qui « brille de pureté » (*F.FL*, 33 ; 48 ; 55 ; 4 ; 5).[163] Ostrowski la décrit comme un être « divin », « le plus pur des anges » (*F.O*, 5),[164] voire comme une « madone » (*FO*, 6, 8, 11) parée « d'une auréole » (*F.O*, 10). Fabbri reprend les mêmes clichés stilnovistes dans son adaptation de l'année 1841 : « […] un tuo sguardo, donna ! […]/ Che beato mi faccia […] divino lume/ Degli occhi miei!... questa è l'estrema volta/ Ch'io ti contemplo angelico sembiante » (*FF*, 94).[165] Il est remarquable que la peinture de l'époque présente la même sublimation angélique et courtoise des personnages. Celle-ci s'inscrit dans le 'style troubadour' qui s'épanouit dans la première moitié du XIXe siècle en présentant une réappropriation sentimentale de l'imaginaire médiéval. Il ne s'agit certes pas de reconstruire le Moyen-Âge de manière historiquement authentique, mais de créer une image idéalisée du « bon vieux temps »,[166] présenté comme un passé glorieux et vertueux fondé sur des

158 Cf. De Sanctis (1967b, 635-636).

159 Quant au *Dolce Stil Novo*, concept controversé par la critique, et au personnage complexe de Beatrice, cf. les notes II. 399 (p. 135) et II. 396 (p. 134).

160 « […] la più angelica donna amo… » (*F*, 14) ; « Bella come un angiol. Che Dio crea nel più ardente/ Suo trasporto d'amor… » (*F*, 30) ; « […] purissimo angiolo del cielo […] » (*F*, 42).

161 Cf. aussi : « […] il core/ candidissimo e puro […] » (*F*, 6).

162 Friedrich (1964, 73).

163 Fleury (1844), *Françoise de Rimini*, abrégé : *F.FL*.

164 Ostrowski (1849), *Françoise de Rimini*, abrégé : *F.O*.

165 Fabbri (1801), *Francesca da Rimino*, abrégé : *FF*. Cf. aussi « angiol divino » (*FF*, 18) ; « Pura, santa, lodata ognor s'accrebbe/ La mutua fiamma, che dolce ne ardea […] » (*FF*, 42) ; « […] celeste cratura […] angiol vivo […] De' santi occhi, e mi estolle alla beata […] » (*FF*, 43), « […] per te mi fu dolce la vita,/ Dolce come il tuo amor, come la luce/ Che uscìa degli occhi tuoi! […] Anzi divina ti credetti » (*FF*, 11).

166 Pupil (1985, 16).

valeurs chrétiennes. Dans ce contexte, « l'amour troubadour » caractérisé par la vénération sublimée, chaste et courtoise de la femme devient une « obsession constante des artistes »,[167] et Paolo et Francesca avancent en motif privilégié. Ilka Soennecken a montré que *Les amours funestes de Françoise de Rimini* (1812) de Coupin de la Couperie sont le premier exemple d'adaptation de l'épisode dantesque au 'style troubadour' : cette huile sur toile présente une Francesca en couleurs mariales, chastement détournée de Paolo. L'attention du peintre est focalisée sur l'élaboration minutieuse de l'intérieur 'gothisant', des costumes et des meubles médiévaux, qui constituent, en réalité, un mélange des styles néoclassique, gothique et Empire. Cela montre parfaitement que le style troubadour est « medievalizing rather than medieval »,[168] sans aucun souci de précision historique.

La série de sept toiles de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814-19) s'inscrit dans le même courant troubadour, présentant Paolo et Francesca dans un cadre 'médiévalisant', marqué par le tapis mural, le blason et les habits de Francesca, juxtaposant, en réalité des éléments du Moyen-Âge et de la Renaissance.[169] 'L'amour troubadour' se traduit parfaitement dans la pose chevaleresque et courtoise de Paolo, agenouillé respectueusement devant sa dame. Le baiser sur la joue présente un amour chaste et innocent, ce qui est souligné davantage par le détournement pudique du visage de Francesca qui ne manifeste aucun signe d'interaction physique avec Paolo. La note du peintre sur son esquisse en crayon corrobore l'hypothèse qu'il présente ici « leurs amours innocents ». Ingres ne partage pas seulement l'imagerie courtoise avec Pellico, mais aussi la représentation sublimée de Francesca par son association avec la Vierge qui s'exprime par sa robe en couleurs mariales, le rouge et le blanc, qui sont également, depuis la *Vita Nova*, les couleurs de Beatrice. À l'instar de Giuseppe Poli, Ingres présente l'épisode du baiser selon les codes de l'Annonciation. Dans l'iconographie religieuse, le vase rempli de fleurs représente le Christ dans le corps de la Vierge.[170] Les illustrations de l'Annonciation présentent souvent des lys blancs,[171] symboles de la virginité immaculée de Marie, et des œillets rouges qui naissent, selon la légende, du sang du Christ en croix.[172]

---

167 Pupil (1985, 513).

168 Lodge (1973, 75) ; Soennecken (2002, 67*sq.*).

169 Cf. les habits de Paolo et la représentation de l'espace commentés à la p. 314 de la présente étude. Soennecken (2002, 74*sq.*).

170 Arasse (1999, 64).

171 Cf. p. ex. Buoninsegna (1308-11) ; Veneziano (~1445) ; Lippi (~1440) ; Lotto (~1534).

172 En effet, la forme de leurs graines évoque les clous utilisés pour la crucifixion. Cf. p. ex. Braccesco (~1480).

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, Paolo et Francesca, 48x39cm, huile sur toile, Angers, Musée des beaux-arts d'Angers, 1819. © Courtesy of the Art Renewal Center. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_et_Francesca_Ingres_Angers.jpg> [consulté le 01/03/2021].

Parmigianino, La Madone au long cou, 216x132cm, huile sur bois, Florence, Musée des Offices, 1534-1535. © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo.

La Francesca d'Ingres ressemble plus précisément aux Vierges maniéristes du XVIe siècle, notamment à *La Madone au long cou* de Parmigianino (1534-35), avec laquelle elle partage les traits allongés, l'anatomie étirée et le regard tourné vers le bas[173] qui semble établir un lien métonymique entre la pudeur de Francesca, nimbée par sa coiffure et son serre-tête doré, et l'amour de la Vierge pour Jésus. Sa pudeur apparaît alors comme une vertu chrétienne. La déformation du corps de Francesca et sa posture ambiguë servent à illustrer le tiraillement intérieur du personnage. D'une part, l'étirement de son dos, de son cou et de ses jambes met l'accent sur sa position pudique détournée de Paolo. D'autre part l'allongement innaturel de son bras attire le regard sur le geste qui suggère sa perte de contrôle intérieure : la chute du livre. Ce dernier saute aux yeux par sa taille disproportionnellement petite et sa position innaturelle figée dans l'air. Ainsi, l'observation du tableau aide à saisir le conflit intérieur autour duquel se déroule toute l'action dramatique chez Pellico : le déchirement tragique entre le devoir et la passion – raison pour laquelle Stendhal a surnommé Pellico le Racine italien.

[173] Cette ressemblance semble encore être ignorée par la critique qui a insisté plutôt sur l'influence des madones de Masaccio, Masolino et Duccio ainsi que sur les allusions aux primitifs flamands et italiens. Cf. Rosenblum (1967, 112) ; Soennecken (2002, 75).

IV. Francesca comme héroïne tragique et la dénonciation du mariage forcé

En effet, la Francesca de Pellico n'est pas si unilatérale que De Sanctis le soutenait. Sa conception psychologique comporte certes des éléments topiques, mais elle est plus complexe que celle des femmes angéliques de la poésie stilnoviste ou des dames de la tradition courtoise qui n'existent généralement que dans le regard de leurs observateurs masculins, sans jamais prendre la parole pour exprimer leurs propres conflits intérieurs. Dans sa représentation de la jeune femme, Pellico puise non seulement dans les *topoï* médiévaux, mais également dans les codes de la tragédie classique du XVIIe siècle qui font constater à Stendhal : « Pellico a su peindre l'amour italien de la manière la plus vraie, la plus touchante et en vers dignes de Racine ».[174] Dès sa première apparition sur scène, Francesca manifeste effectivement son potentiel d'héroïne tragique, déchirée entre la passion et le devoir. À l'instar de Phèdre, elle lutte pour étouffer en elle son amour frappé d'interdit qui la scandalise la première. Mais, dans les deux cas, la passion est plus puissante que la raison et ne peut pas être refoulée. Tourmentées par des sentiments de culpabilité pour une trahison qu'elles n'ont même pas commise et qu'elles ne commettront pas, Phèdre et Francesca prétendent haïr respectivement Hippolyte et Paolo. Elles prient Dieu et Vénus et trouvent dans l'idée de la mort le seul recours pour fuir leurs sentiments irrationnels et incontrôlables.[175] Alors que Phèdre ne cesse de se proclamer coupable de l'amour incestueux qu'elle ressent pour son beau-fils Hippolyte, Francesca est déchirée entre un sentiment de culpabilité et les manifestations de son respect inébranlable de la fidélité matrimoniale : tantôt elle s'accuse[176] et supplie Lanciotto, Paolo et son père de la tuer, tantôt elle se défend en insistant sur le caractère involontaire et incontrôlable des sentiments[177] ainsi que sur sa fidélité dans les actes.[178] Le déchirement psychologique de Francesca fait ressortir une différence fondamentale entre les deux personnages : la passion de Phèdre est conçue comme une fatalité inévitable déterminée par les dieux, tandis que Francesca apparaît comme la victime d'une pratique sociale que les personnages n'hésitent pas à dénoncer, à savoir le mariage forcé. Francesca aurait préféré entrer au couvent et considère son mariage comme une concession inévitable à la loi paternelle.[179] Au moment de sa mort, elle accuse son père de l'avoir maudite : « Padre… da te fui maledetta » (*F*, 46). Paolo va jusqu'à contester le droit

---

174 Lettre à Monsieur le rédacteur du globe, Paris, 30 novembre 1824 (Stendhal 1855, 270).

175 « Oh terra, apriti, cela/ La mia vergogna! » (*F*, 17) ; « Il mio/ Sangue versate: io sol v'offesi. » (*F*, 38) ; « Ah padre!/ Ei non m'uccide, uccidimi tu, padre! » (*F*, 39) ; « Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea/ Son io… » (*F*, 46) ; « […] non tornerò più in Rimini: il cordoglio/ m'ucciderà. » (*F*, 26) ; « […] morir bramo innocente […] » (*F*, 30).

176 « Vedesti/ Figlia più rea, più ingrata moglie? » (*F*, 10) ; « […] ingrata figlia,/ Ingrata io son: puniscimi » (*F*, 18).

177 « […] punirmi.../ Di colpa che io non ho… d'involontaria/ Colpa almeno… » (*F*, 8).

178 « Rea non son! fedele/ Moglie a lui son, fedel moglie esser chieggo! » (*F*, 18).

179 « Il vel ti chiesi/ Tu mi dicesti che felice il mio/ Imen sol ti farebbe… io t'obedii […] Iddio m'ha posto un incredibil peso/ D'angoscia sovra il core, e a sopportarlo/ Rassegnata son io ». Elle va jusqu'à reprocher à Lanciotto d'être la raison de son malheur (« De mie sciagure/ La cagion

paternel d'un homme qui 'sacrifie' sa fille à la raison d'état[180] et accuse Guido d'être coupable du malheur et de la mort de Francesca.[181] Au même titre, Paolo remet en question le 'droit' de Lanciotto sur une épouse qui ne l'a jamais vu avant le mariage et à laquelle personne n'a jamais demandé son opinion :

E tu quai diritti hai su di lei? Veduto
Mai non t'avea: sol per ragion di stato
La bramasti in isposa. Umani affetti
Non diè natura anco de'prenci ai figli?
Perchè il suo cor non indagasti pria
Di farla tua?
(*F*, 38)

La critique de l'ordre social atteint son comble lorsque le père lui-même prend conscience de son rôle de 'bourreau' vis-à-vis de sa propre fille. Klaus Ley en déduit une remise en question du système patriarcal et de ses institutions.[182]

FRANCESCA:
[…] Colpa il narrar sì reo delitto a un padre,
Che il miglior degli sposi alla sua figlia
Diede… e felice non la fe'!

GUIDO:
Me lasso!
Il carnefice tuo dunque son io?
(*F*, 17)

Conformément aux idées de la critique romantique,[183] Pellico présente les luxurieux dantesques comme de pitoyables victimes de leurs passions incontrôlables et d'un système social qui ne leur permet pas de vivre leurs nobles sentiments de bons chrétiens. La catastrophe finale ne peut que susciter l'effet cathartique d'*eleos* et *phobos*, compassion et terreur, chez le spectateur du XIXe siècle qui est sensibilisé, à travers l'appropriation que Pellico propose d'un texte médiéval, à un dysfonctionnement socioculturel de sa propre époque. La condamnation du mariage forcé est encore plus intransigeante dans la traduction française de Fleury, qui rajoute libre-

non sei tu.», *F*, 10), mais se reproche aussitôt d'être devenue folle («Oh insana!/ Fuor di me son», *F*, 10).

180 «Più non ha dritti alla sua prole un padre/ Che a sue voglie tiranniche l'immola» (*F*, 45).

181 «Chi de' tuoi giovanili anni sepolto/ Ha il fior nel pianto? Chi questa tremenda/ Febbre in te mosse onde tutta ardi? All'orlo/ Chi della tomba li spingeva?... Il padre!» (*F*, 45).

182 Ley (2010, 183-184).

183 Cf. l'introduction III.0.

ment des passages pour dénoncer le père.[184] De nombreuses réécritures du XIXe siècle affranchissent les adultères de leur péché et présentent une Francesca libérée de tout sentiment de culpabilité.[185] Le recours intertextuel à Dante en tant qu'autorité du patrimoine culturel national confère une légitimation supplémentaire au propos sociocritique de Pellico.[186] Dans la dédicace à son poème *La Morte di Dante* (1837), il invite la jeunesse à la lecture du 'sommo poeta', célébré comme le modèle suprême des vertus religieuses et civiles : « Giovani che sì giustamente ammirate quel sommo, studiatelo col vostro nativo candore, e scorgerete che non volle mai esservi maestro di furori e d'incredulità, ma bensì di virtù religiose e civili ».[187] Pellico légitime ainsi sa mise en scène de deux bons chrétiens au cœur gentil tourmentés par les contraintes d'un mariage forcé par le recours à Dante, érigé en symbole national et catholique exemplaire.[188]

V. La tirade patriotique de Paolo et Francesca comme emblème de l'Italie

Or la correspondance privée de l'auteur montre que la dénonciation du mariage forcé n'était ni le véritable objectif ni la raison principale du succès de la pièce de Pellico. Dans une lettre à son frère datée du 30 août 1815, Pellico constate : « Il carattere generoso di Paolo, e le sue poche righe sull'Italia m'hanno reso benevola molta gioventù. Egli piace per lo meno quanto Francesca; e tal era il mio intento »[189] En effet,

---

184 Les rajouts de Fleury sont soulignés par C. J. : « Qui te creuse un tombeau ? Qui t'y jette…. Ou l'espère ? Qui nous damne tous deux ?.... ton père !... c'est ton père ! […] Je dis la vérité ! C'est lui qui détruisit notre félicité ! […] Nous pouvions être heureux ! » (*F.FL*, 63).

185 Cf. p. ex. la version d'Ostrowski où Guido réalise d'avoir déshonoré sa fille (« Sur le seuil du tombeau, je l'ai déshonorée !/ J'ai perdu mon enfant ! », *F.O*, 7). Il condamne Malateste en absolvant Paolo et Francesca : « MALATESTE […] 'Jusqu'au fond des enfers, que ma main vous sépare !....' GUIDO, l'arrêtant. Non ! tu vivras, courbé sous la haine de Dieu !/ Vois-tu cet anathème écrit en traits de feu/ sur le seuil infernal du séjour de souffrance :/ entrez, spectres maudits ! Laissez toute espérance ! » (*F.O*, 14). Cf. aussi la version de Fabbri qui insiste sur l'absence de sentiments de culpabilité de Francesca et sur son rejet du mariage forcé : « Di non lecita fiamma ardo e consumo? Non lecita?... perché? A mio mal grado/ Tratta all'altare io fui… Paolo adoro,/ che m'adoro…. che più non è… qual colpa? » (*FF*, 4) ; « […] piena di lagrime, all'altare,/ E dall'altare al talamo piangendo/ Veduta l'hai trascinarsi, e veduta/ L'hai sempre poi disdegnosa, e nimica » (*FF*, 56).

186 Cf. Ley par rapport aux pièces qu'il compare : Ley (2010, 171-172).

187 Pellico (1938, 130-132), « Morte di Dante », abrégé : *MD*.

188 Pellico s'oppose explicitement aux lectures qui considèrent Dante comme un schismatique et un hérétique : « Non ho mai capito in qual modo Dante […] sia potuto sembrare ai nemici della Chiesa Cattolica un loro corifeo; cioè un rabbioso filosofo, il quale o non credesse nulla, o professasse un cristianesimo diverso dal Romano. Tutto il suo poema a chi di buona fede lo legga, e non per impegno di sistema, attesta un pensatore, sì, ma sdegnoso di scismi e d'eresie, e consonissimo a tutte le cattoliche dottrine » (*MD*, 130). Cf. aussi la pièce *Adella* (1850-1820) dans laquelle Dante apparaît pour prêcher des valeurs chrétiennes et civiles. Au sujet d'*Adella*, voir : Ghidetti (2011a, 63).

189 Finocchiaro Chimirri (1985, 111).

les quelques vers patriotiques de la scène V du premier acte sont les plus célèbres de toute la pièce :

Di Bisanzio pel trono il sangue mio,
Debellando città ch'io non odiava,
E fama ebbi di grande, e d'onor colmo
Fui dal clemente imperador: dispetto
In me facean gli universali applausi.
Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse
Cui sacro sia de' cittadini il sangue?
Per te, per te che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò se oltraggio
Ti muoverà la invidia. E il più gentile
Terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio,
E tutto quanto ho di più caro alberghi!

(*F*, 13)

La tirade de Paolo, qui déclare ne pas vouloir combattre 'pour l'étranger', mais pour sa patrie, l'Italie, est le résultat d'une réélaboration du texte face à la censure de la domination autrichienne qui s'était emparée du royaume de Lombardie-Vénétie suite au congrès de Vienne en 1815. Dans la première version du manuscrit, l'invective contre l'Autriche était bien plus évidente grâce à une référence explicite au « germanico trono ».[190] Dans la version définitive, ces mots furent remplacés par l'allusion plus implicite aux guerres byzantines de l'époque de Dante (« […] bisanzio pel trono […] », *F*, 13).[191] L'introduction de la présente étude a démontré que les parallèles entre les situations politiques de l'Italie aux XIXe et XIVe siècles, alors assujettie à des dominations étrangères, ont contribué à propulser Dante au rang d'emblème du patriotisme et du combat pour l'unité nationale. Bien que *Francesca da Rimini* limite la cause nationale à ces quelques lignes de ferveur patriotique, particulièrement bien reçues par les intellectuels anti-autrichiens et les adhérents des premiers mouvements insurrectionnels du Risorgimento,[192] Pellico énonce ici la clé de toute sa pensée intellectuelle. En effet, l'auteur était le fondateur et l'éditeur du journal bihebdomadaire *Il Conciliatore*, reconnu comme porte-voix des idées du Risorgimento et supprimé en 1819 par la censure à cause de ses positions anti-autrichiennes. La divulgation de telles idées factieuses ainsi que l'adhésion au mouvement secret du carbonarisme ont valu à Pellico l'incarcération pendant huit ans dans les cachots de la

190 Cf. Ley (2010, 181).

191 Cf. la lettre de Pellico à son frère, 21 août 1815 : « Ti ricordi della parlata sopra l'Italia? Con una leggera correzione la polizia me la passò: l'entusiasmo che questo parlare mosse è indicibile » (Finocchiaro Chimirri 1985, 108).

192 Cf. Avanzi (2017, 224) ; Cooper (2007, 27).

forteresse du Spielberg en Moravie. Dans *La morte di Dante* (1837), Pellico reprend les idées patriotiques et nationalistes de la tirade de Paolo et les légitime davantage en les proférant directement à travers la voix de Dante. Ce dernier apparaît comme une figure prophétique qui voit l'avenir.[193] Avant de mourir, il remercie ses amis du pain qu'ils lui ont donné pendant son exil en s'appropriant le langage liturgique de la Cène,[194] le dernier repas de Jésus la veille de sa crucifixion et trois jours avant sa résurrection. L'aspect christique de Dante est renforcé par l'appel missionnaire aux fidèles qui l'entourent sur son lit de mort.[195] L'instruction de Dante évoque celle que Jésus-Christ donne à ses disciples après sa Résurrection[196] et elle s'apparente nettement à la proclamation d'une nouvelle religion fondée sur le culte de Dante. Ce Dante messianique semble anticiper sa résurrection en se redressant au moment même de la mort pour proclamer ni plus ni moins que les valeurs-clefs du Risorgimento qui avaient déjà été synthétisées dans la tirade de Paolo sur l'Italie : l'orgueil national,[197] l'affranchissement des forces étrangères[198] et l'unification du pays.[199]

Dans une lettre à son frère Luigi, Pellico déclare que célébrer les 'héros de la patrie' doit être l'objectif principal non seulement des écrits politiques, mais également du drame, qui doit ainsi contribuer à constituer un sentiment national italien.[200] La glorification de Dante comme héros national peut ainsi être considérée comme l'une

---

193 « Io veggo l'avvenir! » (*MD*, v. 94) ; « D'Alighier le profetiche rampogne/ E il supplice sospir profondamente/ Commovean gli ascoltanti » (*MD*, vv. 209-11).

194 La formule 'e disse' évoque les bénédictions prononcées par Jésus (*Évangile selon saint Marc*, 14,17-25) : « Sua volontà rinvigorì lo spirto,/ La voce, i guardi, e levò il capo, e disse:/ –Sia benedetta la pietà di Guido/ Ch'ospital posa al mio morir provvide!/ Sia benedetto, o amici tutti, il dolce/ Vostro compianto, e benedetto ognuno/ Di que' che al tosco esule vate il tristo/ Pellegrinaggio consolàr d'onore/ E d'applausi magnanimi – e di pane!/ Ma non però il mio benedir ti manchi,/ Patria crudel che a me noverca fosti,/ Ed io qual madre amava ed amo! » (*MD*, vv. 56-67).

195 « Andate/ Le mie voci a ridirle e il mio perdono,/ E i miei consigli e il lagrimar di Dante/ Sulle materne iniquità e sventure! » (*MD*, vv. 67-70).

196 « Allez, faites de toutes les nations des disciples, les baptisant au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ; apprenez-leur à observer tout ce que je vous ai commandé » (*Évangile selon Matthieu*, 28,19-20).

197 « Quanto sei bella/ Fiorenza mia! Quanto sei bella, o Italia,/ In tutte le tue valli, Chi a te delle gentili arti l'impero/ Involar mai? Chi scancellar dal core/ D'ogn'uom che bevve al nascer suo quest'aure/ La gioia d'esser Italo? la gioia/ D'esser nepote dell'antica Roma/ E figlio della nuova? » (*MD*, vv. 155-68).

198 « E giù quelle speranze, ahi, da me pure/ Nutrite un dì, nelle straniere spade!/ Gloria non sorge da esecrande leghe,/ E da trame e da perfidi pugnali/ Innalzati col vanto inverecondo/ Del patrio ben, nè da fraterne guerre » (*MD*, vv. 106-11).

199 « Ei grida libertà e ritorno/ D'Itala imperïale onnipotenza » (*MD*, vv. 124-25).

200 « […] ho riconsultate le mie opinioni sulla drammatica: 1° Ch'essa debba servire a celebrare gli eroi della patria […] ». Lettre au frère Luigi, Milano, 27 juin 1815 (Finocchiaro Chimirri 1985, 103). En 1815, Pellico commence à rédiger une tragédie sur l'influence politique de Dante qui restera pourtant inachevée : « […] ho tentato un disegno di tragedia nuova. L'argomento è Dante; la sua influenza nella repubblica di Firenze; i partiti de' Bianchi e de' Neri; l'arrivo di Carlo di Valois in Firenze; e l'esilio del poeta; ecco l'argomento […] » (*ibid.*).

des préoccupations fondamentales de *La morte di Dante* et de *Francesca da Rimini*. Cette dernière vise, plus concrètement, à la diffusion des personnages de Paolo et Francesca comme symboles du prestige culturel du pays et, de manière comparable au poème de Gianni, comme allégories de l'unification de l'Italie. Francesca peut ainsi être interprétée comme l'emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique, soumise aux intérêts des grandes puissances des différentes époques, représentées ici par les personnages du père et du mari non aimé. Bien au contraire, la liaison avec Paolo symboliserait l'union nationale et le besoin d'indépendance contrarié par la domination étrangère. De manière analogue, les nombreuses illustrations picturales du baiser peuvent être regardées comme des allégories de l'unification du pays (Paolo et Francesca) menacée par la domination étrangère (Gianciotto). La pertinence d'une interprétation politique du discours amoureux est corroborée par la surabondance de réécritures de l'épisode dantesque publiées après la version de Pellico. Ferruccio Farina enregistre plus de vingt-six textes dédiés à Francesca dans l'Italie des années 1795-1850, dont vingt-quatre auraient été écrits par de fervents patriotes, auteurs de grands mouvements insurrectionnels.[201]

Ainsi, la mythopoétique dantesque de Pellico remplit au moins une triple fonction : au niveau poétique elle multiplie les rapports de médiation littéraire, anticipant la théorie du 'désir mimétique' des amants dantesques formulée au XXe siècle par René Girard. Au niveau politique, elle sert non seulement à dénoncer la pratique du mariage forcé, mais aussi à proclamer des idéaux patriotiques et nationalistes qui élèvent Francesca au rang d'emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique.

[201] Farina (2013). Par rapport à Pellico, voir aussi : Farina (2019, 68).

III.2.2. Gustave Drouineau entre fiction et 'réalité' : *Françoise de Rimini* (1830) ou madame Bovary avant la lettre ?

Une des innombrables adaptations de la pièce à l'étranger remonte au romancier, poète et auteur dramatique français Gustave Drouineau (1798-1878). Ce dernier est largement tombé dans l'oubli aujourd'hui, alors même que son drame *Rienzi, tribun de Rome* (1826) et son roman *Ernest ou le travers du siècle* (1829) ont connu un grand succès à l'époque romantique, inspirant l'opéra *Rienzi, der letzte der Tribunen* (1828) de Richard Wagner et les *Illusions perdues* (1837) de Balzac. Sa pièce *Françoise de Rimini*, présentée pour la première fois au Théâtre Français de Paris le 28 juin 1830, est placée sous le signe de la « liberté » de création romantique (*Préface FDR*, IX), ayant pour but de « renouveler des tableaux si souvent reproduits » sur scène (*Préface FDR*, VIII). Dans sa réécriture de l'épisode de Paolo et Francesca, Drouineau ne cache pas au lecteur qu'il a emprunté « quelques idées de scènes, quelques mots » à la version de Pellico (*Préface FDR*, XIII). En effet, les grands axes du conflit sont les mêmes : Françoise est mariée contre son gré avec Bertold Malatesta de Rimini[202] pour sceller une conciliation politique entre les familles Malatesta et De Polenta. La jeune fille est éprise d'une passion doublement illégitime : l'objet de son amour, Paolo Malatesta, est non seulement le frère de son époux, il est aussi l'assassin de son propre frère. C'est pourquoi la jeune femme déclare éprouver une haine implacable à son égard. La naissance de son amour pour Paolo remonte à leur commune lecture de la scène de séduction de *Lancelot* dans leur jeunesse, sans qu'elle ait donné lieu à l'acte de l'adultère. Françoise est certes déchirée entre l'amour pour son beau-frère, son devoir conjugal et ses valeurs de bonne chrétienne, mais la pièce ne se limite pas à la représentation des conflits intérieurs des personnages. Drouineau introduit toute une série d'éléments afin de combler « le vide d'action qu'on reproche à la *Francesca* de Silvio Pellico » (*Préface FDR*, XIII).[203] Il augmente les *dramatis personae* par toute une série de personnages secondaires et principaux, incluant également des personnes réelles de l'époque de Dante dont certaines avaient déjà été fictionnalisées dans la *Divine Comédie* : le prince de Scala, le troubadour Sordel et Dante lui-même apparaissent sur scène. Par ailleurs, Drouineau situe soigneusement le conflit dans son contexte historique médiéval en mettant en scène de nombreuses petites intrigues qui reflètent les grandes discordes politiques entre les Guelfes et les Gibelins.

---

202 Le choix du prénom d'origine germanique Bertold (de l'ancien haut-allemand 'beruht', fr. 'brillant', 'illustre' et 'waltan', fr. 'régner') au lieu de 'Gianciotto' souligne le pouvoir du personnage et démontre l'enthousiasme romantique pour le Moyen-Âge. En effet, ce prénom est redécouvert grâce aux spectacles chevaleresques allemands au XIXe siècle. Cf. par exemple : Schuster (1807).

203 Cette critique de Pellico a fait l'objet d'un vif débat à l'époque. Tenant de Latour, cité par Arthus Fleury, défend Pellico : « […] avec une langue presque racinienne, dont Alfieri eut rarement le secret ; et ici, il faut le dire, le soin qu'a pris le poète de débarrasser son action de tout ce qui n'est pas directement lié au sujet l'a merveilleusement servi. La simplicité du plan donne à la passion quelque chose de plus solennel et de plus tragique ; c'est elle que partout on rencontre » (*F.FL*, V).

La pièce *Françoise de Rimini* est complètement ignorée par la critique, bien que son appropriation du chant V de l'*Enfer* soit intéressante à plusieurs niveaux : une première partie du présent chapitre (I.) s'intéresse à Dante comme *dramatis persona*, caractérisé par son sentiment d'identification et d'empathie envers les personnages de sa création littéraire. De cette manière, Drouineau porte sur les scènes de théâtre le paradigme de la critique littéraire de son époque, à savoir l'intérêt pour les rapports émotionnels et biographiques entre l'auteur et ses personnages. Ensuite, il est question d'étudier le personnage de Françoise en tant que lectrice boulimique, voire comme madame Bovary avant la lettre (II.). La comparaison intermédiale avec une huile sur toile de Cosroe Dusi démontre que sa passion pour Paolo est déterminée par des émotions non pas immédiates, mais médiatisées par des modèles littéraires qu'elle cherche à imiter – ce qui anticipe parfaitement les idées de la critique du XXe siècle. Par leur incapacité à distinguer la fiction de la réalité, ces Françoise reflètent, au niveau métatextuel, la confusion que la critique dix-neuvièmiste crée entre la réalité et la fiction, entre l'interprétation de la *Divine Comédie* et la biographie de son auteur. L'analyse se concentre ensuite sur l'artifice métafictionnel qui accorde à Paolo et Françoise la possibilité de déjouer leur propre sort (III.) et sur la création d'un mythe autour de Dante comme *poeta vates*. Une dernière partie (IV.) montre que la mythopoétique dantesque sert à Drouineau pour formuler son propre idéal du poète d'inspiration divine, statut qu'il réclamera pour lui-même lorsqu'il se présente comme le fondateur d'une nouvelle religion néo-chrétienne en 1833.

I. Dante *dramatis persona* entre empathie, identification et biographisme : la mise en scène d'un paradigme de la critique dix-neuvièmiste

La pièce s'ouvre sur l'arrivée de Dante – Gibelin expulsé de Florence par les Guelfes triomphants – à la cour du duc Bertold Malatesta, son ancien compagnon gibelin, converti désormais au parti Guelfe. Revêtu de haillons et souillé de poussière, le poète a fui la mort et s'est rendu à Rimini pour obtenir la protection de son ami d'enfance. Dans l'attente, il songe aux méfaits du parti adverse qui a brûlé sa maison s'emparant de ses biens et de ses « pauvres enfans » laissés « sans pain » (*FDR*, I.4, 6). C'est dans cette situation de profonde détresse que Dante-*agens* est montré en train d'écrire les vers de l'épisode d'Ugolin qui présentent d'ailleurs des parallèles indéniables avec sa propre situation : « J'approchai de mes fils, ils sommeillaient encore ; du pain, murmuraient-ils » (*FDR*, I, III, 5). Il s'agit ici d'une forme d'intertextualité particulièrement explicite[204] qui saute directement aux yeux du spectateur. Alors que des allusions intertextuelles plus implicites ne visent pas toujours à influencer la conception que le lecteur se crée de l'hypotexte et de son auteur, ce jeu ostentatoire avec la notoriété de Dante contribue de manière explicite à forger une image du poète, présenté dès la préface comme un « colosse », voire comme un « génie » (*Préface FDR*, XIII-XIV). Drouineau met en scène le processus d'écriture de la *Divine*

[204] Cf. Helbig (1996, 111-115) ; Pfister (1985).

Comédie, offrant ainsi une réflexion implicite sur la genèse de l'œuvre. Conformément aux lectures biographistes du XIXe siècle, cette mise en scène de l'écriture des vers sur Ugolin s'intéresse, en premier lieu, aux parallèles entre la vie de l'auteur et celle de son personnage.[205] En présentant un Dante qui puise son inspiration de l'épisode de la mort par la faim des enfants d'Ugolin dans le souvenir de ses propres enfants affamés, Drouineau suggère que le rapport entre le poète et ses personnages se fonde principalement sur un sentiment d'empathie et un processus intime d'identification. En effet, Drouineau affirme dans sa préface aux *Confessions poétiques* (1834) : « Il y a dans toute composition artistique une identification momentanée avec le personnage fictif ».[206] En conséquence, il n'est guère surprenant que le rapport de Dante-personnage avec Paolo se caractérise par un double processus d'assimilation : le lien métonymique entre ces deux Gibelins exilés et refugiés dans le palais de Malatesta n'est pas fondé uniquement sur leurs idées politiques, mais aussi sur leur commune souffrance amoureuse.

LE DANTE, *lui prenant la main*.
Va, je t'adresserai des mots sortis de l'âme
Car j'ai souffert aussi, j'ai vu mourir ma dame [...]
(*FDR*, II.12, 56)

Drouineau reprend un grand *topos* de la critique de l'époque, défendu, par exemple par Ugo Foscolo, en établissant un lien de contiguïté entre Françoise et Béatrix qui se ressembleraient dans leur vertu et dans leur pureté angélique.[207] Il n'est donc pas surprenant que la vue de la « grâce touchante » de Françoise (*FDR*, II.9, 44) bouleverse Dante qui, perturbé par le souvenir de Béatrix, fond en larmes. L'empathie du poète pour les jeunes amants va jusqu'à la prononciation explicite de l'absolution de leur faute, ce qui est totalement conforme avec la position dominante de la critique romantique.[208] Lorsque Dante apprend que le tribunal s'apprête à arrêter Paolo pour ses activités gibelines, il fonde une armée de guerriers pour le libérer et il mélange explicitement les discours politique et amoureux en s'exclamant : « Que faire ? Le sauver !... Le meurtre ou l'adultère !... Le sauver ! » (*FDR*, IV.2, 87). Son opération de sauvetage est légitimée par l'invocation à l'instance suprême qui vient, enfin, approuver l'absolution de l'amour adultère : « Adressons-nous à Dieu, tout secours vient de lui ! » ; « Le sauver ! Dieu le veut ! » (*FDR*, IV.2, 87). Ugo Foscolo motive l'empathie et la compassion que Dante-*agens* manifeste aux égards de Paolo et Francesca par des détails de la vie de Dante-*auctor*. La pièce de Drouineau met en scène un moment considéré depuis le *Trattatello* de Boccaccio comme une donnée biographique de la

[205] Ginguené (1824, 50-51) ; Foscolo (1825b, 374).

[206] Drouineau (1834b, 5).

[207] Cf. l'introduction III.0. « En admirant ma dame et sa grâce touchante,/ Je songe à Béatrix, objet de purs amours,/ Montée aux cieux bien jeune, et que j'aime toujours » (*FDR*, II.9, 44).

[208] Cf. les approches de De Sanctis et Foscolo, introduction III.0. de la présente étude.

vie de l'auteur Dante Alighieri :[209] le refuge à la cour de Guido da Polenta pendant son exil, où il aurait probablement vu la chambre de Francesca et entendu parler pour la première fois de son triste sort. Dans la *Divine Comédie*, il aurait décrit, en tant que poète, la compassion qu'il avait éprouvée en tant qu' 'homme et ami'.[210] Ces lectures romantiques, fondées sur l'empathie et le sentiment d'identification, posent les jalons de certaines approches du XXe siècle, comme celle de Karlheinz Stierle, selon lequel la pitié et la perte de connaissance de Dante sont attribuables à son identification psychologique aux amants, due en premier lieu au souvenir de son propre amour non réalisé pour Beatrice.[211] Dans la pièce de Drouineau, la compassion entre Dante et ses personnages est réciproque. Lorsque Françoise apprend les amours malheureuses de celui qu'elle accueille avec enthousiasme comme « poète divin » (*FDR*, II.2, 62) elle fond en larmes, si bien que Malatesta reproche à Dante de « nourrir [l]es alarmes » de sa femme (*FDR*, II.9, 44).

II. Françoise, ou madame Bovary avant la lettre ?

Drouineau met non seulement en évidence la connivence entre l'auteur et ses personnages, mais aussi l'identification des personnages avec leurs propres lectures. De manière plus prononcée encore que la Francesca de Pellico, Françoise apparaît comme une lectrice boulimique, comme une véritable madame Bovary avant la lettre, submergée dans un monde livresque. Drouineau anticipe ainsi les convictions de la critique du XXe siècle, notamment de Gianfranco Contini, Edoardo Sanguineti, Giorgio Barberi-Squarotti et René Girard qui ont démontré que la Francesca du chant V de l'*Enfer* réalise l'adultère dans un acte de lecture 'bovaristique'.[212] Avant son entrée sur scène, le spectateur apprend que Françoise relit sans cesse le même sirvente apporté par le troubadour Sordel, et lorsqu'elle apparaît pour la première fois, il la voit plongée dans la lecture d'un « manuscrit de forme gothique », alternant « d'un air rêveur », les lectures des différents manuscrits posés dans une corbeille « à ses

[209] Hausmann a insisté sur le caractère arbitraire des lectures biographiques de l'œuvre de Dante en soulignant le manque de sources historiques concernant la vie de l'auteur. Même la date de naissance de Dante fut imaginée par ses commentateurs à partir des allusions bibliques et astronomiques du premier chant de *L'Enfer*. Hausmann explique le manque de documents historiques et de manuscrits originaux de la *Divine Comédie* par la volonté du proscrit d'effacer toute trace de son œuvre vindicative qui mettait sa vie en danger. Les données prétendument 'biographiques' remontent à la *Ichfigur* que Dante crée autour de son propre personnage ou bien au commentaire de Boccaccio qui stylise Dante selon les stratégies narratives de l'hagiographie, le présentant comme un saint. Cf. Hausmann (1996).

[210] « Convisse col padre e i fratelli di Francesca; fu loro ospite; vide la stanza ove essa abitò giovinetta felice e innocente; udí forse narrato il caso dal vecchio Guido, e descrisse da poeta la compassione ch'esso aveva veramente provato com'uomo ed amico » (Foscolo 1825a, 320).

[211] « Dante selbst aber ist so sehr von seinem Mitgefühl mit dem liebenden Paar ergriffen, in das er seine eigene unerfüllt gebliebene Liebe zu Beatrice projiziert, daß er von Schmerz überwältigt, das Bewußtsein verliert » (Stierle 1988, 278).

[212] Cf. l'introduction III.0.

pieds », près d'un « prie-Dieu » (*FDR*, II.1, 26). Elle cite quelques vers d'un poème sur la mort d'Amour, attribués au troubadour Thibault de Navarre,[213] alors qu'il s'agit, en réalité, des vers modernisés par Amable Tastu, poétesse du XIXe siècle.[214] À l'instar des peintres du *style troubadour*,[215] Drouineau se sert de la fausse citation et de toute une série d'attributs (pseudo)gothiques afin de souligner le décor 'médiévalisant' (le manuscrit 'gothique', le château médiéval, le prie-Dieu, etc.) sans faire preuve d'un véritable souci de précision historique. Françoise enchaîne avec une deuxième lecture pseudo-médiévale : *Lancelot du Lac* et, plus précisément, l'épisode clé du baiser entre Lancelot et la reine Guenièvre. Elle cite explicitement un long passage d'une version anonyme qui diverge de la version éditée par François Mosès.[216] Il s'agit en effet d'une réécriture fortement adaptée au français du XIXe siècle, tout en imitant le lexique, la syntaxe et la morphologie de l'ancien français. Drouineau renforce ainsi l'illusion du cadre médiéval par des citations contrefaites, mais plus compréhensibles pour les lecteurs de l'époque que l'original. Comme dans la plupart des adaptations du mythe de Paolo et Francesca, l'épisode du baiser entre Lancelot et Guenièvre joue un rôle crucial de médiateur dans l'éclosion de la passion. Lors de l'aveu d'amour à la scène IV de l'acte IV, le spectateur découvre l'épisode clé de leur jeunesse à travers le récit de Paolo qui raconte leur lecture du roman chevaleresque :

Rappelle-toi ce jour, le plus doux de ma vie,
Où tu t'offris si belle à mon âme ravie.
De tes rians jardins je suivais les détours,
Et toi de Lancelot tu lisais les Amours ;
Au bruit sourd de mes pas… A ce penser, je tremble…
Tu t'arrêtas rêveuse, et nous lûmes ensemble
Comment un chevalier, dans la France fameux,
Vers une reine illustre osa lever les yeux,
Comment le tendre amour s'empara de son âme,
Les pleurs que lui coûta le haut rang de sa dame.
Nous étions seuls, muets, et sans aucun soupçon […]
(*FDR*, IV.4, 97)

[213] « Hélas ! Comte Thibault, tes vers m'attristent l'âme » (*FDR*, II.1, 26).

[214] Tastu (1827, 68-72).

[215] Cf. les réflexions sur Coupin de la Couperie et Jean-Auguste-Dominique Ingres aux pp. 253*sq*. de la présente étude.

[216] « Dame, dist Galléhaut, aiez merci de Lancelot/ qui plus vous aime que soy-mesme. – Je en auray,/ dist-elle, telle mercy comme vous vouldrez : mais il ne me prie de riens. – Dame, dist Galléhaut, certes,/ il n'a povoir, mais je vous en prie pour luy. – Ainsi, dist-elle, l'octroyé-je qu'il soit tout mien et moi toute/ sienne. – Grant merci, reprist Galléhaut, donc, donnez-luy un baiser devant moi par commencement/ d'amour vraie... » (*FDR*, II.1, 26-27). Cf. l'original : « 'Dame, ce dit Galehoz, de ce ne convient tenir nules paroles, mais aiez merci de lui, que plus vos aimme que soi meïsmes' 'Certes, fait ele, ge sai bien que il a fait plus poir moi que ge ne porroie deservir, se il n'avoit plus fait que la pais porchaciee. Ne il ne me porroit nule chose requerre' […] 'Dame, fait Galehoz, certes que il n'en a point de ppoir, que l'an ne puet nule rien anmer que l'an ne dot. Mais ge vos an pri por lui […]' 'Ainsi, fait ele, l'otroi ge que il soit toz miens, et ge tote soe […..]' 'Dame, fait Galehoz, granz merciz. Donc lo baissiez devant moi par comancement d'amors veraie' » (Anonyme 1991, 893-894).

Drouineau choisit le même cadre que Pellico pour la scène de lecture en situant l'épisode dans un jardin qui évoque à la fois le *hortus conclusus* de la Vierge et le jardin d'Éden de la chute originelle dans le péché. D'un côté, Françoise est comparée de manière explicite à la « vierge des cieux sous un dehors mortel » (*FDR*, II.12, 55) et assimilée à la Beatrice dantesque, « [a]nge, ornement du ciel, doux trésor de vertu » (*FDR*, II.12, 56). D'un autre côté, l'image de la femme qui « offre » ses « rians jardins » à l'homme revêt une connotation sexuelle d'autant plus évidente si l'on considère que, depuis le *Cantique des Cantiques,* l'image du jardin est employée comme une allusion au sexe féminin.[217] Dans tous les cas, Françoise apparaît moins obnubilée par sa lecture et moins coupée du monde réel chez Drouineau que chez Pellico. Contrairement à la protagoniste de Pellico, Françoise aperçoit le « bruit sourd » des « pas » du jeune chevalier et s'arrête de lire (*FDR*, IV.4, 97). Elle est certes « rêveuse » mais tout de même capable de manifester une certaine attention pour Paolo en s'apprêtant à terminer sa lecture avec lui (*FDR*, IV.4, 97). Les vers suivants présentent un libre résumé de l'histoire d'amour impossible entre Lancelot et Guenièvre, qui fait d'ailleurs office de mise en abyme de la passion des protagonistes. L'épisode se conclut sur la reprise du célèbre vers dantesque : « Nous étions seuls, muets, et sans aucun soupçon » (*FDR*, IV.4, 97). La suite des événements se caractérise par une action initiée par Paolo comme seul *agens* de la phrase, s'opposant nettement au 'nous' qui caractérisait l'épisode de lecture aussi bien chez Dante que chez Pellico :[218] « PAOLO. […] Je me sentis saisir par un léger frisson,/ Mon regard rencontra tes yeux mouillés de larmes » (*FDR*, IV.4, 97). Cette scène de lecture montre une Françoise particulièrement impénétrable et réservée face à Paolo. Alors que même la Francesca pudibonde de Pellico croise le regard de son amant avant de s'évanouir, le possessif à la première personne du singulier ('mon') ne révèle pas la direction du regard de la Françoise de Drouineau. Ses yeux mouillés, observés par son amant, pourraient tout aussi bien être dirigés vers le vide que vers le livre dont elle doit interrompre la lecture à cause de la tristesse qu'il lui procure. Aucun de ses gestes ne peut être interprété comme une manifestation certaine de sa passion pour Paolo. L'incertitude du spectateur est liée au fait que la jeune fille est décrite à travers le regard de Paolo ('moi') qui présente une description extérieure de celle qu'il observe ('toi') sans jamais la pénétrer, sans jamais se fondre avec elle dans un 'nous' :

> Mon regard rencontra tes yeux mouillés de larmes.
> Toi, tu ne lisais plus… je compris tes alarmes,
> Le livre s'échappa de ta tremblante main,
> Et, pâle, du château tu repris le chemin.
> (*FDR*, IV.4, 97)[219]

[217] « Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée, une source fermée, une fontaine scellée » (*Cantique des Cantiques*, 4,12).

[218] Cf. le chapitre III.1. de la présente étude.

[219] Souligné par C. J.

Les tremblements, les larmes, la pâleur et le retour apathique de Françoise vers le château peuvent être interprétés comme une manifestation d'empathie et de choc face à l'histoire de Lancelot et Guenièvre. En effet, sa réaction est mise en rapport avec ce récit, et non avec Paolo, par la double insistance sur la lecture interrompue et la chute du livre. Il est impossible de distinguer les émotions vouées à la 'réalité' de celles qui sont destinées à la lecture ou suscitées par celle-ci. Cette hypothèse est étayée par le fait qu'à ce moment de l'histoire, Françoise n'était pas encore mariée avec Malatesta. Son amour pour Paolo n'était pas encore interdit et ne devrait donc pas susciter un tel désespoir. Toutefois, Paolo considère les 'alarmes' de sa bien-aimée comme des signes d'amour – une interprétation qui semble être corroborée par Françoise lorsqu'elle admet rétrospectivement : « Je lutte sans relâche, et ma coupable flamme/ Fut innocente alors qu'elle entra dans mon âme » (*FDR*, II.4, 33). Cela n'empêche pas que sa 'coupable flamme' semble avoir été allumée par le détour de la médiation livresque et non par l'interaction directe avec Paolo. Dans l'huile sur toile de Cosroe Dusi (1831), Francesca présente une posture similaire à celle de Drouineau.

Dusi, Cosroe Paolo e Francesca, 89x114cm, huile sur toile, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna, 1831. © Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Silvio Scafoletti.

Rêveuse, elle a certes remarqué la présence de Paolo, ce qui est rendu évident par le fait que les personnages se tiennent par la main, mais aucun de ses gestes ne peut être attribué sans équivoque à une manifestation de sa passion pour lui. Bien au contraire, la jeune femme est impénétrable et réservée, ne croisant même pas le regard de son amant. Il est impossible de comprendre si son expression triste et apa-

thique est liée à ses sentiments pour lui ou au contenu de sa lecture interrompue. De même que Drouineau, Dusi situe les personnages dans un cadre 'médiévalisant' sans souci de précision historique. La table, le repose-pied et le canapé présentent des ornements gothiques sans être réalistes. L'épée au premier plan à droite et l'armure de Gianciotto, qui observe la scène par la fenêtre, sont de style médiéval, alors que les habits de Paolo et Francesca évoquent la mode de la Renaissance tout en étant issus de la fantaisie du peintre et difficilement attribuables à une époque précise. Confondu par ce brouillage de pistes entre des éléments (pseudo)historiques et imaginaires, l'observateur se demande s'il s'agit ici de la représentation d'une scène réelle ou fictionnelle. En insistant sur l'impossibilité de distinguer la fiction de la réalité, les représentations de Dusi et de Drouineau reflètent parfaitement la confusion que la critique dix-neuvièmiste crée entre la réalité et la fiction dans son interprétation de la *Divine Comédie* et de la biographie de son auteur.

À l'instar de Pellico, Drouineau transforme le livre en objet d'adoration, voire en substitut du corps féminin que Paolo peut 'dévorer', même quand sa bien-aimée est absente :

PAOLO.
Ces pages adorées,
Que des fois en pleurant, les ai-je dévorées ?...
Tiens, regarde ces mots par mes pleurs effacés ;
Nous les lisions ensemble.
(*FDR*, IV.4, 98)

L'objet fétiche qu'est le livre n'acquiert sa fonction d'entremetteur qu'au moment où l'acte de lecture est répété sur scène, alors qu'il est, dans un premier temps, seulement remémoré par Paolo. Les réactions physiques de Françoise face à la scène de séduction entre Lancelot et Guenièvre sont alors immédiates. La jeune femme tremble, mais essaye de contrôler ses émotions en demandant à Paolo d'arrêter la lecture :

(*Il tire de son sein des feuilles de parchemin écrites*
Et coloriées, et lit en se penchant sur son épaule.)
« Dame, reprist Galléhaut, donnez-luy un baiser
devant moy par commencement d'amour vraie… »

FRANÇOISE, *tremblante d'émotion.*
Assez de grâce ! assez !....
Oh ! prends pitié de moi !
(*FDR*, IV.4, 98)

La relecture de l'épisode de séduction entre Lancelot et Guenièvre arrache un aveu à Françoise, dans lequel elle exprime sa souffrance face aux interdictions sociales qui l'empêchent de vivre son amour :

[…] si l'autel eût vu notre hyménée,
A vous par des sermens si j'étais enchaînée,
Si mon frère vivait, témoin de nos amours,
S'il était votre ami, Paolo, quels beaux jours !
(*FDR*, IV.4, 98)

Par opposition à la Francesca de Pellico qui se distingue tout au long de la pièce par la bienséance et la pudeur, Françoise en arrive même à exprimer le désir d'un contact physique avec Paolo :

Au sortir des tournois, dont parfois je murmure,
Ma main eût lentement délacé ton armure,
Détaché de tes pieds le brillant éperon
Essuyé la poussière attachée à ton front ;
Ta douce voix, glissant dans mon âme ravie,
Sous nos ombrages verts eût enchanté ma vie.
(*FDR*, IV.4, 98)

Il n'est pas anodin que Françoise réalise sa souffrance et exprime ses fantasmes érotiques grâce à la médiation livresque. La charge émotionnelle déclenchée par la lecture est si forte qu'elle « tressaille » de « bonheur et d'effroi » (*FDR*, IV.4, 99). La perte totale de contrôle sur les émotions médiatisées par la fiction se manifeste dans son évanouissement qui empêche le passage à l'acte dans la réalité. Le baiser adultère n'a pas lieu. Drouineau en présente une adaptation originale en le réduisant à un pur rituel chevaleresque : Malatesta découvre la passion refoulée de sa femme au moment où il lui demande d'attacher une écharpe autour du cou de Paolo pour le féliciter de sa victoire lors d'un tournoi. Il remarque « l'émotion visible » (*FDR*, III.4, 74) des jeunes amants et les met à l'épreuve pour confirmer ses soupçons. À cet effet, le mari adopte, paradoxalement, le rôle de Galehaut, de l'entremetteur, évoqué par Françoise au deuxième acte :[220] il demande à sa femme de respecter « les lois de la chevalerie » et de déposer un « baiser » sur le front de Paolo (*FDR*, III.4, 75), baiser à l'occasion duquel les efforts de Françoise pour contenir son émotion deviennent d'autant plus évidents.

Tout au long de la pièce, Françoise manifeste une série de symptômes émotionnels et physiques associables à l'hystérie : sautes d'humeur, réactions psychosomatiques, troubles de la sensibilité, palpitations cardiaques, évanouissements etc. Au XIXe siècle, l'hystérie était considérée comme une maladie féminine provoquée par un déplacement de l'utérus dans le corps dû à l'insatisfaction sexuelle, voire à un traumatisme sexuel. Dès le premier acte, Françoise est caractérisée *in absentia* par son mari comme étant atteinte d'un « chagrin muet, invincible, profond » qui lui ôte le sommeil, lui humecte les paupières de pleurs, lui rend les jours inquiets et les nuits agitées (*FDR*, I.5, 10-11). Le spectateur souhaiterait apprendre la cause de ce malaise, pré-

[220] « […] reprist Galléhaut, donc, donnez-luy un baiser devant moi par commencement/ d'amour vraie... » (*FDR*, II.1, 27).

senté comme un « funeste secret » de la jeune femme (*FDR*, I.5, 11) – mais elle n'est pas révélée. Drouineau dresse le portrait d'une jeune fille bouleversée par ses lectures au point de manifester des émotions extrêmes, tantôt d'enivrement[221] ou d'émoi,[222] tantôt de tristesse.[223] À l'instar de madame Bovary, Françoise s'enfuit dans le monde imaginaire de ses livres en effectuant une lecture identificatoire qui déclenche des réactions si fortes qu'elles perturbent son état d'âme dans la réalité sans qu'elle en comprenne la cause : « Qu'ai-je donc ? D'où provient ce triste et vague émoi ? » (*FDR*, II.1, 27). Il est impossible, non seulement pour le lecteur, mais également pour les proches de Françoise, de distinguer ses émotions vouées à la fiction de celles provoquées par la réalité. En effet, Malatesta est persuadé pendant longtemps que le troubadour Sordel et non Paolo est la cause du trouble émotionnel de sa femme. Il finit par en nourrir une jalousie de plus en plus intense à son égard (*FDR*, II.10, 51 ; III.3, 70). Une domestique définit l'aliénation de Françoise et la superposition alarmante entre sa perception de la fiction et de la réalité comme « mal de poésie » (*FDR*, I.7, 16).[224] Celui-ci se caractérise par les mêmes symptômes qu'on attribuait jadis à l'hystérie : des altérations soudaines d'humeur, des troubles du rythme cardiaque et des crises d'angoisse qui provoquent des sensations de chaleur aussi fortes que la fièvre.[225] De manière significative, Françoise souhaite combattre ce 'mal de poésie' par la poésie elle-même : elle reçoit le troubadour Sordel pour se distraire des maux causés par la littérature à travers l'audition même de chants courtois,[226] espérant « guérir » ainsi « l'ennui » qui la « dévore » (*FDR*, II.2, 28). Or, la jeune femme se montre de moins en moins réceptive aux prestations de Sordel. Elle finit par le renvoyer et refuse d'écouter ses fabliaux, ses tensons, ses sirventes, ses sonnets, ses lais et ses ballades, en affirmant que cela aggrave son mal en « l'attristant » davantage (*FDR*, II.2, 29). Sa 'boulimie' de lecture se transforme manifestement en 'anorexie', un manque d'appétit littéraire qui va de pair avec son manque d'appétit de vivre.[227] Dans une prière à la scène IV du deuxième acte, Françoise reconnaît finalement dans son amour illégitime pour Paolo la raison de son mal-être et elle implore Dieu de l'aider à ne pas succom-

221 « Ces récits enivrans m'attachent malgré moi […] » (*FDR*, II.1, 27).

222 « Comme ils ont le secret d'émouvoir une femme ! » (*FDR*, II.1, 26) ; « Elle s'arrête et paraît émue […] » (*FDR*, II.1, 27).

223 « […] comte Thibault, tes vers m'attristent l'âme ! » (*FDR*, II.1, 26) ; « Lancelot, vos malheurs m'ont coûté bien des larmes […] » (*FDR*, II.1, 27).

224 La jalousie est déclenchée par une observation de la même servante : « LA DEMOISELLE. […] Quand messire Sordel lui porta ce sirvente/ Sur la mort de Blasas, qu'elle relit toujours,/ Elle le surnomma le roi des troubadours./ L'Autre hier au jardin se détacha son voile,/ Il osa le baiser » (*FDR*, I.7, 16-17).

225 « J'ai la fièvre… Je sens… Oui, mon cœur bat si vite ! » (*FDR*, II.1, 27) ; « […] mon sein palpite […] » (*FDR*, II.1, 27) ; « […] j'ai peur […] » (*FDR*, II.1, 27).

226 « Ses chants me distraironi » (*FDR*, II.1, 27).

227 « Tout me lasse ! Ah ! Mon Dieu ! » (*FDR*, II.3, 30) ; « GIDO. […] Sa mère est dans la tombe FRANÇOISE. Ah ! J'aurais dû la suivre […] » (*FDR*, II.7, 39).

ber à sa 'coupable flamme'.[228] Conformément aux convictions de l'époque, Drouineau fait remonter les symptômes de l'hystérie à l'insatisfaction sexuelle de la jeune femme, médiatisée ici par la lecture. À l'instar de la Francesca de Pellico, Françoise est déchirée entre cette passion insatisfaite et son devoir d'épouse.[229] Elle se souvient d'avoir même demandé à prendre le voile avant de se soumettre à la volonté de son père qui a décidé de son mariage avec Malatesta.[230] Plus tard, elle refuse cependant de s'enfuir avec Paolo en le chassant de sa chambre (*FDR*, V.3, 109). Son caractère pluridimensionnel lui permettra de recourir à la ruse et à la simulation[231] pour déjouer la vengeance de son mari qui la caractérise comme une femme fatale responsable de sa perdition[232] – motif qui viendra sur le devant de la scène dans la version de Vicente Colorado, étudiée dans le chapitre suivant.

Enfin, il est remarquable que le meurtre d'honneur à l'acte V soit également déclenché par la lecture. Tombé dans un délire de jalousie, Malatesta trouve le livre de *Lancelot* au pied du lit de repos de sa femme et en récite un passage qui met en abyme la passion de Paolo et Francesca : « Lancelot retourna de l'exil ; Ores ce chevalier si galant et si brave,/ De la reyne Ginesvre estait le doux exclave […] » (*FDR*, V.5, 115). Confondant la fiction avec la réalité, il voit ses soupçons confirmés, perd tout espoir et décide de prendre sa vengeance le soir même : « Mes horribles soupçons me suivent en tout lieu […] Adieu espoir ! […] Je frappe ce soir » (*FDR*, V.5, 116). Conscient du pouvoir médiateur des livres, il interdit la lecture à sa femme : « […] oh ! garde-toi de lire » (*FDR*, V.5, 116). Or, il est remarquable que celle-ci ne commette aucun acte adultère avant la catastrophe finale, et que le baiser se réalise finalement sans recours à la médiation livresque. C'est face à la mort, au moment même où Françoise comprend que Malatesta va les tuer, qu'elle invite Paolo à l'embrasser : « Paolo, c'est la mort !... Embrassons-nous ! » (*FDR*, V.5, 119). En tant que témoin du péché de luxure, Malatesta accuse les adultères d'être des « infâmes » (*FDR*, V.5, 119) et invoque Dieu pour punir leurs âmes (« A Dieu qui vous punit recommandez vos âmes […] », *FDR*, V.5, 119).[233]

---

228 « Qu'ai-je fait qui du ciel mérite le courroux ?/ A la table de Dieu je fléchis les genoux,/ Je lutte sans relâche, et ma coupable flamme/ Fut innocente alors qu'elle entra dans mon âme […] » (*FDR*, II.4, 33).

229 « Ces images d'amour au tombeau me suivront.../ Je crois sentir sa main tremblante dans la mienne,/ Je tressaille, je brûle... Oh ! non.... je suis chrétienne... » (*FDR*, IV.3, 90).

230 « Pourquoi, lorsque mes pleurs vous demandaient le voile,/ Avez-vous sans pitié disposé de ma main ? » (*FDR*, II.5, 35).

231 P. ex. quand il menace de tuer son rival : « Je n'aime que vous seul, mon bon, mon noble époux » (*FDR*, III.3, 69).

232 « […] ô femme enchanteresse,/ Objet cher et cruel de deuil et de tendresse […] » (*FDR*, III.3, 64).

233 Dans un dénouement alternatif, imprimé dans les notes du texte, Drouineau fait mourir Paolo et Francesca sans qu'ils réalisent l'acte adultère du baiser, si bien que Françoise s'exclame au moment de la mort « On aime dans les cieux… » (*FDR*, V.5, 119).

III. Des aventures métafictionnelles : Françoise à la rencontre de son propre personnage

La scène IX de l'acte II donne un aperçu de la punition des adultères après la mort. Dante-personnage vient réciter un extrait du chant V de l'*Enfer*, librement traduit par Drouineau. Une fois de plus, l'empathie domine le rapport entre 'Dante' et ses personnages présentés comme les acteurs d'une histoire d'amour « criminel, mais touchant » (*FDR*, II.9, 47). La présence physique de 'Dante' sur scène contribue à répandre, par la voix même du poète, ce que Michael Pitwood a dénoncé comme les 'erreurs' de la réception de la *Divine Comédie* au XIXe siècle.[234] En effet, il est remarquable que lorsqu'il explique la peine des luxurieux à Françoise et Paolo, Dante-*agens* rajoute des détails inexistants dans l'*Enfer*, notamment l'abîme, les flammes et la chute éternelle qui ont déjà été soulignés dans l'analyse sur *La vision de Dante* de Victor Hugo.

LE DANTE.
Déjà nous parvenons à la seconde enceinte :
Un bruit confus s'y traîne en lamentable plainte ;
Un terrible ouragan y roule avec courroux
Des ombres qui toujours s'écoulent devant nous,
Et pendant sur les bords d'un abîme de flammes.
Que vois-je ? m'écrie-je. Hélas ! ce sont des âmes
Que perdit sur la terre un criminel amour…
[…] Se heurtant dans ce hideux séjour,
Dit Virgile, à jamais vers le gouffre entraînées,
Elles tombent sans cesse.
(*FDR*, II.9, 48)

Par cet artifice métafictionnel, Drouineau semble superposer deux phénomènes bien distincts de façon paradoxale : la réception directe des peines de l'*Enfer* par deux de ses plus célèbres damnés se confond avec une réflexion sur la genèse de ces personnages. De prime abord, la réception du texte par Françoise semble illustrer parfaitement l'objectif dissuasif de la figuration dantesque de l'*Enfer*. Sa réaction est marquée par le fait qu'elle s'identifie totalement aux luxurieux ainsi que par la pitié qu'elle ressent pour eux (« Oh ! Quelles destinées ! », *FDR*, II.9, 48). Lorsqu'elle comprend qu'il s'agit précisément des « supplices réservés aux coupables amours » (*FDR*, II.9, 48), la charge émotionnelle est trop forte à supporter. Terrifiée,[235] elle demande que la lecture soit interrompue (« Cessez ! », *FDR*, II.9, 48). Manifestement, Françoise craint la punition des luxurieux. Drouineau illustre ainsi ce qu'on considérait depuis le com-

[234] Pitwood (1985, 202).

[235] Sa réaction évoque celle de Francesca au moment même du baiser coupable : « Elle est pâle et tremblante […] » (*FDR*, II.9, 49).

mentaire de Boccaccio comme un acte de 'réception idéale':[236] la lectrice comprend la *Divine Comédie* comme une mise en garde contre les conséquences des péchés et, par peur de subir le même châtiment, elle se propose d'éviter la faute.

De prime abord, la lecture de la *Divine Comédie* par un de ses personnages apparaît paradoxale. Elle pourrait cependant être logique au niveau de l'action si l'on considère que Drouineau présente un moment sur l'axe du temps où Dante n'aurait pas encore achevé l'écriture, ce qui expliquerait aussi pourquoi Francesca n'apparaît pas dans la foule des ombres citées par Drouineau. Ainsi, l'auteur suggère qu'il présente ici le personnage historique Francesca da Polenta qui a inspiré le personnage littéraire du deuxième cercle de l'*Enfer*. Il présenterait ainsi la genèse du chant V de l'*Enfer*, suggérant que le triste sort de Françoise peut encore être déjoué. Sa pièce documenterait donc le moment pseudo-biographique de l'asile de Dante à la Cour de Guido da Polenta, qui intéressait particulièrement les contemporains de Drouineau.[237] Compte tenu du décès de Francesca da Polenta en 1285, une rencontre avec Dante, dont l'exil ne commença qu'en 1302, est historiquement impossible. Drouineau imagine cependant cette rencontre, en donnant au personnage littéraire du chant V de l'*Enfer* la possibilité de réécrire son histoire avec l'aide de son auteur.

IV. Dante comme *poeta vates* – la création d'un mythe

Drouineau présente un Dante respecté comme « poète divin » (*FDR*, III.2, 62) par les personnages qui l'entourent à la cour de Guido. Françoise l'implore, comme une divinité omnipotente, de la sauver,[238] de la protéger[239] et de « guide[r] » sa « force qui succombe » (*FDR*, III.3, 64). Elle loue les « paroles » de Dante auxquelles elle accorde le pouvoir surnaturel d'un « baume divin », capable d'effacer « les injures » du « sort » (*FDR*, III.2, 63) et elle souligne l'immortalité de sa poésie qu'elle considère comme le seul moyen de transmettre une idée de son « honneur » (*FDR*, III.2, 64) à la postériorité : « Et si l'on ose un jour attaquer ma mémoire,/ Divin Dante, chantez, vous sauverez ma gloire » (*FDR*, III.2, 64). Ainsi, Drouineau met en scène la relation personnelle que Dante aurait entretenue avec les personnes qu'il transformera en personnages littéraires en accentuant toujours son empathie et sa volonté de les sauver et de les défendre : « […] je vous défendrai, fût-ce au prix de mes jours » (*FDR*, III.2, 63). En portant au théâtre des épisodes de la biographie de Dante pour lesquels les

[236] « […] che noi non dobbiamo con la meditazione semplicemente visitar le pene dei dannati, ma, visitandole e conoscendole, e conoscendo noi di quelle medesime per le nostre colpe esser degni, non di loro, che dalla divina giustizia son puniti, ma di noi medesimo dobbiamo aver pietà e temere di non dovere in quella dannazione pervenire » (Boccaccio 1918, 135).

[237] Outre les idées de Foscolo citées ci-dessus, cf. p. ex. De Gourbillon (1831, 24) ; De Beauffort (1839, 308). Pour les faits historiques, voir plutôt Barolini qui précise que l'hôte de Dante était Guido Novello da Polenta, le neveu de Francesca da Rimini. Cf. Barolini (2000b, 414).

[238] « […] sauvez-le, sauvez-moi ! » (*FDR*, III.2, 64).

[239] « Protégez ses destins, veillez à mon repos » (*FDR*, III.2, 62).

Romantiques manifestaient un grand intérêt, Drouineau pose Dante en *poeta vates*, connaisseur des lois de l'au-delà et juge du sort de ses contemporains. Drouineau contribue ainsi à la création d'un mythe romantique autour de Dante, fondé sur la confusion entre les données historiquement avérées et la stylisation littéraire du poète comme apôtre, prophète, voire guide sacré.[240] Le genre plurimédial du drame permet à Drouineau de conférer plus de crédibilité à l'image qu'il veut créer de Dante en le faisant apparaître *in persona* devant les yeux du spectateur.

Dans sa fonction de conseiller divin,[241] Dante convie Françoise à suivre l'exemple de Jésus-Christ et à persévérer en ses pieux combats afin d'éluder la peine infernale décrite dans la *Divine Comédie* et de trouver ainsi la voie du salut :

Lisez du fils de Dieu la puissante parole.
Il a souffert pour nous ; son exemple console.
Persévérez, madame, en vos pieux combats :
On vous tient compte au ciel des peines d'ici-bas.

(*FDR*, III.2, 63)

Outre le catholicisme, Dante présente le combat gibelin comme un remède à la damnation infernale. Il convainc Paolo de fuir l'adultère en rejoignant l'armée gibeline :

PAOLO.
Allons ! je te devrai ma plus belle victoire ;
Je vaincrai mon amour, je vivrai dans l'histoire :
Je suis maître déjà de cet amour fatal…
C'en est fait.

(*FDR*, II.12, 58)

Les descriptions de l'exil et des combats gibelins offrent une nouvelle occasion à Drouineau de confondre le discours politique de la *Divine Comédie* avec la mise en scène pseudo-autobiographique de Dante en tant que personnage historique. Drouineau présente un poète exilé, banni de sa ville natale et réduit à l'état de mendiant, qui prononce des tirades politiques passionnelles.[242] Son discours à la scène IX du deuxième acte s'avère être une libre réécriture de l'invective sur l'Italie du chant VI du *Purgatoire :*

240 Hausmann (1996, 122). Cf. aussi Contini (1979, 39).

241 « […] daignez de mes avis accepter le secours » (*FDR*, III.2, 63).

242 « […] la patrie/ On la frappe, on la tue, elle tombe et vous crie :/ 'A moi ! je perds mon sang !' Aux armes, jeunes gens ! » (*FDR*, II.9, 46) ; « Prends pitié du sort de l'Italie ;/ Sans lois, sous des tyrans, elle meurt avilie :/ Sauve-la, sauve-nous ! » (*FDR*, II.12, 57).

Navire sans pilote et qui sous les vents plie,
Italie, où le crime insulte à mes douleurs ;
Italie, où le pape à son gré m'humilie,
Où mon âme grandit forte de ses malheurs,
De tant d'ambition vieille et sanglante arène,
Pleure, des nations, non tu n'es plus la reine,
Mais la prostituée !

(*FDR*, II.9, 45)

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!

(*Pur*g. VI, vv. 76-78)

Drouineau reprend ainsi la métaphore de l'Italie comme un navire sans nocher, qui a perdu sa gloire de reine de provinces, détenue depuis l'Antiquité, pour se réduire en lieu de prostitution soumis au bon vouloir de maîtres débauchés et corrompus. De manière significative, l'apostrophe est prononcée, aussi bien chez Dante que chez Drouineau, devant Sordel. La présence du plus célèbre des troubadours italiens au chant VI du *Purgatoire* a été motivée à plusieurs reprises par son rapport de contiguïté avec Dante.[243] Aucun autre personnage n'aurait pu consolider aussi bien le rôle de dompteur d'autorités que Sordel, connu pour ses violentes invectives contre les rois et les princes négligents. De même, chez Drouineau, les deux poètes sont unis non seulement par leur activité littéraire, mais précisément par leur engagement politique. Les vers de Dante produisent un « effet salutaire » (*FDR*, IV.1, 82), non seulement sur Sordel, mais également sur de nombreux chevaliers qui se convertissent au parti gibelin. Parmi eux, le spectateur retrouve notamment le prince de Scala, seigneur de Vérone qui aurait accueilli Dante-*auctor* pendant son exil. Ce personnage historique n'est mentionné que de manière implicite dans la *Divine Comédie* : plusieurs commentateurs veulent le reconnaître dans le rôle du « veltro » au premier chant de l'*Enfer* (*Inf.* I, v. 102), un chien de chasse puissant qui apparaît en tant que sauveur providentiel qui rétablira la justice dans le monde.[244] Drouineau reprend cette fonction de combattant pour la paix en incluant le prince de Scala dans une mise en scène pseudo-autobiographique de l'armée gibeline fondée par Dante. Bien entendu, le rôle principal dans cette mission politique est accordé à Dante dans sa fonction de *poeta vates* envoyé par « Dieu même » (*FDR*, III.2, 61), ce qui est mis en évidence par la puissance salutaire de ses vers sur les combattants :

LE PRINCE.
[…] Le ciel m'approuvera. Rien n'élève les âmes
Comme les vers de Dante […]

(*FDR*, IV.2, 85)

En présentant un épisode pseudo-biographique de la vie de Dante-*auctor* truffé de citations de Dante-*agens*, Drouineau contribue à estomper les frontières entre le personnage historique et le personnage littéraire. Ce brouillage de pistes reflète l'intérêt dix-neuvièmiste pour les lectures biographiques des œuvres littéraires et contri-

[243] Chiavacci Leonardi (2005, 164).
[244] Cf. Arnaldi (1970).

bue à forger un mythe autour de Dante Alighieri. Ce dernier apparaît comme un élu divin aussi bien dans sa propre œuvre littéraire que dans cette mise en scène pseudo-autobiographique de sa vie.

V. Dante *poeta vates* comme miroir de Gustave Drouineau, fondateur du néo-christiansime

Il est intéressant de constater que Gustave Drouineau réclamait pour lui-même le rôle de *poeta vates* qu'il attribue à Dante dans sa pièce théâtrale. Dans une lettre à Maurice Fontenay, il affirme que ses propres « pensées poétiques » viendraient « du ciel », plus précisément du « foyer universel et céleste des grandes inspirations », ne pouvant être que « salutaires et douces » pour la société.[245] Dans sa préface au roman *Résignée* (1832), il observe la « lassitude », « l'avortement des espérances » et des « convictions » instaurés « dans les esprits » suite aux bouleversements politiques du XIXe siècle et proclame la nécessité d'une « révolution sociale » sous la forme du « Néochristianisme ».[246] Celui-ci est défini comme une nouvelle ère utopique du christianisme, fondée sur les « doctrines de l'Evangile, le respect de la pensée, l'égalité fraternelle, la tolérance, la liberté de conscience, le dévouement, la soumission au supérieur légal, l'humilité restrictive des ambitions sans frein ».[247] Drouineau se présente comme le fondateur de cette nouvelle religion, voire comme le successeur du Christ qui « a changé la face de la terre ».[248] De manière comparable à Victor Hugo, Drouineau présente ainsi une image de Dante reflétant son propre idéal du poète inspiré et capable de porter des aspirations religieuses. En 1833, Drouineau créa véritablement une secte 'néo-chrétienne' et abondonna définitivement l'écriture en 1835. À rebours du rôle prophétique qu'il réclamait pour lui-même dans ses écrits, sa famille le traita de fou et le fit interner à l'hospice de Lafont à La Rochelle où il mourra en 1878.

Pour conclure, il faut souligner que la mythopoétique dantesque permet non seulement à Drouineau de s'auto-proclamer *poeta vates*, mais aussi de mettre en scène le paradigme biographiste de la critique dix-neuvièmiste, voire d'anticiper les idées de la critique du XXe siècle en insistant sur l'acte de lecture 'bovaristique' de sa protagoniste.

---

245 Cf. la lettre à Justin Maurice, août 183 (Drouineau 1834a, V; X).

246 Drouineau (1832, XV-XVI).

247 Drouineau (1832, XXIV).

248 Drouineau (1832, XIV).

III.2.3. *Francisca de Rímini* (1897) de Vicente Colorado – de la démythification du *poeta vates* à la condamnation de la violence conjugale

En Espagne, l'écrivain, journaliste et traducteur Vicente Colorado (1850-1904), présente une appropriation théâtrale du chant V de l'*Enfer*, *Francisca de Rímini*, publiée en 1897, mais jamais mise en scène. Largement oublié de nos jours, l'auteur était jadis admiré par des contemporains aussi célèbres que Pedro de Alarcón, qui le considérait comme un grand talent du théâtre.[249] Nombreux étaient les journaux et les revues littéraires de l'époque qui considéraient le manque d'intérêt public et le jugement sévère auquel la critique contemporaine soumettait la pièce de Colorado comme une injustice criante.[250] Il est en effet indéniable que cette pièce, totalement ignorée par la critique actuelle, représente un tournant crucial dans l'histoire de la réception du chant V de l'*Enfer*: Dante n'apparaît plus comme un *poeta vates* issu d'un Moyen-Âge idéalisé, mais comme le porte-voix d'une conception dépassée de l'amour, de la métaphysique et de la justice.

Une première partie du présent chapitre se concentre sur l'épisode du baiser qui n'est plus présenté comme le résultat d'un acte de lecture bovaristique. Colorado insiste plutôt sur la prise de conscience de leurs actes par les amants. L'exonération de leur faute ressort de manière particulièrement évidente grâce à la comparaison intermédiale avec un bas-relief d'Antonio Susillo. Pablo et Francisca sont exemptés de tout sentiment de culpabilité du fait que leur baiser advient avant le mariage de Francisca avec Juan. Les pôles opposés de la passion et du devoir, qui dominent la psychologie des personnages chez Pellico, sont répartis ici entre une conception de l'amour rationnelle, défendue par Dante-personnage, et une conception émotionnelle, revendiquée par Pablo.

---

249 Cf. la lettre de Pedro Antonio Alarcón, Valdemoro, 12 mai 1884: « Vea en todo ello el cariño que tan pronto he tomado a usted y la estimación que ya tenía a su talento, y que el drama susodicho ha centuplicado, y disponga como guste de su afectísimo amigo » (Colorado 1897b, 12).

250 « Francisca de Rímini es obra que hay mucho que alabar. De alabar son sus sonoros y gallardos versos, el acertado desarrollo de su acción dramática, la 'alergía de la exposición poética en las situaciones culminantes' » (Gómez de Bacquebo 1889, 162); « Un poeta notable, injustamente obscurecido de algún tiempo a esta parte […] ¡Cuántas obras, aplaudidas y celebradas con entusiasmo, son inferiores al inspirado drama de Vicente Colorado! » (Gómez de Bacquebo 1889, 160); « […] la obra del Sr. Colorado, aunque revele más de una vez la inexperiencia teatral del poeta (en lo cual se ha insistido mucho al hacer alardes de tratarla con cierta indulgente conmiseración), no vale menos en el fondo y en la forma, ni siquiera en la estructura y desarrollo escénico de la fábula, que otras de la misma índole muy aplaudidas en el teatro y celebradas en la prensa con grandes encarecimientos. » (Cañete 1897, 16); « 'Francisca de Rímini', obra en que campea alta inspiración y encumbrada poesía. Este drama estuvo varias veces a punto de ser representado. ¿Por qué no llegó a ponerse en escena? No lo sé. Francisca de Rímini es muy superior en mérito a otras muchas obras teatrales que han dado fama y provecho a sus autores. Quizás vino tarde a la vida. Los gustos iban por otro camino, y esto explica si no justifica, el desvío que con el drama de Colorado mostraron las empresas » (Villegas 1904, 4).

Une deuxième partie démontre que Francisca est conçue comme un espace de projection de ses interlocuteurs masculins qui lui attribuent tantôt des clichés stilnovistes et pétrarquistes, tantôt les rôles stéréotypées de *mujer esquiva*, *donna pietra*, *femme cruelle* ou *femme fatale*. Néanmoins, l'héroïne s'avère être un personnage psychologiquement complexe qui invite à une réflexion féministe sur les normes socioculturelles et juridiques de son époque, notamment celles de la violence conjugale et du mariage forcé. L'enfer passe d'un espace métaphysique à une réalité non plus mentale, comme c'était le cas chez Nerval et Baudelaire, mais sociale : le mariage forcé. Persuadés de la légitimité de leur amour, les amants n'apparaissent plus comme des pécheurs charnels, mais comme les victimes des pratiques obsolètes de la société patriarcale, anticipant ainsi les hypothèses autour du chant V de l'*Enfer* que Peter Levine formulerait plus d'un siècle plus tard.[251] Par ailleurs, la mythopoétique dantesque de Colorado devance les lectures féministes du chant V de l'*Enfer* qui valorisent Francesca comme un être doué de *ratio* et *emotio* face à la réaction unilatéralement émotionnelle de Paolo, qui n'arrête pas de pleurer à ses côtés lors de son apparition en *Enfer*.

Enfin, Dante apparaît comme un gardien de la morale d'une époque éloignée, dont les valeurs sont remises en question par une conception de la société plus humaniste et progressiste, exprimée aussi bien dans *Francisca de Rímini* que dans les écrits sociologiques de Vicente Colorado.

I. L'épisode du baiser et l'exonération du péché

À l'instar de la Francesca de Pellico, Francisca ne commettra aucun acte adultère. Son rapport physique avec Paolo[252] est consommé avant son mariage avec Juan et avant que Pablo ne parte en guerre pour combattre aux côtés de l'armée gibeline. Dans le récit qu'elle fait à sa confidente Beatriz[253] de la naissance de cet amour, elle reprend les *topoï* médiévaux de l'*innamoramento* et de la prise du pouvoir du dieu Amour sur les amants,[254] communément attribués aux pécheurs dantesques dans les drames du XIXe siècle :

[251] Levine (2009, 39). Cf. l'introduction III.0.

[252] « ¡Si amantes aún en mi oído resuenan sus palabras! » (*FR*, II.3, 73) ; « […] llevo en mis labios sus besos […] » (*FR*, II.3, 74) ; « […] entre los suyos mis labios robarán un dulce beso;/ ya a mi afán es insensible,/ ya a mi acento no responde […] » (*FR*, II.3, 74).

[253] Beatriz joue un rôle secondaire dans le drame de Colorado. L'auteur semble suggérer qu'il ne s'agit pas de la Beatrice dantesque qui est déclarée morte (*FR*, III.5, 33). Il est tout de même intéressant de remarquer que l'amour des pécheurs dantesques se transforme en amour stilnoviste au moment même de l'apparition de Beatriz sur scène.

[254] « ¿Quién, quién así ha esclavizado/ tu libre voluntad, dime? Pablo: Amor, que de amar no exime a ninguno que es amado » (*FR*, II.5, 84).

[…] así sus ojos se hallaron
con los míos y, al calor
de una mirada, en amor
nuestras almas se abrasaron.
(*FR*, I.3, 24)[255]

Elle crée une tension poétique entre le vocabulaire du 'doux' *innamoramento*, le *topos* pétrarquiste de la flamme ardente qui provoque un amour-souffrance qui tue («[…] me está matando el dolor […]», *FR*, I.5, 24; 27) et le discours passionnel qui pourvoit la flamme pétrarquiste d'une connotation plus explicitement sensuelle («[…] calor de una mirada […]», *FR*, I.3, 24). La perte de contrôle des amants sur leurs émotions se reflète au niveau grammatical par le fait que les 'yeux' et les 'âmes' apparaissent ici en position de sujets qui accomplissent l'action verbale: ce sont les yeux qui se trouvent, les âmes qui s'embrassent et non les sujets auto-conscients Pablo et Francisca. Le *topos* de l'*innamoramento* revient comme un prélude de la scène de lecture qui remonte, comme chez Pellico et Drouineau, à la jeunesse des protagonistes: «[…] en mi edad temprana […] le ví y le amé; y él a mí,/ al verme, también me amó» (*FR*, II.5, 85). Les amants racontent cette scène de manière rétrospective en présence de 'Dante' qui apparaît, une fois de plus, *in persona*. Par opposition au chant V de l'*Enfer* et à son adaptation par Pellico, la scène de lecture elle-même n'est plus conçue comme *innamoramento*. Bien au contraire, elle illustre le célèbre passage à l'acte, marqué par un revirement au discours sensuel. Pablo et Francisca ne sont plus caractérisés par un 'manque de soupçon' concernant leur attraction mutuelle («[…] sanza alcun sospetto […]», *Inf.* V, v. 129). Alors qu'ils ont pris conscience de leur amour bien auparavant,[256] la lecture leur sert de déclencheur du rapport physique:

[…] hasta que un día, leyendo
la historia de Lanzarote,
él y yo, solos, sentados
casi en el mismo cojín,
libres nos vimos al fin
de temores y cuidados.
(*FR*, II.5, 86)

La lecture libère les protagonistes de toute 'crainte' et 'prudence', les rendant réceptifs à la scène de séduction de Lancelot. Les amants intériorisent, certes, l'histoire de Lancelot et Guenièvre en absorbant le récit comme 'l'air' qu'ils 'respirent'. Toutefois, Colorado ne parvient pas au même degré de confusion entre 'fiction' et 'réalité' que Pellico et Drouineau. La 'fiction' est certes assimilée par la 'réalité' qui

255 Colorado (1897a), *Francisca de Rimini*, abrégé: *FR*.

256 «Nos amamos […]/ ¿Lo sabíamos? […] ¡quién no sabe que es amado!/ ¡qué ser habrá que el amor/ que inspira y siente no note!...» (*FR*, II.4, 85-86).

imite la 'fiction', mais le récit de Lancelot reste nettement séparé et séparable de celui de Pablo et Francisca, aussi bien au niveau de la narration que du contenu :

Leímos letra por letra,
hoja tras hoja pasamos,
y como el aire en que estamos
en nuestro pecho penetra
y viene una parte a ser
del cuerpo que le respira,
así la amante mentira
de la historia, sin saber
cómo, del libro surgía
y en nosotros se animaba...
Pablo, a veces, me miraba,
de otras, las menos, leía.
Cuando al llegar el suceso
amoroso a aquel instante
en que responde el amante
a su amada con un beso
que una sonrisa provoca,
éste, con el mismo ardor,
todo temblando de amor
un beso me dio en la boca.
Debí en sus brazos caer,
pues junto al mío latía
su pecho... Desde aquel día
no volvimos a leer.

(*FR*, II.5, 86-87)

Dans sa réécriture de l'épisode dantesque, Colorado accentue manifestement l'expression de l'attraction physique, tout en supprimant les indicateurs de pudeur et les tentatives de maîtrise des émotions : les amants se regardent désormais plus qu'ils ne lisent. Pablo embrasse Francisca avec 'ardeur' et elle ne peut faire autrement que de tomber dans ses bras et de se laisser aller aux 'battements' de cœur et aux 'tremblements' de la passion. La suite de leurs actes est passée sous silence grâce aux petits points (« […] junto al mío latía/ su pecho… », *FR*, II.5, 87). Tandis que l'événement est ponctuel chez Dante (« […] quel giorno più non vi leggemmo avante […] », *Inf.* V, v. 138), il se transforme chez Colorado en point de départ d'une relation qui remplacera de manière durable la lecture par l'abandon aux émotions. Cet abandon est signifié par la reprise de l'ellipse dantesque : « Desde aquel día/ no volvimos a leer » (*FR*, II.5, 87). Le fait que ces événements soient antérieurs au mariage de Juan et Francisca les affranchit de toute culpabilité et de toute réflexion concernant la punition.

Le bas-relief d'Antonio Susillo (1886) traite le sujet de manière comparable à Colorado. Francesca n'est plus sublimée à la façon d'une madone chaste et pudique. Conformément au 'style troubadour' de l'époque, Susillo et Colorado présentent

les amants comme des jeunes nobles habillés à la mode des XIVe/XVe siècles et situés dans un cadre médiéval avec des vitres, des blasons et des volets d'époque («[…] vidrios de colores: en los muros retratos y armas […]», *FR*, I.1, 9). Manifestement, Paolo et Francesca ne font aucun effort pour maîtriser leur attraction mutuelle et s'apprêtent à s'embrasser. Francesca garde le livre fermement dans sa main, ce qui suggère qu'elle ne perd pas le contrôle de la situation et qu'elle ne confond pas l'histoire d'amour fictionnelle de Lancelot avec son attraction réelle pour Paolo, exprimée par la position de son visage, tourné vers l'amant. Toute trace de culpabilité est effacée. L'envol des âmes sous forme de corps nus et en position lascive en direction du ciel semble confirmer que Susillo libère les luxurieux de leur péché.

Susillo, Antonio, Francisca de Rímini, bas-relief, in: La Ilustración artística, 286, 1886.

Dans la version de Colorado, la réflexion autour de l'illégitimité de l'amour de Pablo et Francisca n'apparaît qu'au moment du récit rétrospectif de l'épisode de lecture. Celui-ci se produit après le mariage forcé de Francisca qui frappe son amour d'interdit. Comme chez Drouineau, les amants implorent Dante-*agens* de les consoler et de leur donner de l'espoir,[257] lui accordant même le pouvoir de les sauver: «Ahora os ruego, por favor, que a uno y otro nos salvéis» (*FR*, II.5, 87). Colorado insiste également sur l'empathie de Dante envers Pablo et Francisca,[258] reflétant au niveau métatextuel l'approche dominante de la critique dix-neuvièmiste qui s'intéressait à l'identification du poète avec ses personnages.[259] Celle-ci se manifeste également dans le fait que Francisca reprend les

[257] «[…] da a nuestro dolor/ un consuelo, una esperanza […]» (*FR*, II.5, 84).

[258] «¡oh almas infortunadas! […] ¿Qué he de querer de seres que estimo tanto? tomar parte en vuestro llanto, y, si sufrís, padecer.» (*FR*, II.5, 84); «[…] desdichas tales/ como propias he sentido […]» (*FR*, II.5, 87).

[259] Cf. l'introduction III.0.

mots prononcés par Dante au chant V de l'*Enfer* (« Quanti dolci pensier », *Inf.* V, v. 113) en s'exclamant : « ¡Cuántas dulces ilusiones! » (*FR*, I.3, 24). De même que chez Drouineau, Dante-personnage reconnaît le destin tragique de Pablo et Francisca et exprime la volonté de les 'protéger d'autres maux'[260] en les aidant à échapper à la tentation de l'adultère. Il invite Pablo à l'accompagner à Ravenne pour défendre son honneur dans le combat gibelin et à 'aimer' Francisca 'de loin',[261] c'est-à-dire de la transformer en *donna della mente* stilnoviste. Il est remarquable que Colorado présente l'amour stilnoviste comme un moyen de remplir son 'devoir' en opposition avec sa 'passion' et de sauver ainsi son 'honneur' :

Dante.
Y faltarás de ese modo
a tu deber, a tu honor?

Pablo.
Para quien ama, el amor
es lo primero de todo […]
(*FR*, II.4, 93)

Alors que, chez Pellico, le conflit intérieur entre la passion et le devoir domine la psychologie des amants, les principes de la raison et du sentiment sont répartis, chez Colorado, entre Dante (*ratio*) et Pablo (*emotio*) :

Dante.
Partir te manda el deber.
Pablo.
Y el amor quedarme aquí.
(*FR*, II.4, 89)

En rentrant au « paterno hogar » (*FR*, I.V, 27) après avoir combattu à la guerre, Pablo ignore le mariage de Francisca et exalte l'amour sensuel connu autrefois avec elle.[262] Dante-personnage, qui apparaît ici en ami, voire en « fiel hermano » célébré comme « gloria de Italia » et « orgullo de las letras » (*FR*, I.5, 28), qualifie cette notion de l'amour de 'folie' : « Eso es locura, no es amor ! » (*FR*, I.5, 30). Il y oppose une définition stilnoviste du 'vrai' amour comme contemplation divine et processus de purification qui ne perdrait même pas en intensité après la mort de l'être aimé :

[260] « ¡Desgraciados! […] Señora, desdichas tales/ como propias he sentido,/ y a todo estoy decidido/ por ahorraros nuevos males » (*FR*, II.5, 87).

[261] « Dante. Ama; más lejos de aquí./ Pablo. Lejos de aquí ¿como amar?/ Dante. pensando en ella./ Pablo: pensar no es querer » (*FR*, II.4, 90).

[262] « […] amor [...] en nuestros ojos es una mirada/ interminable, en nuestro labio un beso;/ es tener en los brazos a la amada/ de nuestro corazón, sentir su peso,/ respirar a su lado el mismo ambiente,/ con los suyos unir nuestros latidos,/ y, uno en brazos del otro, confundidos,/ amar, amar y amar inmensamente/ con corazón, con alma y con sentidos » (*FR*, I.V, 29).

¿Qué es el amor? Contemplación divina;
recuerdo que persiste en la memoria;
luz que los negros antros ilumina;
paz en el mundo, y en los cielos gloria.
¿Qué es el amor? Es fe que a todo alcanza;
el alma desprendiéndose del lodo;
es belleza, es bondad, es esperanza;
nada en el mundo, y en los cielos todo.

(*FR*, I.5, 28)

Pablo exprime sa déception face aux conseils de Dante et va jusqu'à remettre en question l'amour de ce dernier pour Beatriz : « […] se me figura,/ Dante, no sé por qué, que no has amado » (*FR*, I.5, 30). Malgré ce clivage entre les différentes conceptions de l'amour, Colorado insiste sur l'empathie que Dante éprouve pour ses personnages, reprenant ainsi l'opinion dominante de la critique de son époque. L'identification entre Dante et Francesca est mise en évidence par la répétition des mots de l'un dans la bouche de l'autre, qui se produit à plusieurs reprises. Ainsi, Dante-personnage reprend, chez Colorado, les mots de la Francesca dantesque lorsqu'il évoque le souvenir d'un temps meilleur :

Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria [...]

(*Inf.* V, vv. 121-23)

Dante :
[…] a quien ama, satisfacen
los recuerdos, pasados los amores;
pues piensa, al recordar tiempos mejores,
que de nuevo renacen como nacen
tras largas nieves las tempranas flores.

(*FR*, I.5, 31)

Conformément à l'opinion de la critique de l'époque,[263] Dante-personnage se sent lié à Francisca par leur commune expérience de la perte d'un être aimé, ce qui se manifeste une fois de plus par la reprise des mots de la Francesca dantesque dans la voix de Dante-personnage : « […] pues la desgracia mayor/ que en el mundo puede haber,/ es recordar el placer/ en el tiempo del dolor » (*FR*, II.4, 85). Cela n'empêche pas Dante-personnage de condamner leur passion en la qualifiant de 'lascive' et d''impure' (*FR*, I.5, 31). Imprégné d'une mentalité médiévale, il dénonce leur amour coupable : « […] de vuestros temores/ y afanes no participo » (*FR*, III.2, 111). En revanche, il présente son amour pour Beatriz comme un idéal divin[264] qui élève le poète vers les sphères

[263] Cf. l'introduction III.0.

[264] Dans son récit de la rencontre entre Dante et Beatriz, Colorado reste fidèle à la *Vita Nova* en rajoutant à sa description physique quelques *topoï* pétrarquistes (cf. p. ex. la comparaison entre la peau blanche de Beatriz et la neige) : « […] un día, mi insaciable anhelo,/ una mujer

célestes en transformant la femme absente en *donna della mente*. La condamnation de l'amour passionnel atteint son comble lorsque Dante-personnage déclare que face à la pureté de Beatriz, les instincts lascifs qu'il a connus, comme tous les hommes, ont été purifiés. Ils sont condamnés au même destin que les pécheurs en étant 'privés de toute espérance' devant l'inscription de la porte de l'enfer :

Pero el placer lascivo, el goce impuro
que a todo amante por igual alcanza,
ante aquel ser tan celestial y puro
prorrumpió con acento amargo y duro:
–'¡Ay, qué triste es vivir sin esperanza!'
(*FR*, I.5, 33)

Le pouvoir de Dante-personnage de 'sauver' les amants et de prévenir l'adultère sera remis en question par l'échec de sa tentative de sauvetage qui aboutira à la mort de Pablo et Francisca. Par opposition à l'interprétation de Drouineau, qui souligne les analogies entre les couples Dante-Béatrix et Paolo-Françoise, les personnages de Colorado apparaissent ainsi comme les porte-parole de deux conceptions de l'amour opposées, inspirées de multiples clichés tirés de l'histoire littéraire.

II. Dante comme gardien d'une morale dépassée : la critique du mariage forcé et de la violence conjugale

En l'occurrence, le personnage de Francisca apparaît comme un espace de projection des différentes conceptions masculines de la féminité. Lorsque Pablo apprend qu'elle s'est mariée pendant son absence, il juxtapose son idéalisation stilnoviste comme créature céleste[265] et la description pétrarquiste de sa beauté[266] à une dénonciation, non moins pétrarquiste, de sa froideur de 'neige', capable de tuer. Il

halló en el patrio suelo/ y la amé desde entonces sobre todo./ Apenas si contaba nueve abriles/ y era un raro prodigio de hermosura,/ pues unía a las gracias juveniles/ todos los atractivos femeniles/ tan gentil y tan bella criatura./ Llevaba roja túnica ceñida,/ era blanca su faz, rubio el cabello,/ grandes los ojos, centros de la vida,/ tímido su mirar, boca encendida,/ las manos frescas flores, nieve el cuello./ Sentí al fijar en ella la mirada/ que en el fondo del pecho, donde tiene/ el alma su recóndita morada,/ me decía una voz nunca escuchada:/ 'Mira a tu Dios, que a redimirte viene'. / Y el cuerpo, que es no más instinto ciego,/ con amorosa y dulce sacudida,/ al contemplar su imagen, dijo luego,/ recobrando la calma y el sosiego:/ –'Ya mi dicha encontré; he aquí mi vida'» (*FR*, I.5, 32).

265 Colorado insiste sur le regard éblouissant de Francisca, comparable à celui de Beatrice au chant XXXII du *Purgatoire* «la luz faltó a mis ojos» (*FR*, II.3, 73) ; «sus ojos como el cielo/ tienen miradas» (*FR*, II.4, 78).

266 «[…] sus ojos, como el cielo,/ tienen miradas dulces y serenas;/ como el mar, insondable, así es su anhelo;/ su rostro cual las flores de aquel suelo.» (*FR*, II.4, 78) ; «Ayer, al verla […]/ profundo frío/ heló mi cuerpo; cesó/ el corazón de latir;/ anudóse mi garganta/ y, bajo el peso de tanta/ angustia, pensé morir.» (*FR*, II.3, 72) ; «[…] es aún más que esas nieves helado tu insensible pecho» (*FR*, II.4, 79).

dénonce Francisca comme étant une *femme fatale*, une traîtresse cruelle et menteuse, et finit par la menacer de mort :

Sólo es constante
la traición en tu pecho, en tu alma el dolo,
la mentira en tus labios, en tu amante
halago la perfidia, y tu incesante
y cruel veleidad; ¡eso tan sólo!
Antes que a mí, tus besos, tus caricias,
que primeros juzgaba, ¡a cuántos otros
habrás dado!... ¿No vendes por primicias,
cuando a tu nuevo dueño le acaricias,
las que há poco cambiábamos nosotros?
¡Cruel!... ¿qué no merece tu traidora
conducta? ¿qué tu proceder infame?...
¿Lloras?... Pues bien, por última vez llora,
que a morir a mis manos vas ahora […]

(*FR*, II.4, 80)

Dès le premier acte, Colorado souligne le motif shakespearien de la querelle de famille : Juan évoque la « antigua y tradicional enemistad » (*FR*, I.1, 13) entre les Malatesta et les de Polenta qui n'est pas sans rappeler 'l'ancient grudge' entre les familles de *Roméo et Juliette* (1597). Persuadé que sa femme Francisca le déteste en raison d'un « odio de raza » irréconciliable (*FR*, I.1, 14), Juan brosse le portrait d'une femme inatteignable, froide et distante qui évoque la *donna crudele* du canon pétrarquiste et la *donna pietra* des rimes dantesques : « Eres mármol o mujer ? […] hielo y mármol debes ser ! » (*FR*, I.2, 22). Dans sa souffrance amoureuse, Juan revendique un amour passionnel et regrette de ne jamais avoir partagé des moments intimes et sensuels avec sa femme :

[…] amor vive y se sustenta
de quien ama, con sus besos […]
en vano pasión te pido;
nunca, nunca ha respondido
al mío tu corazón […]
jamás cogé tus caricias
ni me abrasaron tus besos;
siempre tan fría, tan yerta
entre mis brazos te ví [...]
quiero sentir tu calor [...]

(*FR*, I.2, 19-21)

Juan évoque le prototype de la *mujer esquiva*, inscrivant Francisca dans la tradition des jeunes dames du drame espagnol du XVIIe siècle qui s'opposent à l'amour et aux contraintes du mariage : « ¡Tan hermosa y no has amado!/ ¡tan bella y nunca has querido! » (*FR*, I.2, 20). Il ignore, cependant, que Francisca aime Pablo depuis son

enfance et qu'elle souffre, de même que les personnages de Pellico et de Drouineau, du mariage arrangé pour négocier la paix entre deux familles puissantes:[267] « […] lo que debo querer/ odio, y lo que debo odiar amo […] » (*FR*, I.3, 23). Francisca dénonce son mariage avec Juan comme traite de son corps, voire comme esclavage concerté contre son gré pour rétablir la paix politique. Seulement la pensée de Pablo, qu'elle croyait tombé à la guerre, l'aurait protégée du suicide:

Mi padre, de mi afán mudo testigo,
sin comprenderlo acaso, concertaba
mi esclavitud; y, por trocar amigo
al que otro tiempo aborreció enemigo,
este cuerpo, que es tuyo, le entregaba.
Debí morir y no ceder, ¿no es cierto?
Esta fué, Pablo, mi intención primera;
más, ¿por qué vivo aún? ¿por qué no he muerto?...
porque pensaba en ti.
(*FR*, II.4, 82)

De manière plus combative encore que Pellico et Drouineau, Colorado accompagne l'histoire de Paolo et Francesca d'une critique socioculturelle du mariage forcé. Celle-ci s'exprime dans une représentation réaliste et détaillée de la souffrance psychologique de la jeune femme devant un mari qu'elle n'aime pas: « […] devorar/ penas, lágrimans, gemidos/ que por todos mis sentidos/ están queriendo escapar! » (*FR*, I.3, 22). Les rapports entre hommes et femmes sont décrits comme des relations de maître à esclave,[268] si bien que l'affection conjugale est conçue comme un devoir que la femme doit rendre à son 'propriétaire' (« mi dueño », *FR*, II.4, 82):

Juan.
Respóndeme: ¿te es odiosa
mi vista? […]
Francisca.
Soy vuestra esposa.
Juan.
¿Me quieres?
Francisca.
Es mi deber. […]
Yo os obedezco.
(*FR*, I.2, 18-19)

Colorado insiste sur l'absence de consentement de Francisca à des rapports sexuels, les faisant apparaître comme un viol légitimé par l'institution du mariage. L'auteur

[267] « […] pensé en pedirle la paz y, a cambio de ella, su mano […] » (*FR*, II.7, 47).

[268] Juan dit à Francisca: « […] eres mía […] » (*FR*, III.4, 119); « […] eres mi esclava […] » (*FR*, III.4, 121). Pablo considère Juan comme « nuevo dueño » de Francisca (*FR*, II.4, 80) et celle-ci affirme obséquieusement: « [...] cual sierva seguiré tu pensamiento » (*FR*, II.4, 83).

anticipe ainsi les revendications féministes du XIXe siècle concernant la pénalisation du viol entre époux, à laquelle la Cour suprême d'Espagne n'aboutira qu'en 1992 :

Mi lecho no es de amor; lloro cual viuda
y cual doncella mi perdido amante;
y, aunque el deseo cada noche acuda,
el odio que me inspira de él me escuda,
y tu amor al que siempre fui constante.
Lagrimas son mis besos, mis caricias
gemir; cesaron ya las que nosotros
gozamos del amor breves delicias;
esos son los placeres, las primicias
que a mi dueño le doy […]
(*FR*, II.4, 82)

Mais Colorado sensibilise également le spectateur à la perspective masculine en montrant que le mariage forcé est un échec pour les deux conjoints. Au début de son mariage avec Francisca, Juan fait preuve d'un amour sincère pour son épouse[269] et souffre de son indifférence.[270] La possession physique de sa femme 'par obéissance' ne fait qu'accentuer son incapacité à maîtriser ses sentiments.[271] Repoussé, Juan se transforme progressivement de mari aimant et désirant l'affection de son épouse en tyran de plus en plus rancunier et haineux[272] qui abuse violemment de son pouvoir :

Lo que amante te imploraba
te exijo; soy tu señor;
amor quiero, dame amor;
obedece; eres mi esclava.
No vanamente se siembra
el deseo que devora
la sangre; llegó la hora;
el tigre busca a su hembra.
(*FR*, III.4, 121)

[269] « No te amé ni hice mi esposa/ porque ángel pudieras ser;/ te amé porque eras mujer,/ te amé porque eras hermosa;/ sólo pensé en verme preso/ y dichoso entre tus brazos,/ en gozar de tus abrazos,/ en unirme a tí en un beso;/ así pensé desde el día que te vi por vez primera » (*FR*, III.4, 120).

[270] « Amar no es obedecer./ Amor no es hielo ni piedra/ insensibles, como en ti » (*FR*, I.2, 19).

[271] « […] he soñado/ que a mi amor te has entregado,/ que me abrazas, que me besas! […] es sueño, ilusión. » (*FR*, III.4, 118) ; « Nunca en tu labio he escuchado/ una palabra que fuera/ la dichosa mensajera/ del amor que he codiciado./ En mis horas de pasión/ en vano pasión te pido;/ nunca, nunca ha respondido/ al mío tu corazón;/ en mis amantes excesos,/ en mis soñadas delicias,/ jamás gocé tus caricias/ ni me abrasaron tus besos;/ siempre tan fría, tan yerta/ entre mis brazos te vi » (*FR*, I.2, 20).

[272] « […] no tu corazón no ama/ tu pecho no se enternece,/ ni admira, ni compadece; en otra pasión se inflama… en ti el odio y el rencor/ son envidia, solo envidia » (*FR*, II, 7, 97).

La critique du mariage forcé atteint son paroxysme avec les sentiments de culpabilité du père de Francisca qui avoue son égoïsme dans la sélection d'un mari pour sa fille. Il rappelle l'intention qu'il avait de rendre sa fille heureuse en la promettant à un noble aimant et puissant,[273] mais il doit reconnaître qu'il a échoué dans cet objectif, ayant subordonné les sentiments de Francisca à la poursuite de son propre profit.[274] Le père réalise douloureusement qu'il a condamné sa fille à l'enfer. Celui-ci n'est plus conçu comme le lieu de la damnation éternelle, mais comme un état de profonde souffrance sur terre : « […] si no amase, como pienso,/ a su marido… ¡yo mismo/ la he condenado al infierno ! » (*FR*, II.1, 68). L'enfer passe d'un espace métaphysique à une réalité sociale : le mariage forcé. Face aux remords de Guido, Dante-personnage va à l'encontre de la sympathie qu'éprouve le spectateur pour Pablo et Francisca. Il se fait le porte-voix du système patriarcal en acquittant Guido de sa faute et en défendant ainsi la pratique du mariage forcé : « La juventud necesita/ de la experiencia y consejo/ de los años […]. Gozáis en atormentaros,/ y adelantáis pensamientos/ y desgracias sin tener/ aún motivos para ello » (*FR*, II.1, 68).

La critique que Colorado adresse à l'institution socioculturelle du mariage doit être comprise dans le contexte de ses écrits sociologiques, notamment des *Fundamentos de la sociología* (1882). Dans cet ouvrage, l'auteur défend une vision humaniste de la société, fondée sur le 'droit à la liberté', le 'droit à l'instruction' et le 'droit à la vie'.[275] Ce dernier est considéré comme le plus important de tous les droits humains, incluant le droit à la 'nutrition' et à la 'reproduction'.[276] Colorado regrette que le 'droit à la vie' n'ait été amélioré ni par la réforme en Espagne, ni par la Révolution française[277] et que la politique du mariage suive encore des questions 'd'intérêt' et 'd'autorité' plutôt que de 'liberté individuelle'.[278] Il revendique le droit de chaque individu de 'réaliser sa nature' en fondant sa famille sur le principe de l'amour.[279] Dans sa recherche de moyens pour 'établir la justice', il commente explicitement le modèle métaphysique de Dante en le jugeant comme dépassé[280] et il cherche la 'solution' dans un individua-

[273] « Tan sólo tu bien deseo,/ y haberle logrado creo./ Eres noble, eres amada/ por tu padre y el esposo/ que te di; pronto, hija mía,/ pasará la Señoría/ de Rávena al valeroso/ Señor de Rímini […]/ ¿Qué más, qué más ambiciona tu corazón? » (*FR*, I.4, 26).

[274] « La hice [su felicidad]/ sin contar con sus deseos;/ y acaso al hacer su bien/ sólo atendí a mi provecho » (*FR*, II.1, 67).

[275] Colorado (1883b, 42).

[276] Colorado (1883b, 40).

[277] Colorado (1883b, 46-47).

[278] Colorado (1883b, 47).

[279] Colorado (1883b, 42).

[280] « […] para establecer en la tierra el reinado de la justicia y del derecho ¿de qué elementos disponen el hombre y la sociedad? […] La solución del enigma no está en ese espíritu que nadie ve […]. La solución del enigma no está en esos círculos dantescos que el poeta ha recorrido en las entrañas de la tierra y en las inmensidades del cielo. La geología ha desvanecido la ciudad del eterno dolor, como el telescopio, rompiendo los límites del sentido, ha derribado con una sola mirada la fantasía de la ciudad eterna » (Colorado 1883b, 48).

lisme humaniste qui vise à la réalisation des 'buts naturels' de chaque sujet à travers la connaissance, l'amour et la démocratie :

> La solución del enigma se encuentra en nosotros mismos; nuestro destino es nuestra propia naturaleza; nuestra religión realizar sus fines [...] Educar al hombre en el conocimiento del mundo exterior y de sí mismo, fundar la familia en el amor y la sociedad en la democracia, tal es el ideal [...] cada ser debe vivir según su naturaleza y conforme a ella constituirse en sociedad, y pues la sociedad humana tiene fines propios y naturales que cumplir, y la vida suprasensible nos es desconocida é ignorada, RENUNCIEMOS A LOS DIOSES Y VIVAMOS COMO HOMBRES.[281]

Dans son traité sociologique, Colorado ne précise pas si les femmes doivent être incluses dans sa conception des droits de l'homme, ce qui n'était pas le cas dans la constitution en vigueur dans l'Espagne de l'époque. Dans *Francisca de Rímini*, l'auteur adopte un point de vue plus explicitement féministe en projetant ses revendications sociologiques sur une héroïne féminine en proie à la violence conjugale. Au cours de la pièce, Francisca apparaît de plus en plus résolue à revendiquer sa liberté individuelle, faisant honneur à son prénom dérivé du latin 'francus', signifiant 'de condition libre'. La protagoniste se définit comme un être doué à la fois de raison et de sentiment, réunissant ainsi les deux pôles opposés des conceptions de l'amour revendiquées par Dante et Pablo :

¡Señor! ¡Señor! [...]
Tu me hiciste a tu divina
imagen y semejanza;
como la luz en la estrella
que brilla en el firmamento,
pusiste en mí el <u>pensamiento</u>
que alumbra y guía como ella;
y, como a la luz calor,
a mí me diste también
el <u>sentimiento</u>, que al bien
se encamina con amor [...]
(*FR*, III.1, 108)[282]

En se présentant comme un être conçu à l'image de Dieu, Francisca remet en question la conviction pluriséculaire de l'Église catholique, selon laquelle seul l'homme jouirait de ce privilège, ce qui contribuait à l'exclusion de la femme des fonctions sacrales. En ramenant la synthèse de *ratio* et *emotio* à la ressemblance de Francisca avec Dieu, Colorado suggère la supériorité de sa conception de l'amour face à celles de Dante et Pablo. Si on lit cette appropriation du chant V de l'*Enfer* comme un commentaire métatextuel de la *Divine Comédie*, il est possible d'y voir une anticipation de la lecture féministe de Teodolinda Barolini. Dans son *gendered reading*, cette

[281] Colorado (1883b, 48-49).
[282] Souligné par C. J.

dernière valorise Francesca en la décrivant comme un être doué de *ratio* et *emotio* qui s'affirme dans une prise de parole éloquente face à la réaction unilatéralement émotionnelle de Paolo qui s'enferme dans un silence passif et fond en larmes.[283] Le bas-relief de Susillo montre également une Francesca attentive, à la fois rationnelle et émotionnelle : tandis que Paolo est complètement hypnotisé par la jeune fille, celle-ci garde le contrôle de la situation. Son regard fixe l'observateur, comme si elle venait de prendre conscience d'être dérangée dans son intimité. Elle renvoie ainsi l'observateur à son rôle de voyeur intrusif d'un moment intime privé de toute illégitimité. Au niveau métatextuel, l'absolution de la faute et la représentation d'une Francesca douée de raison et de sentiment peuvent être interprétées, chez Susillo, et surtout chez Colorado, comme une critique de la posture rationnelle de Dante-*auctor* qui présente la peine des luxurieux comme un châtiment rationnellement mérité selon les lois divines,[284] bien qu'il manifeste de l'empathie en tant qu'*agens*. En effet, Colorado fait vaciller les assises de la 'métaphysique du droit' dantesque en fondant l'argumentation de Francisca sur les mêmes lois religieuses que Dante, tout en aboutissant à une conclusion opposée : si Dieu a doté Francsica du 'libre arbitre' et de la faculté d'aimer Pablo, son amour, profond et 'fidèle', est d'essence divine et, par conséquent, exempt de toute culpabilité.

¿Cuál es mi crimen, Señor?...
Cuanto existe y vive en mí
todo te lo debo a tí:
amo porque soy amor;
en él pienso porque es él
todo el pensamiento mío;
y, porque tengo albedrío
y le amo, a su amor soy fiel.
(*FR*, III.1, 109)

Ainsi, Francisca remet en question non seulement la métaphysique du droit dantesque, mais aussi les fondements de la constitution espagnole de l'époque, qui concevait l'obéissance de la femme à son mari comme un devoir conjugal. Elle en arrive à chasser Juan de sa chambre (« Salid de aquí. », *FR*, III.4, 117) et à s'opposer à tout contact physique (« ¡No os acerquéis a mí! », *FR*, III.4, 119 ; « No me toquéis […] », *FR*, III.4, 121). À rebours des clichés stilnovistes et pétrarquistes ainsi que des images stéréotypées de *mujer esquiva*, *donna pietra*, *femme cruelle* et *femme fatale*, projetées sur Francisca par ses interlocuteurs masculins, Colorado présente un personnage psychologiquement complexe qui invite à la réflexion féministe sur les normes sociales et juridiques du XIXe siècle. Persuadés de la légitimité de leur amour, Pablo et Francisca ne meurent pas avec la peur de l'enfer mais avec la conviction que la mort les réunira : « Pablo. […] Bárbaro homicida [Juan],/ vive y envidia mi dichosa suerte;/

[283] Pour l'approche de Barolini, cf. les chapitres III.0. et III.1. de la présente étude.
[284] Cf. l'approche d'Hugo Friedrich, p. 224 de la présente étude.

quisiste separarnos en la vida/ y juntas nuestras almas en la muerte » (*FR*, III.8, 129). Ainsi, Pablo et Francisca n'apparaissent plus comme des pécheurs charnels, mais comme les victimes d'une pratique de mariage obsolète.

Avec sa remise en question de la constitution espagnole et de la métaphysique du droit dantesque, Colorado marque une évolution cruciale en ce qui concerne l'image de Dante dans la littérature du XIXe siècle. Il reconnaît certes l'importance de Dante pour l'unification culturelle de l'Italie,[285] mais sa légitimité en tant que *poeta vates* est remise en cause par le cours de l'action et par les observations sur la *Divine Comédie* dans *Fundamentos de la sociología*. L'analyse a montré que la mythopoétique de Colorado présente Dante comme le porte-voix d'une conception dépassée de l'amour, de la métaphysique et de la justice. Le sonnet *Edad Media* de Colorado permet de contextualiser sa critique de Dante dans le cadre d'une vision sombre du Moyen-Âge. Celui-ci est vu désormais comme une époque 'barbare' et 'cruelle' dominée par des 'tyrans' et 'célébrée', à tort, par les contemporains romantiques de l'auteur :

Edad cruel y bárbara que ha sido
Y es hoy únicamente celebrada
Por ingenios anémicos que en nada
Con sentido común han discurrido.

En ella la razón se ha envilecido.
La dignidad del hombre ha sido hollada;
La fuerza fué su ley, su Dios la espada,
Y el odio el solo afecto que ha tenido.[286]

L'humaniste progressiste Vicente Colorado désacralise Dante en tant que *poeta vates* et modèle médiéval en déclarant qu'un poète comme Gaspar Núñez de Arce l'aurait largement dépassé s'il avait vécu à la même époque.[287] Ce scepticisme face au Moyen-Âge en général et à Dante en particulier marque la fin de l'enthousiasme romantique pour cette époque éloignée.

Ainsi, Colorado ne se sert plus de Dante comme d'un modèle pour légitimer son propre programme poétique. Bien au contraire, il transforme Dante en porte-voix d'une conception dépassée de l'amour, de la métaphysique et de la justice. La mythopoétique dantesque permet à Colorado de dénoncer la pratique du mariage forcé et la violence conjugale, et de présenter ainsi une vision de la société plus humaniste et progressiste.

---

285 « Es Dante […]/ cuyo numen popular,/ mejor que otro, ha de fundar/ el gran imperio latino./ De los Alpes a Sicilia,/ si hoy nos divide la guerra,/ gracias a él, esta tierra/ formará una gran familia » (*FR*, I.8, 56-57). À ce sujet, cf. le chapitre I.3.

286 Colorado (1883a, 7).

287 « De haber vivido en la Edad Media, hubiera superado en la epopeya al vate florentino » (Colorado 1887, 291).

III.3. Entre Eros et Thanatos – l'adultère de Paolo et Francesca transposé au XIXe siècle : Julio Monreal (1880) et Gaetano Previati (1887)

Francisca de Rímini (1880)

Fija en su amado la mirada ardiente,
Y henchida el alma de inefable anhelo,
Cual pajarillo fascinado al vuelo,
Cede Francisca a su pasión vehemente.

Hervir sus venas sacudidas siente,
Ora con fuego atroz, ora con hielo,
Y sofocando el conyugal recelo,
Cual sauce al huracán, dobla la frente.

Su labio palpitante, estremecido,
Siente ya el otro labio que lo embriaga,
Y su aliento, su roce y su latido,

Cuando al impulso de la impía daga,
El beso por la muerte suspendido,
Entre los dos eternamente vaga.

Previati, Gaetano, La bocca mi baciò tutto tremante, 98x227cm, huile sur toile, Bergamo, Accademia Carrara, 1887. © Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.

Le sonnet *Francisca de Rimini*, publié dans la revue *La Ilustración Española y Americana* en 1880,[288] est complètement négligé par la critique qui ne le mentionne que de manière accessoire et énumérative dans des études sur la réception du Moyen-

[288] Le sonnet a été imprimé pour la première fois le 15 mars 1880 dans *La Ilustración Española y Americana* (Monreal 1880, 314), « Francisca de Rímini », abrégé : *FR*.

Âge dans la littérature espagnole.[289] De même, son auteur Julio Monreal (1838-1890) est largement ignoré par les histoires de la littérature espagnole, étant évoqué tout au plus dans des études thématiques sur les coutumes du XVIIe siècle, auxquelles il a dédié une monographie en tant que journaliste.[290] Néanmoins, son sonnet *Francisca de Rímini* revêt une importance capitale pour la présente étude, étant donné qu'il se focalise sur un moment qui n'est mentionné que de manière énigmatique et sommaire chez Dante : le meurtre.[291] Celui-ci reste secondaire dans la plupart des autres textes de l'époque, bien qu'il représente l'un des *topoï* les plus communs de la peinture.

L'analyse démontrera que le poète Julio Monreal et le peintre Gaetano Previati transposent Paolo et Francesca dans la réalité sociale du XIXe siècle, exprimant ainsi les préoccupations de leur propre époque autour du sujet de la vengeance de sang. Monreal insiste sur le caractère naturel, voire biologiquement inéluctable, de l'acte adultère, marqué par un double processus de 'thanatisation de l'amour' et 'd'érotisation de la mort',[292] permettant des lectures polyvalentes et ambiguës autour du coup d'un poignard aux connotations phalliques. Le poète anticipe ainsi les réflexions d'Elena Lombardi qui assimile l'union des amants dans le baiser à leur fusion dans la mort par un coup d'épée : « […] reading and death enact what love and the kiss should : the union of the lovers ».[293] De son côté, Previati présente Paolo et Francesca comme les victimes d'un crime non résolu, devançant les interrogations de la critique du XXIe siècle, notamment de Luca Carlo Rossi, concernant les circonstances de l'assassinat du personnage historique qui inspira la Francesca dantesque.

***

Dans son œuvre la plus célèbre, *Cuadros Viejos*, Monreal se présente comme un 'costumbrista' qui brosse un tableau fidèle des us et coutumes sociaux d'une époque passée :

> […] leyendo tan heroicos libros, siempre nos figuramos a los hombres de la antigüedad […] y apenas [...] nos acordamos de que tales varones […] eran individuos de la familia, miembros de la sociedad de su época […] [que] participaban de la vida del hogar, de las calles, de los espectáculos […] no será tarea completamente ociosa averiguar cómo vivían en los pasados tiempos, y estudiar las costumbres familiares y privadas […]. De esas cosas menudas me he aficionado y querido ser narrador […][294]

Dans son sonnet *Francisca de Rímini*, il poursuit son intérêt pour les mœurs et les coutumes de la vie privée en décrivant une scène d'adultère. Tandis que *Cuadros*

---

289 Cf. p. ex. Sanmartín Bastida (2002, 175).

290 Monreal (1878).

291 « Caina attende chi a vita ci spense » (*Inf.* V, v. 107).

292 Pour une étude de cette dichotomie au cours des siècles et notamment chez Shakespeare, cf. : Bronfen (2004) ; Assmann (2008).

293 Lombardi (2012, 216).

294 Monreal (1878, VIII-XIX).

Viejos montre l'Espagne du XVIIe siècle, son sonnet présente une scène appartenant à l'époque de Dante. Cette époque est célébrée comme le siècle d'or de la littérature italienne qui est élevé au rang de modèle de la société espagnole du XVIIe siècle, décrite dans son essai :

> Italia, cuyo siglo de oro se había adelantado al de otras naciones meridionales, fijaba por extremo la atención de los españoles, que pisando aquel florido suelo, a causa de la preponderancia que en él tenían nuestras armas y política, importaban al de Castilla la cultura literaria, que allí se había desarrollado espléndidamente, merced al remontado vuelo de los Dantes, Petrarcas, Tassos y Ariostos.[295]

Toutefois, au-delà de la désignation explicite de *Francisca de Rimini* dans le titre du sonnet, rien ne laisse transparaître que Monreal décrit ici un cadre médiéval. De manière analogue, la toile de Previati n'évoque le contexte médiéval que par le titre *Paolo et Francesca* (1887), les personnages étant habillés à la mode du XIXe siècle et présentés devant un lit de la même époque. Plus que sur la contextualisation historique, Monreal se concentre sur la charge émotionnelle et psychologique d'un adultère qui pourrait aussi bien se dérouler à l'époque contemporaine. En effet, les sujets de l'adultère et de la 'venganza de sangre' étaient très controversés dans les débats littéraires, publics et juridiques de la fin du XIXe siècle en Espagne. Ils font non seulement l'objet de pièces de théâtre comme *El nudo gordiano* (1878) et de discussions érudites autour de l'intention morale de son auteur Eugenio Sellés,[296] mais apparaissent également dans des faits divers[297] et des débats juridiques autour du code pénal de 1870. Celui-ci enlevait au mari trompé le droit de tuer presque impunément sa femme adultère surprise en flagrant délit en n'encourant que la peine dérisoire de bannissement du territoire à une distance de vingt-cinq kilomètres. Pourtant, le code pénal de 1870 maintenait même l'extinction de la sanction au cas où les adultères ne mouraient pas lors de l'agression, n'ayant pas subi de lésions 'graves'.[298] Le juriste Mario Machado Carrillo constate que cette situation juridique signifiait, dans la réalité quotidienne de l'époque, le maintien effectif d'une possibilité de peine de mort pour adultère bien que celle-ci eût été légalement abolie par le code pénal.[299]

La description de la femme adultère par un auteur masculin évoque *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas* (1872), une collection

---

295 Monreal (1878, 349).

296 Cf. à ce sujet : Checa Olmos / Fernández Soto (2014).

297 Cf. p. ex. : « El procurador de la República termina manifestando que si los jurados juzgan que Fenayrou es un marido vengador, deben tenerlo en cuenta como circunstancia atenuante; pero si le consideran como un asesino vulgar, debe ser condenado a muerte. La mujer es un monstro, que merece también morir » (*Diario oficial de avisos de Madrid* 228, 16/08/1882, 2.

298 « El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en el acto a ésta o al adultero o les causare alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causare lesiones de otra clase, quedará exento de pena » (Article 438 du code penal de 1870).

299 Machado Carillo (1977, 51). Cf. aussi : Collantes de Terán de la Hera (2013).

d'articles 'costumbristas' dans lesquels un groupe d'auteurs décrit la 'femme typique' de l'Espagne du XIXe siècle. Monreal remplace pourtant le style journalistique et narratif de ces 'cuadros costumbristas' par la forme du sonnet, et le ton humoristique par la description sérieuse d'un état d'âme psychologique : bien plus que sur l'acte adultère en soi, Monreal met l'accent sur la force du désir féminin. Tandis que Previati se concentre exclusivement sur la représentation de la mort, Monreal commence par un prélude sur les pulsions et les sentiments de Francisca alors que 'l'autre' (*FR*, v. 10), son 'amant' (*FR*, v. 1), reste anonyme tout au long du sonnet. Ce phénomène souligne l'intérêt particulier de Monreal pour la vie intérieure de la femme adultère qui continuait à être punie, dans la réalité sociale de l'époque, par la mort. La société se montrait beaucoup plus indulgente avec le mari adultère qui était généralement condamné, si jamais l'affaire était portée devant les tribunaux, au bannissement ou au paiement d'une amende.[300]

Les deux premières strophes illustrent la tension sexuelle progressive entre les adultères ainsi que les efforts de Francisca pour la réprimer par respect de son lien conjugal (« conyugal recelo », *FR*, v. 7). Les hésitations du personnage se traduisent également au niveau de la syntaxe : les hyperbates des vers 2 et 3 ralentissent le rythme de la phrase et retardent l'action en intercalant des informations supplémentaires sur l'état d'âme du personnage dans la structure naturelle de la phrase. L'information principale de la première strophe, l'abandon de Francisca à la passion, est attendue depuis la conjonction « y » au vers 2. Cependant, elle est reculée au vers 4 et mise en relief par la position de rejet du verbe 'céder' (*FR*, v. 4). Suivant la structure traditionnelle du sonnet, le premier quatrain présente une 'thèse' : les amants sont dominés par le principe d'Éros qui sera défini par Sigmund Freud comme la pulsion humaine de la vie et de l'autoconservation. L'Éros se manifeste dans la libido des amants : Francisca fixe son amant d'un regard 'ardent' (*FR*, v. 1), son âme étant 'gonflée' d'un désir ineffable. Elle finit par 'céder' à sa passion 'véhémente' (*FR*, v. 4) de manière aussi naturelle qu'un 'petit oiseau' apprend à 'voler' (*FR*, v. 3). Ainsi, Monreal met l'accent sur le caractère naturel de l'acte sexuel, comparable au vol d'un oiseau.

Respectant la structure traditionnelle du sonnet, la deuxième strophe présente une 'antithèse' en annonçant que la métaphore de la jeune femme comme petit oiseau qui atteint la liberté en s'envolant (*FR*, v. 3) sera contrariée par le Thanatos, la pulsion de mort. En effet, dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud affirme que tout organisme vivant est régi par un conflit fondamental entre une pulsion de vie, qui le mène à la reproduction, et une pulsion de mort, qui dérive du besoin de l'organisme de retourner à son état inorganique originel.[301] Francisca sent ses veines 'bouillir' et 'trembler' (*FR*, v. 5), tantôt d'un 'feu atroce', tantôt de 'glace' (*FR*, v. 6). Ces métaphores pétrarquistes qui conçoivent l'amour comme un état physique d'exception, marqué par les sensations antithétiques de chaud et de froid extrêmes, traduisent la

[300] Cf. Collantes de Terán de la Hera (2013, 341).

[301] Freud (2000, 213-272).

simultanéité des pulsions de vie et de mort dans le discours amoureux de Monreal. Elles expriment parfaitement la force destructrice et 'atroce' (*FR*, v. 6) de la libido à laquelle Monreal attribue ici le pouvoir destructeur du 'feu' et de la 'glace' (*FR*, v. 6). Le symbolisme du Thanatos est renforcé par la comparaison de Francisca avec un 'saule' qui se laisse emporter par 'l'ouragan' (*FR*, v. 8). La métaphore botanique de l'arbre inévitablement entraîné par la force élémentaire du vent souligne, une fois de plus, le caractère naturel, voire biologiquement inéluctable, de l'acte adultère. Le saule est, par ailleurs, un présage commun de la mort dont la morphologie, suggérant l'abandon à la tristesse, lui a valu le qualificatif de 'pleureur'.[302] De cette manière, l'image du saule renvoie aussi bien à l'énergie pulsionnelle qu'au pouvoir destructeur de la passion. La métaphore de l'ouragan évoque certes le vent infernal dantesque qui secoue les luxurieux aussi fort que leurs passions les dominaient pendant leur vie, mais la notion du châtiment divin est totalement absente dans le sonnet de Monreal. En effet, l'image du vent semble transcrire plutôt la force impétueuse des pulsions sexuelles dans *l'hic et nunc*. Suivant la structure traditionnelle du sonnet, les deux tercets montrent le résultat des tensions entre Éros et Thanatos présentées dans les deux quatrains : le baiser (*FR*, vv. 9-11), puis le meurtre (*FR*, vv. 12-14). La description du baiser dans le premier tercet se distingue fondamentalement de ses représentations chastes et pudiques, étudiées aux chapitres III.1. et III.2.1. de la présente étude. Monreal insiste explicitement sur la charge érotique et émotionnelle du baiser : les lèvres 'palpitantes' et 'frémissantes' de Francisca (*FR*, v. 9) se font 'enivrer' par les lèvres de 'l'autre' (*FR*, v. 10) dont Francisca sent 'l'haleine', les 'frictions' et les 'palpitations' (*FR*, v. 11). Le deuxième tercet décrit la scène du meurtre, dominée par un double processus de 'thanatisation de l'amour' et 'd'érotisation de la mort'. Le coup du 'poignard impie' (*FR*, v. 12) 'suspend' l'Éros par le Thanatos, le 'baiser' par la 'mort' (« El beso por la muerte suspendido […] », *FR*, v. 13). La mort est 'érotisée' par le fait que le baiser 'restera' en suspens entre les amants bien au-delà de leur mort ('éternellement', *FR*, v. 14). Dans le même temps, le deuxième tercet permet une interprétation plus audacieuse concernant la 'thanatisation de l'amour' : le poignard est un symbole de la puissance et de la virilité dont la connotation phallique a été soulignée notamment par Freud dans son interprétation des rêves.[303] En conséquence, 'l'impulsion' du 'poignard' (*FR*, v. 12) n'est pas sans rappeler la pénétration sexuelle. En effet, le sonnet établit un lien métonymique entre l'acte sexuel et la mort par l'épée, dont la contiguïté se fonde sur le fait de suspendre la dualité des amants en les fondant dans l'union corporelle. Elena Lombardi a mis en avant cet aspect presque cent cinquante ans plus tard en insistant sur le fait que les amants meurent 'd'une seule' mort (« Amor condusse noi ad una morte […] », *Inf.* V, v. 106).[304] Elle inscrit ainsi le chant V de l'*En-*

[302] Chevalier / Gheerbrant (1982, 982). Cf. esp. 'sauce llorón', it. 'salice piangente', portg. 'chorão', all. 'Trauerweide', angl. 'weaping willow', russ. 'плаку́чая и́ва'.

[303] Cf. p. ex. Freud (1969, 55).

[304] « Death achieves the union ('noi') and fusion ('una morte') of the lovers » (Lombardi 2012, 163).

fer dans la tradition médiévale, qui établit un rapport systématique entre l'amour et la mort et affirme : « Eschatologically, the kiss enacts the problematic eternal merger of the lovers: the tragic union that death and punishment don't manage to tear apart begins here ».[305]

Monreal renforce le lien métonymique entre l'amour et la mort par le fait que le coup du poignard au deuxième tercet peut être lu non seulement dans son acception explicite, comme mise à mort littérale des adultères, mais aussi, au sens figuré, comme la 'petite mort' qui désigne, depuis le XVIe siècle, l'orgasme. En ce sens, l'adjectif 'impie' (*FR*, v. 12) pourrait exprimer à la fois la condamnation du meurtre par le moi lyrique et celle de l'acte adultère et de l'orgasme féminin selon la morale catholique de l'époque.

À l'instar du sonnet de Monreal, le tableau de Previati présente la suspension de l'Éros par l'irruption soudaine du Thanatos. De prime abord, les amants semblent avoir été transpercés d'un seul coup par le même poignard. L'arme létale unit leurs corps au-delà de la mort dans la chambre à coucher, l'espace par excellence de l'échange intime. Ainsi, la pulsion de l'Éros est perceptible bien au-delà de la mort, pouvant facilement être identifiée comme la raison du meurtre. L'espace communément réservé à l'amour s'est transformé en espace de la mort. Toutefois, aucune trace de sang sur le poignard, les vêtements ou le lit, aucune blessure visible aux yeux de l'observateur, aucune expression de douleur, de frayeur ou d'agonie dans les visages ne souligne la brutalité de l'homicide. Bien au contraire, la beauté du cadavre de cette Francesca sensuelle aux longs cheveux roux lâchés sur le lit et la position de Paolo reposant sur ses seins 'érotisent' la représentation de l'assassinat. Cette Francesca penchée en arrière au dos cambré ne semble être présentée ni au moment extrêmement douloureux du coup d'épée létal, ni en tant que cadavre roidi par la mort, mais plutôt au moment de l'évanouissement provoqué par la 'petite mort'. Une morte serait d'ailleurs incapable de soutenir une telle flexion du dos. La bouche entrouverte de Francesca et ses yeux fermés pourraient certes indiquer le repos d'une morte exsangue, mais ils peuvent également être regardés comme des signes de volupté. En effet, la position et l'expression de Francesca reprennent explicitement celles des *Fumeuses d'opium*, réalisées la même année par Gaetano Previati.[306] Ce tableau présente quatre femmes dans un cadre oriental, assises par terre la tête lascivement tirée en arrière, en train de profiter voluptueusement de l'enivrement provoqué par l'opium. L'attitude presque identique de Francesca et des quatre fumeuses renforce le lien métonymique entre la représentation de l'extase et de la mort, entre Éros et Thanatos.

De son côté, le corps avachi et inanimé de Paolo semble indiquer une chute suite à une perte d'équilibre. La position de ses jambes, de ses pieds et de son bras suggère qu'il est tombé de manière brusque et inattendue, ce qui répond parfaitement

[305] Lombardi (2012, 205).
[306] Previati (1887b).

à la touche agitée et aux couches épaisses de couleur qui transcrivent l'impétuosité violente de l'événement. Un corps inanimé ne resterait pas longtemps dans une telle position étant donné que rien ne le soutient. Bien au contraire, la posture calme et soutenue de Francesca ainsi que ses longs cheveux soigneusement disposés sur le lit, ne suggèrent pas un effondrement survenu à l'improviste, mais plutôt un repos qui date de bien avant la chute de son amant. Paolo n'est pas tombé frontalement sur Francesca, mais diamétralement sur son côté, ce qui semble exclure la possibilité d'une chute simultanée lors d'un tête-à-tête amoureux. Toutefois, la critique souligne unanimement que les amants sont transpercés par le même poignard[307] qui devrait, par conséquent, être disproportionnellement long. La toile suscite de nombreuses questions à ce sujet : Comment l'épée aurait-elle pu transpercer Francesca si elle n'est pas tombée avec Paolo ? Pourquoi ne montre-t-elle aucun signe de frayeur si elle a vu son assassin en face et si c'est le moment même de l'homicide qui est ici présenté ? Est-ce que sa main posée sur le sein gauche transcrit vraiment, comme on serait tentés de le croire au prime abord, une attitude défensive face à l'attaque mortelle ou s'agit-il plutôt d'une expression pathétique qui n'est pas liée au meurtre ? Le tableau n'amène pas de réponses à ces questions, si bien que l'observateur pourrait en arriver à se demander si Francesca est vraiment morte et comment elle serait décédée. Ses longs cheveux roux et sa représentation 'plongée' dans une mer de tissu évoquent les représentations préraphaélites d'Ophélia,[308] amante secrète d'Hamlet qui meurt noyée dans un étang sans que la véritable raison de sa mort ne soit révélée à l'observateur. Le grand plan horizontal rapproche les corps inanimés de l'observateur d'autant qu'il les coupe en bas du tableau. Cette perspective écrasante crée du suspense étant donné qu'elle exclut toute référence explicite à l'iconographie dantesque qui pourrait révéler les antécédents du meurtre (le livre et sa position sur le sol), voire l'assassin (Gianciotto). Innombrables sont les tableaux de l'époque qui résument ces moments consécutifs du chant V de l'*Enfer* dans une seule illustration.[309] Le crayon sur papier de Bartolomeo Pinelli montre parfaitement la synthèse du moment de la lecture (*Inf.* V, v. 127), du croisement des regards (*Inf.* V, v. 130), du baiser (*Inf.* V, v. 136) et du meurtre (*Inf.* V, v. 107) dans une seule image, répondant ainsi à toutes les questions que Previati laisse ouvertes. Dans ce type de compositions, Gianciotto incarne la personnification de la mort qui apparaît, depuis le motif médiéval de la danse avec la mort, comme rival de l'amant.[310]

---

307 Cf. p. ex. Querci / Villari (2011, 226) ; Poppi (1994, 99).

308 Cf. p. ex. le huile sur toile *Ophelia* de Millais (1851-1852).

309 Cf. p. ex. les tableaux d'Ingres, pp. 254*sq*. et 313 de la présente étude.

310 Assmann a démontré que la personnification de la mort en tant qu'amant apparaît également chez Shakespeare : Assmann (2008, 25).

Pinelli, Bartolomeo, La bocca mi baciò tutto tremante, 115x175mm, eau-forte, Forlì, Biblioteca Civica Fondo Piancastelli, Raccolte Piancastelli, Sezione Stampe e Disegni, Album Ritratti Onofri-Strocchi I, 34, 1823-34. © Raccolte Piancastelli.

Bien au contraire, Previati semble transformer l'épisode littéraire en illustration d'un fait divers. C'est effectivement dans les années quatre-vingt du XIXe siècle que la littérature et la peinture italiennes commençaient à aborder des sujets macabres, tels que le meurtre, le suicide ou la prostitution, traités également dans les colonnes des journaux de l'époque consacrées aux crimes. Transposés dans un décor intérieur et habillés à la mode du XIXe siècle, Paolo et Francesca n'y sont identifiables que par le titre. Ils apparaissent, chez Previati, comme les victimes d'un crime irrésolu. L'atmosphère mélodramatique de la scène est renforcée par les effets de clair-obscur qui illuminent Paolo et surtout Francesca, dans un grand plan masquant l'espace qui pourrait éclairer l'observateur sur les circonstances du meurtre. Cette transposition de l'épisode littéraire sur la réalité sociale évoque, par ailleurs, l'interrogation de la critique actuelle concernant les circonstances de la mort de la Francesca 'réelle'. Teodolinda Barolini voit Dante dans le rôle d'un historien qui a préservé le personnage historique de l'oubli en l'immortalisant au chant V de l'*Enfer*:[311] les documents historiques de l'époque ne mentionnent même pas son nom étant donné que le meurtre d'une femme n'avait aucune conséquence sur la succession dynastique.[312] En étudiant ces documents historiques, Luca Carlo Rossi remet en question la possibilité que les

[311] « Dante is the historian of record: in effect he saved Francesca from oblivion, giving her a voice and a name » (Barolini 2000a, 1).

[312] Barolini (2000a, 1*sq*.).

Paolo et Francesca historiques aient été tués de façon simultanée, présentant la même interrogation qui est au cœur du tableau de Previati :

> […] se sono fondate le deduzioni presuntive condotte su un documento che riferisce di un figlio di Gian Ciotto avuto dalla seconda moglie Zambrasina, Francesca dovrebbe essere premorta a Paolo di qualche anno: una sfasatura che renderebbe impossibile la loro uccisione contemporanea.[313]

De cette manière, les mythopoétiques dantesques de Monreal et Previati appliquent l'histoire tragique de Paolo et Francesca aux préoccupations de leur propre époque concernant la vengeance de sang, tout en anticipant les interrogations de la critique du XXIe siècle autour de la mort des personnages historiques et littéraires.

[313] Rossi (2015, 33). Voir aussi : Rimondini (2003).

III.4. *La Rima XXIX* de Gustavo Adolfo Bécquer (1871) : une représentation codifiée de l'acte sexuel

Rima XXIX

« La bocca mi baciò tutto tremante »

Sobre la falda tenía
el libro abierto,
en mi mejilla tocaban
sus rizos negros:
no veíamos letras
ninguno creo, 6
más guardábamos ambos
hondo silencio.
¿Cuánto duró? Ni aun entonces
pude saberlo.
Sólo sé que no se oía
más que el aliento, 12
que apresurado escapaba
del labio seco.
Sólo sé que nos volvimos
los dos a un tiempo,
y nuestros ojos se hallaron
¡y sonó un beso! 18

Creación de Dante era el libro; 19
era su Infierno.
Cuando a él bajamos los ojos,
yo dije trémulo:
¿Comprendes ya que un poema 23
cabe en un verso?
Y ella respondió encendida:
¡Ya lo comprendo! 26[314]

Gustavo Adolfo Bécquer est un des poètes les plus célèbres de la littérature espagnole du XIXe siècle. Néanmoins sa mythopoétique dantesque est un sujet encore largement inexploré par la critique. Depuis les années 1960 et 1970, Juan María Díez Taboada[315] et Robert Pageard[316] ont commencé à s'intéresser aux sources de Bécquer en mettant l'accent sur l'influence d'Espronceda, du Duque de Rivas, de Musset, Hugo, Byron, Heine, etc. Le mérite des études de Hans Felten et Petra Tournay réside dans le fait d'avoir remplacé l'approche positiviste de Díez Taboada et Pageard par une perspective postmoderne en insistant sur l'intertextualité avec Ovide, Pétrarque,

[314] Bécquer (1988, 132-133), « Rima XXIX », abrégé : *R*.
[315] Díez Taboada (1965, 9).
[316] Pageard (1972).

Shakespeare, Quevedo, Góngora, San Juan de la Cruz, Meléndez Valdés, Cadalso et Dante, notamment.[317] Tournay fournit des résultats de recherche convaincants, particulièrement par rapport aux *Rimas X, XXIII* et *XXI*. Or considérer l'œuvre de Bécquer comme une combinaison ludique d'éléments préexistants[318] avec une intention « parodique » ou « ironique »[319] illustre certes la conception de l'intertextualité de Kristeva[320] selon laquelle tout texte se construit comme une « *mosaïque* de citations »,[321] mais ne contribue pas à approfondir l'étude des fonctions et de la valeur esthétique des références aux auteurs concernés. Les références à Dante, notamment à Beatrice et la *Vita Nova*, apparaissent également dans les *Rimas XXVIII, LXXI, LXXIV* et *LXXVI*.

Dans le contexte du présent chapitre, il est cependant plus pertinent de se concentrer sur une analyse textuelle approfondie de la *Rima XXIX*[322] qui se réfère, dès la citation en exergue, au chant V de l'*Enfer* (*Inf.* V, v. 136). Ce poème n'est pas au centre de l'intérêt de Felten et Tournay et, de manière générale, il est négligé par la critique qui s'est limitée à faire quelques remarques d'analyse stylistique, en opposant « l'hétéromètre » employé par Bécquer au tercet dantesque,[323] et à évoquer le rapport entre l'expérience vécue et la poésie.[324] George Mansour, Francisco López Estrada et Rafael Lucas Balbín ont reconnu une réflexion poétique dans la *Rima XXIX*,[325] sans pour autant présenter une étude textuelle systématique de ce phénomène. Les rares observations concernant l'intertextualité dantesque se résument à la simple constatation d'une ressemblance au niveau thématique : Andrés Soria y voit 'l'imitation', la 'transcription',[326] voire le 'mimétisme total'[327] de la description du baiser entre Paolo et Francesca (*Inf.* V, vv. 127-38), López Estrada fait valoir « l'identité » des deux textes[328] et Balbín considère la *Rima XXIX* comme « paraphrase »[329] du modèle médiéval. Ces affirmations sont niées à juste titre dans l'analyse formaliste d'Antonio Gargano qui contient des observations stylistiques intéressantes de la *Rima XXIX*

317 Tournay (1991, 10) ; Felten (1989).

318 Tournay (1991, 12).

319 *Ibid.* ; Felten (1989, 1245).

320 Cf. Tournay (1991, 13).

321 Kristeva (1969, 146).

322 Je reprends la numérotation établie en 1871 par les amis du poète après sa mort. Le manuscrit originel a disparu lors de la révolution de 1868. Bien que Bécquer ait essayé de reconstruire la version originelle dans le *Libro de los Gorriones* attribuant le nombre 53 à la *Rima XXIX*, les éditions postérieures se fondent généralement sur la version de 1871 qui présente un regroupement thématique.

323 Balbín (1957, 134).

324 Mansour (1981).

325 Mansour (1981, 95) ; López Estrada (1972, 165) ; Balbín (1957, 134).

326 Soria (1965, 69).

327 Soria (1965, 72).

328 « […] un desarrollo anecdótico parejo […] » (López Estrada 1957, 164).

329 Balbín (1957, 133).

sans pour autant développer une thèse alternative concernant la fonction de l'intertexte dantesque.[330]

Une première partie du présent chapitre vise à combler cette lacune en démontrant que Bécquer s'approprie l'épisode du baiser dantesque en l'arrachant à son contexte infernal. Il étire en longueur le fameux vers 136 du chant V de l'*Enfer*, communément considéré comme le plus sensuel de toute la *Divine Comédie*, en amplifiant son caractère érotique. La première strophe montre la fusion corporelle d'un toi et d'un moi en un nous. Les différentes parties du corps des amants sont personnifiées, atteignant, les unes après les autres, le statut de sujets agissants. Les amants semblent ainsi être dédouanés de la responsabilité de leurs réactions physiques. Bécquer abandonne l'image d'une Francesca chaste et réservée en mettant l'accent sur la réciprocité dans l'acte du baiser, ce qui ressort de manière d'autant plus évidente grâce à la comparaison intermédiale avec l'aquarelle de Dante Gabriel Rossetti (1855) et la sculpture en marbre d'Auguste Rodin (1888).

Une deuxième partie de l'analyse se concentre sur la deuxième strophe, séparée de la première par une ligne de ponctuation qui marque à la fois une césure et une censure, occupant la fonction de l'ellipse dantesque (« […] quel giorno più non vi leggemmo avante […] », *Inf.* V, v. 138). À l'instar de Francesco Gianni et Julio Monral, Bécquer anticipe l'insistance de la critique du XXIe siècle sur le discours érotique dans la *Divine Comédie*,[331] en soulignant la présence d'un amour charnel au chant V de l'*Enfer*. Il s'agit, par ailleurs, de démontrer que ces derniers vers présentent une métaréflexion sur la poésie. Celle-ci est facilitée par la fusion intellectuelle des amants, qui peut également être lue comme une représentation suggestive de l'acte sexuel, comparable à la série de tableaux de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Ainsi, la mythopoétique dantesque permet à Bécquer de promouvoir son propre programme poétique, à cheval entre le romantisme et la modernité : l'idéal d'une poésie courte, vouée à l'expression du sentiment, qui coïncide parfaitement avec la thèse d'Anna Maria Chiavacci concernant la condensation de sens dans un seul vers dantesque.[332]

I. L'extase de la fusion : une amplification sensuelle du vers 136 du chant V de l'*Enfer*

Reconnues à la fois comme le fondement de la poésie espagnole moderne et comme une revalorisation des formes traditionnelles, les *Rimas* de Bécquer (1871) juxtaposent des éléments de la poésie populaire du Moyen-Âge et de l'esthétique moderne. En effet, la *Rima XXIX* reprend les vers assonancés du *Cantar de Mio Cid* (~1200) tout en les transposant dans une forme moderne à deux strophes

330 Gargano (1981). Cf. aussi la traduction espagnole de l'article : Gargano (2007, 201-204).

331 Cf. p. ex. l'approche d'Elena Lombardi, introduction III.0.

332 Ce chapitre est une version approfondie de : Jacobi (2018).

inégales séparées par une ligne. La métrique est caractérisée par une polymétrie insolite composée à la fois d'octosyllabes et de pentasyllabes. Pris isolément, ces deux mètres remontent à la poésie populaire, l'octosyllabe étant considéré par Ramón Menéndez Pidal comme « el metro más connatural al idioma [español] ».[333] La référence au Moyen-Âge est corroborée dès le titre par l'exergue dantesque issue du chant V de la *Divine Comédie* : « La bocca mi basciò tutto tremante » (*Inf.* V, v. 136).[334]

Dès le premier vers, Bécquer nous présente un couple assis côte à côte, la femme tenant un 'livre ouvert' (*R*, v. 2) sur sa 'jupe' (*R*, v. 1). La tension érotique de ces premiers vers est accentuée par l'inversion de la structure grammaticale habituelle. Bécquer place le complément circonstanciel de lieu au début de la phrase (« Sobre la falda tenía », *R*, v. 1) suscitant ainsi la curiosité du lecteur quant à l'objet qui se trouve entre les jambes du *toi lyrique*. L'enjambement des vers 1 et 2 fait retomber le suspense grâce au complément d'objet direct « el libro abierto » (*R*, v. 2) en position de rejet. Les vers 3 et 4 soulignent la tension sexuelle en mettant l'accent sur la description du contact physique : « […] en mi mejilla tocaban/ sus rizos negros […] » (*R*, vv. 3-4). Le parallélisme des vers 1-2 et 3-4 reproduit par la syntaxe analogue le procédé métrique de l'enjambement, plaçant les 'boucles noires' de la femme en position de rejet. La structure parallèle des vers représente d'ailleurs une caractéristique centrale de toute la poésie de Bécquer, mettant de 'l'ordre' dans les effusions sentimentales stylistiquement débordantes présentées par d'autres poètes romantiques tels que Zorrilla ou le Duque de Rivas. [335]

Sur le plan grammatical, les boucles noires du vers 4 sont placées en position de sujet accomplissant l'action verbale : ce sont les boucles et non la femme qui touchent la joue de l'amant, le verbe « tocar » étant utilisé comme verbe transitif indirect. Cette personnification des cheveux semble dédouaner la femme de toute responsabilité, conférant une vie propre à ses boucles foncées. Depuis l'anti-pétrarquisme du XVIe siècle, les cheveux noirs pervertissent l'idéal médiéval de la dame blonde, transformant, selon Stefanie Adomeit, 'quelque peu' sa 'divinité' en 'individualité'.[336] En conséquence, la symbolique des couleurs laisse supposer dès le début une femme aux antipodes de l'idéal dantesque de la *donna angelicata* incarnée dans la Beatrice dantesque, capable de mener l'homme vers le salut au moyen de son amour sublimé.[337] Bécquer ne se réfère effectivement pas à la femme angélique mais à la pécheresse dantesque condamnée pour sa luxure à être harcelée par les vents infernaux. La *Rima XXIX* présente une amplification du caractère sensuel par rapport aux vers 127-38 du chant V de l'*Enfer*, étirant en longueur le vers 136, placé en exergue du poème. Avant de culminer dans le baiser, l'attraction entre les amants ne se traduit chez Dante que

[333] Menéndez Pidal (1968, 91).

[334] Bécquer écrit 'baciò' et n'emploie pas la graphie toscane du *Trecento* ('basciò').

[335] Cf. p. ex. Bousoño (1951, 208*sq.*).

[336] Adomeit (2006, 36).

[337] Quant à cette lecture unilatérale du personnage de Beatrice, cf. note II. 396 (p. 134) du présent travail.

par leurs regards échangés[338] ainsi que par le décalage entre l'innocence initiale[339] et le sentiment de culpabilité qui se manifeste dans leur pâleur (« […] scolorocci il viso […] », *Inf.* V, v. 131), leurs pleurs (*Inf.* V, vv. 126 ; 140) et leur vaine tentative d'étouffer leurs pulsions coupables (« ci vinse », *Inf.* V, v. 132). Bécquer extrait cet épisode de son contexte et l'allonge en ajoutant des détails concernant les réactions physiques et la vie intérieure de 'Paolo' dont le nom n'est pas mentionné. L'anonymat des amants souligne leur caractère de symboles universels de la passion. Il est remarquable que Bécquer remplace la prise de parole de Francesca au chant V de l'*Enfer* par la prise de parole masculine qui se fondera progressivement avec le toi féminin. Il s'agit maintenant de démontrer cette fusion entre le moi et le toi et de comprendre le développement progressif de leur excitation, affranchie de toute culpabilité. Alors que la passion adultère est déclenchée chez Dante par la lecture de la scène de séduction entre Lancelot et la reine Guenièvre, imitée par les lecteurs Paolo et Francesca, Bécquer met en relief le fait que ses amants ne lisent pas vraiment l'*Enfer* de Dante, posé sur la jupe de Francesca :[340]

No veíamos las letras
ninguno creo,
más guardábamos ambos
hondo silencio.
(*R*, vv. 5-8)

La structure parallèle de la syntaxe produit deux enjambements, plaçant l'hyperbate tautologique « ninguno creo » et la synesthésie « hondo silencio », qui mêle la perception spatiale et sonore, en position de rejet. Par cette accumulation de figures de style, Bécquer met l'accent sur le fait qu'*aucun des deux* amants ne voit les lettres du livre et que *tous les deux* sont plongés dans un silence profond (cf. les pléonasmes « No veíamos las letras/ ninguno creo […] », *R*, vv. 5-6 ; et « […] guardábamos ambos […] », *R*, v. 4). Or, l'union progressive des amants se produit grâce au regard dans le livre. Tandis qu'aux vers 1-4, ils apparaissent comme deux entités nettement séparées (« tenía », *R*, v. 1 ; « mi mejilla », *R*, v. 3 ; « sus rizos », *R*, v. 4), le moi et le toi se fondent à partir du vers 5 en un « nous » (« veíamos », *R*, v. 5 ; « guardábamos », *R*, v. 7 ; « nos volvimos », *R*, v. 15 ; « se hallaron », *R*, v. 17 ; « bajamos », *R*, v. 21).[341] L'attirance physique est si forte que les amants n'arrivent pas à se concentrer sur le contenu de la lecture. Ils n'ont plus besoin d'une médiation littéraire de l'amour à travers l'histoire de Lancelot et Guenièvre, comme c'était le cas chez Pellico et Drouineau. L'objet du livre garde cependant la fonction d'entremetteur que Dante lui attribue dans l'épisode de Paolo et Francesca : « Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse […] » (*Inf.* V, v. 137). Or, Dante dénonce non seulement le livre, mais aussi son auteur. La référence intertextuelle au

338 « Per più fiate li occhi ci sospinse […] » (*Inf.* V, v. 130).

339 « […] sanza alcun sospetto […] » (*Inf.* V, v. 129).

340 Le phénomène d'une double intertextualité a été commenté aux pp. 251*sq.* de la présente étude.

341 Cf. Gargano (2007, 206).

chant V de l'*Enfer* produit ainsi un effet paradoxal, voire subversif : tandis que Dante-*auctor* punit les luxurieux en les condamnant à tourbillonner éternellement dans les vents du deuxième cercle de l'*Enfer* afin de dissuader ses lecteurs de les imiter, Bécquer présente le livre de Dante comme déclencheur d'un baiser qui n'a plus rien de peccable. Cette appropriation du chant V de l'*Enfer* renvoie à la controverse pluriséculaire concernant l'épisode de Paolo et Francesca. L'introduction (III.0.) a montré qu'au cours des siècles, les interprétations de ce passage évoluent d'une condamnation sévère de Francesca comme pécheresse luxurieuse, voire démoniaque,[342] en passant par la thèse d'une purification de sa faute justifiée par l'intensité de la passion dont elle ne serait qu'une victime,[343] jusqu'à sa célébration comme héroïne romantique d'un amour passionnel,[344] qui comporte tout à fait des connotations érotiques.[345]

Avec sa *Rima XXIX*, Bécquer semble appuyer la dernière hypothèse. Dans son poème, rien ne suggère une condamnation des amants. De manière significative, ils ne 'pâlissent' pas comme Paolo et Francesca et ne témoignent d'aucune culpabilité. L'analyse a permis de démontrer que Bécquer extrait le moment du baiser du chant V de l'*Enfer*, l'arrache à son contexte infernal et écarte ainsi l'histoire antérieure et postérieure à celui-ci, soit les questions de la culpabilité et de la punition. Bien au contraire, Bécquer étire l'épisode du baiser en longueur au moyen d'une description détaillée de la vie intérieure et de l'implication de différentes parties du corps des amants. Au vers 10, le moi lyrique se détache du 'nous' pour exprimer sa perte de la notion du temps (« ¿Cuánto duró? Ni aun entonces pude saberlo », *R*, vv. 9-10). Les vers 11 à 14 façonnent une augmentation progressive de la sensualité qui culmine dans le baiser du vers 18. Le souffle – dont l'importance est soulignée par sa position de rejet au vers 12 et par son acquisition du statut de sujet au vers 14 – perturbe le silence proclamé au vers 8. Au niveau phonétique, cela se traduit par l'allitération en [s] des vers 11 et suivants (« Sólo sé que no se oía […] » etc.). Tout en faisant écho au « silencio » du vers 8, la consonne alvéolaire [s] transcrit le sifflement des soupirs qui troublent la tranquillité. Aux vers 13 et 14, le souffle semble mener une vie propre, se précipitant, apparemment de manière indépendante, hors des lèvres sèches (« […] apresurado escapaba/ del labio seco », *R*, vv. 13-14). Déjà Luis Cernuda a reconnu une expression de l'ineffable dans les maintes descriptions du souffle dans la poésie de Bécquer,[346] ce qui annonce le caractère métaréflexif de la *Rima XXIX* qui sera approfondi dans le prochain sous-chapitre.

La construction grammaticale des vers 13 et 14 ainsi que le procédé rhétorique de la personnification semblent, une fois de plus, ôter au sujet la responsabilité de ses réactions physiques. Les parties de son corps atteignent, l'une après l'autre, le statut

342 Parodi (1904) ; Busnelli (1922a) ; Trombatore (1929).

343 De Sanctis (1869) ; Foscolo (1825b, CL-CLVII).

344 Vittorini (1930) ; De Sanctis (1869).

345 Cf. Lombardi (2012, 208). Cf. introduction III.0.

346 « Lo inefable sólo puede trasladarse al idioma por medio de lo más inefable con que cuenta el hombre como medio de expresión: el suspiro » (Cernuda 1975, 318).

de sujets agissants. Le souffle comme sujet du vers 12 et le verbe impersonnel réflexif à la troisième personne qui le précède («[…] no se oía […]», *R*, v. 11) empêchent le lecteur de déterminer lequel des deux amants émet ces soupirs languissants. Bécquer suggère ainsi, à nouveau, une fusion des deux entités. Cette fusion comporte, comme déjà au vers 8, une perception synesthésique qui associe désormais la perception haptique et auditive : 'l'haleine' est 'entendue' et non, comme le suggèrerait le syntagme plus commun, 'sentie' (*R*, vv. 11-12). Le poète met ainsi en relief le caractère particulièrement intense de cette expérience qui fait appel à plusieurs modalités sensorielles à la fois.

La forme du poème reflète l'extase émotionnelle des amants dont l'union corporelle est ralentie par des soupirs, des frôlements et des regards. Le baiser final sera amené par un rythme changeant qui traduit le tiraillement des amants entre l'attirance physique et leurs hésitations. L'allitération en [l], consonne liquide, donne l'impression d'un développement fluide vers le point culminant du baiser («[…] el aliento […]», *R*, v. 12 ; «[…] del labio seco […]», *R*, v. 14 etc.). À l'inverse, la structure parallèle des vers 11-15 et 17-18 se fonde sur les anaphores «Solo sé que» (*R*, vv. 11 ; 15) et «y» (*R*, vv. 17 ; 18) qui ralentissent le rythme jusqu'à le rendre poussif et saccadé. La polymétrie renforce cet effet en créant des pauses et des variations rythmiques entre la fluidité des octosyllabes et la brièveté des pentasyllabes. Toutefois, le rythme des pentasyllabes accélère en s'approchant du climax (*R*, v. 18).

L'anaphore des vers 11 et 15 semble, par ailleurs, mener à l'absurde son propre contenu : tout en prétendant 'ne se rappeler que' quelques éléments épars, le moi lyrique fournit une description tout à fait détaillée des différentes étapes précédant le baiser. Ce sont désormais les yeux qui sont placés dans la position du sujet grammatical et qui semblent agir de leur propre chef («se hallaron», *R*, v. 17), sans que les amants aient besoin de les commander pour se regarder. La synesthésie «y sonó un beso» (*R*, v. 18) élargit le champ sensoriel de la vue («ojos», *R*, v. 17) à ceux de l'ouïe («sonó», *R*, v. 18) et du toucher («beso», *R*, v. 18). Ainsi, Bécquer insiste une fois de plus sur l'intensité extraordinaire du moment savouré par tous les sens à la fois, mais restant néanmoins insaisissable pour le langage. Le caractère inédit du baiser est mis en relief par le passé simple utilisé aux vers 15 à 18, s'opposant comme temps de l'action à l'imparfait qui domine les vers précédents. Ceux-ci décrivent la tension progressive et les hésitations des amants dans la durée. Le verbe «sonó» (*R*, v. 18), employé à la forme impersonnelle au singulier renforce l'impression qui persiste depuis le début : les amants ne semblent pas être responsables de leurs actes physiques. Le baiser, sujet agissant de la phrase, 'résonne' par lui-même. L'emploi des verbes réflexifs au pluriel («nos volvimos», *R*, v. 15 ; «se hallaron», *R*, v. 17) ainsi que des formes impersonnelles à la troisième personne soulignent la réciprocité du baiser, s'opposant ainsi au vers dantesque placé en exergue, où l'initiative est attribuée uniquement à l'amant. Plusieurs œuvres d'art issues de la seconde moitié du XIXe siècle illustrent cette évolution de l'iconographie pudibonde vers la représentation d'une passion réciproque et d'un baiser sensuel.[347]

[347] Cf. Soennecken (2002, 95).

Rossetti, Dante Gabriel, Paolo and Francesca da Rimini, acquarelle sur papier, 254x449mm, Tate Britain, London, 1855. ©Tate.

Rodin, Auguste, Le baiser, marbre, 181,5x112,5x117cm, Musée Rodin, Paris, 1888. © Musée Rodin, photo: Christian Baraja.

Dante Gabriel Rossetti présente les adultères dans un geste d'attraction mutuelle, les lèvres collées les unes aux autres et les mains serrées. Le livre est suspendu, ouvert et en parfait équilibre entre les deux corps. Toutefois, le cadre de la fenêtre semble former une auréole et le tableau est intégré dans un triptyque, le format conventionnel de la peinture religieuse. Ces éléments issus de l'iconographie chrétienne semblent colorer d'une valeur mystique l'attirance corporelle des amants. Selon Ilka Soennecken, 'l'autel de l'amour' de Paolo et Francesca donne une valeur mystique à l'amour de Rossetti pour sa maîtresse Lizzie Siddal qui aurait servi de modèle au personnage de Francesca.[348] La sculpture en marbre d'Auguste Rodin va encore plus loin dans la représentation de la passion charnelle et de la réciprocité sensuelle du désir de Paolo et Francesca. À l'origine, *Le Baiser* (1888) est un des innombrables motifs de *La Porte de l'Enfer.*[349] Initialement intitulé *Francesca da Rimini*, le groupe s'éloigne graduellement de l'iconographie dantesque – aussi bien par le changement du titre que par sa séparation de *La Porte de l'Enfer* et son exposition indépendante.

[348] *Ibid*.

[349] Cf. pp. 37*sq*. de la présente étude.

Hormis le livre difficilement reconnaissable que Paolo tient dans sa main gauche, aucun accessoire ne rend les amants identifiables comme Paolo et Francesca. Leur nudité les transforme en métaphore universelle de l'amour passionnel.[350]

II. La métaréflexion sur la poésie et la représentation tacite de l'acte sexuel

Au point culminant de la Rima XXIX, Bécquer interrompt l'action par une ligne de ponctuation qui marque une césure entre la première et la deuxième strophe. De telles lignes apparaissent également dans d'autres rimes de Bécquer (cf. p. ex. les *Rimas LXXVI* ou *XII*) où elles servent à illustrer la poétique de l'ineffable en mettant l'accent sur les limites du langage, sur l'impossibilité d'exprimer ce que le poète ressent. Dans le même temps, cet emploi des signes de ponctuation évoque ce que Gottfried Benn qualifia de 'tiret le plus puissant de toute l'histoire de la littérature',[351] se référant au tiret par lequel Heinrich von Kleist censure et suggère à la fois l'acte sexuel, ou, plus précisément, le viol de la *Marquise d'O* (1808). En effet, Rainer Zaiser a relevé le caractère phallique des signes de ponctuation formés par des traits, se concentrant surtout sur l'emploi de la virgule dans l'œuvre de Christine Angot.[352] Sans vouloir limiter les points d'exclamation (« ¡y sonó un beso! », *R*, v. 18) et la ligne de démarcation à cette interprétation lacanienne, il faut signaler que la césure représente une censure qui occupe la fonction de l'ellipse dantesque : « […] quel giorno più non vi leggemmo avante […] » (*Inf.* V, v. 138). Tout en ignorant cette connotation phallique, Mario Blanc a démontré de manière convaincante que l'emploi du point d'exclamation est, effectivement, complexe et diversifié dans l'œuvre entière de Bécquer, se distinguant fondamentalement de l'excès de phrases exclamatoires dans l'œuvre de Zorrilla, du Duque de Rivas ou d'Echegaray. Alors que ces derniers recourent au point d'exclamation pour accentuer l'emphase passionnelle et émotive de leurs déclamations amoureuses, chez Bécquer, il peut, entre autres fonctions condenser des concepts ineffables et signifier ainsi ce qui dépasse les capacités du poète dans l'expression amoureuse.[353]

Tandis que la première strophe est dédiée à la description de ce que Gargano appelle l'extase de la fusion,[354] la deuxième strophe présente une réflexion poétologique et propose simultanément une interprétation de la citation dantesque mise en exergue. Aux vers 19-20, le livre ouvert posé sur la jupe de la femme se voit placé au centre de l'intérêt, étant identifié désormais comme « Creación de Dante » (*R*, v. 19). Le choix du mot 'Création' avec un C majuscule, évoque la création biblique du monde, donnant à Dante des airs de démiurge, de Créateur d'une œuvre divine. Or, par l'anaphore explicative du vers 20 (« […] era su Infierno. ») le lecteur apprend que

350 Soennecken (2002, 119).
351 Wichmann (1988, 122).
352 Zaiser (2008, 60).
353 Blanc (1997, 63-69).
354 Gargano (1981, 476).

cette description sensuelle du baiser est issue de l'*Enfer* de Dante. Le fait que les amants ne voient pas les lettres du livre qu'ils tiennent entre les mains (cf. *R*, vv. 5-8) peut ainsi être interprété comme un indice de leur ignorance du contexte infernal du chant V de l'*Enfer*, incluant les questions du péché et du châtiment. Le seul élément qu'ils retiennent du poème dantesque est le vers placé en exergue qui servira, par la suite, de clé d'interprétation de la poésie entière.

Le vers 21 constitue une répétition de la situation initiale : les amants baissent les yeux vers le livre que la femme tient entre ses jambes (« Cuando a él bajamos los ojos […] », *R*, v. 21). Grâce au livre, placé en position d'objet, les amants atteignent finalement le statut de sujets agissants – et ceci pas uniquement au sens grammatical : ils prennent désormais la parole et formulent les aspects principaux du programme poétologique de Bécquer. Les vers 23-24 « un poema cabe en un verso », posent non seulement l'exergue dantesque en clé d'interprétation de toute la *Rima XXIX*, mais plaident également en faveur de la brièveté de la poésie. Ces vers sont formulés au présent omnitemporel, gnomique, suggérant qu'il ne s'agit plus de la description d'un sentiment individuel, mais de l'expression d'une vérité générale. Par opposition à ses contemporains, Bécquer pratiquait effectivement le postulat de la brièveté dans ses *Rimas*[355] et le défendait dans ses réflexions théoriques :

> Hay [una poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. […] Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía.[356]

La *Rima XXIX* se révèle ainsi être une métaréflexion qui s'interroge, à travers la description d'un baiser, sur l'écriture même de la poésie. Dans son analyse de la *Rima XXIII*, Tournay va jusqu'à considérer le mot 'beso' comme une 'variation paranomastique', voire comme un 'symbole' du mot 'verso'.[357] De manière significative, l'*Enfer* de Dante rend possible la communication et la compréhension entre deux sujets :

> […] yo dije trémulo:
> – ¿Comprendes ya que un poema
> cabe en un verso?
> Y ella respondió encendida:
> – ¡Ya lo comprendo!
>
> (*R*, vv. 22-26)

[355] La plupart des *Rimas* de Bécquer ne comptent que 7-26 vers. Les *Rimas XXXVIII*, *XX*, *XXII*, *XXIII*, *XXXV*, *XXLX*, *LXXVII* consistent en quatre vers. Les poèmes les plus longs comptent environ cent vers. Par la brièveté de sa poésie, Bécquer se distingue d'autres poètes romantiques espagnols comme le Duque de Rivas ou José de Espronceda.

[356] Bécquer (1954, 1297-1298).

[357] Tournay (1991, 166).

La *Rima XXIX* occupe une place exceptionnelle dans l'univers de Bécquer, étant une des rares poésies qui ne montrent pas l'échec de la communication et de la compréhension réciproque, mais leur réussite. Le fait qu'il s'agisse d'un échange entre deux entités nettement séparées au niveau intellectuel est souligné par la forme du dialogue ainsi que par l'hyperbate « yo » (*R*, v. 22) qui s'oppose au pronom « ella » (*R*, v. 25).[358] Suite à la fusion corporelle et grammaticale du *toi* et du *moi* en un *nous* dans la première strophe, les deux entités atteignent le statut de sujets indépendants dans la deuxième strophe pour se fondre, finalement, au niveau intellectuel. Le leitmotiv romantique de l'amour impossible et de la nature insaisissable de la femme, repris dans de nombreuses *Rimas* de Bécquer, est ainsi dépassé grâce au regard sur le livre de Dante.[359] La fusion intellectuelle facilitée par la poésie constitue d'ailleurs un des concepts les plus importants de la poétologie de l'auteur, formulée, entre autres dans *Cartas literarias a una mujer* (1861) :

> ¡La poesía…, la poesía eres tú! Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir con lo que tú sientes, penetrar por último en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma […][360]

La poésie se révèle ainsi comme un moyen privilégié pour pénétrer l'âme de l'autre. La séparation du *moi* et du *toi* en deux entités intellectuelles ne va d'ailleurs pas de pair avec une séparation physique. La fusion corporelle, dont la description explicite est interrompue, voire censurée, par la ligne de ponctuation, se profile, ne serait-ce que de manière codée, à la deuxième strophe. Les amants portent leur regard sur le livre 'ouvert' (« abierto », *R*, v. 2) posé entre les jambes de la femme. Le moi lyrique demande, tout tremblant (« trémulo », *R*, v. 22), si elle comprend qu'un poème entier entre dans un seul vers (*R*, vv. 23-24). Elle constate 'brûlante' (« encendida », *R*, v. 25) que 'maintenant elle comprend' (« ¡Ya lo comprendo! », *R*, v. 26). Le vocabulaire clairement sexuel (« trémulo », *R*, v. 22 ; « encendida », *R*, v. 25) et l'allitération que les mots « poema » et « verso » forment avec les parties génitales masculine et féminine, semblent indiquer que l'acte sexuel est, certes, censuré au niveau explicite du texte, mais évoqué de manière tacite aux vers 23-24 : « ¿Comprendes ya que un poema cabe en un verso? » (*R*, vv. 23-24). La thèse d'une superposition des actes de création biologique et littéraire peut être corroborée par le fait que la femme apparaît souvent chez Bécquer comme une allégorie, voire comme une personnification de la poésie et comme une muse inspiratrice : « La poesía eres tú […] porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer […]. Las mujeres son la poesía del mundo ».[361] En conséquence, l'acte physique du baiser (*R*, vv. 1-18) peut être lu comme un acte d'inspiration créatrice, comme un baiser de la muse, comme une fusion entre le poète et sa muse, tout comme les vers métaréflexifs sur l'écriture (*R*, vv. 19-26) peuvent

[358] Voir aussi : Gargano (1981, 478-479).

[359] Pour ces motifs, voir Tournay (1991, 68*sq*.).

[360] *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer (1954, 363-364).

[361] Pour une analyse plus détaillée de la femme comme allégorie de la poésie, voir : Freyda (2010, 33*sq*.).

être interprétés comme une description suggestive de l'acte sexuel, censuré au niveau explicite du texte. Cette association du baiser et de l'influence créatrice ainsi que de la femme et de la poésie apparaît d'autant plus évidente dans la *Rima IV* :

Mientras sentirse puedan en un beso
Dos almas confundidas;
Mientras exista una mujer hermosa,
¡Habrá poesía!

(*R IV*, vv. 33-36)

Il est remarquable que de nombreux tableaux de l'époque contiennent également des allusions chiffrées à l'acte sexuel, qui sont d'ailleurs souvent négligées par la critique. C'est le cas dans la série d'huiles sur toile de Jean-Auguste-Dominique Ingres. L'interprétation du chapitre III.2.1. a insisté avant tout sur les symboles mariaux et troubadouresques dans les illustrations d'Ingres. Or les toiles d'Ingres ne se limitent pas à la simple sublimation des personnages. Elles établissent bien plutôt une tension irréductible entre la mise en évidence du caractère courtois, pur et innocent de l'amour de Paolo et Francesca, et des allusions sexuelles plus implicites. En effet, le symbole phallique pluriséculaire de l'épée est disposé dans une position peu réaliste entre les jambes de Paolo, trop droite, érigée et verticale selon les lois de la physique. Dans l'iconographie religieuse, le vase rempli de fleurs représente Jésus-Christ dans le ventre maternel de la Vierge. Par sa forme courbée, le vase évoque effectivement le corps féminin, la floraison pouvant être interprétée comme le symbole de la fécondation de Francesca. Ces symboles sexuels sont plus évidents dans la version du Musée Bonnat que dans celle du Musée des Beaux-Arts d'Angers.[362]

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, 24,3x17,4cm, huile sur bois, numéro d'inventaire : 90, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, 1819. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu/ cliché : A. Vaquero.

[362] Cf. l'analyse de la p. 255 de la présente étude.

Les connotations érotiques établissent ainsi une tension irréductible avec les interprétations d'Ilka Soennecken et de Lora Palladino qui insistent unilatéralement sur l'innocence et la pureté de Francesca.[363] Cette tension peut être interprétée comme une remise en question de 'l'amour troubadour' à travers des allusions sexuelles qui représentent des clins d'œil ironiques face à l'ostentatoire pureté et innocence mariale, très en vogue à l'époque. De manière analogue à la rupture avec la conception médiévale de l'amour, Soennecken constate des ruptures au niveau du style. Elle montre de manière convaincante l'influence de la Renaissance italienne, notamment de Masaccio et de Masolino, dans la représentation du sol et de l'espace en forme de boîte, qui serait pourtant construit délibérément sur un point de fuite erroné, produisant de nombreuses fautes de perspective.[364] Selon Soennecken, cette stylisation peu naturelle fait ressortir la nostalgie pour la 'naïveté' originelle des grands maîtres.[365] Celle-ci se manifeste également dans l'hommage à Raphaël exprimé à travers le personnage de Paolo, qui porte les traits du visage et les habits typiques des autoportraits du grand maître.[366]

Contrairement aux exégètes médiévaux qui s'appuyaient sur l'épisode de Paolo et Francesca pour justifier la nécessité de bannir les lectures érotiques incitant au péché charnel, Bécquer célèbre le baiser en résumant sa réécriture ainsi que son interprétation du chant V de l'*Enfer* à un seul vers : « La bocca mi basciò tutto tremante » (*Inf.* V, v. 136). La thèse selon laquelle toute la poésie se condense dans un seul vers anticipe un aspect que la critique n'a relevé qu'un siècle plus tard. Anna Maria Chiavacci Leonardi fait remarquer, presque cent cinquante ans après Bécquer, que les vers qui ferment une séquence de tercets dantesques condensent souvent la signification de tous les vers précédents.[367] Par ailleurs, de nombreux critiques ont souligné le caractère extraordinairement charnel de la description du baiser au vers 136 du chant V de l'*Enfer*.[368] Le vocabulaire réaliste (« bocca », *Inf.* V, v. 136) s'oppose au registre stilnoviste employé dans le tercet précédant pour décrire la bouche de Francesca (« disïato riso », *Inf.* V, v. 133). En isolant ce vers de son contexte, Bécquer ne met pas seulement en relief la présence d'un discours d'amour charnel dans la *Divine Comédie*, mais il se sert de la démonstration dantesque de l'intensité de la passion amoureuse pour promouvoir un point central de son propre programme poétique. Dans *Cartas literarias a una mujer*, il définit la poésie comme 'sentiment'.[369] La fonction et le privilège du poète consisteraient en sa capacité à garder la 'mémoire vive' du 'trésor' que représentent les sentiments humains :

363 Cf. Palladino (1998, 85*sq.*) ; Soennecken (2002, 66-81).

364 Soennecken (2002, 67 ; 78*sq.*).

365 *Ibid.*

366 Cf. à ce sujet : Naef (1956, 107).

367 Chiavacci Leonardi (2005, 887).

368 Cf. Johnson-Haddad (1992, 209) ; Lombardi (2012, 208).

369 Cf. *Cartas literarias a una mujer* : « La poesía es el sentimiento » (Bécquer 1954, 666).

> Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.[370]

Le programme poétique de Bécquer consiste ainsi en une poésie courte et vouée à l'expression du sentiment, sans pour autant tomber dans le sentimentalisme des Romantiques espagnols. Il est intéressant de remarquer qu'il réalise ainsi un projet poétique fortement lié à l'image que la critique espagnole de son époque cultivait de Dante en tant qu'interprète le plus doué des sentiments humains : « Más su poesía, en apariencia descriptiva es sobre todo poesía de sentimientos […] no han tenido interprete más profundo ni más verdadero ».[371]

Dans le même temps, les *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer représentent, à l'instar des *Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, un moment de seuil dans l'histoire de la littérature.[372] Tandis que José Pedro Díaz et Gonzalo Sobejano regardent l'œuvre de Bécquer comme l'apogée du romantisme,[373] les poètes de la *Generación del 27*, tels que Luis Cernuda[374] et Jorge Guillén,[375] sont les premiers à remarquer sa fonction charnière, à cheval entre le romantisme et la modernité. Dámaso Alonso met en avant le côté moderne de Bécquer qu'il considère comme « el punto de arranque de toda la poesía contemporánea española ».[376] L'intérêt de Bécquer pour Dante, qui s'exprime également dans son projet de traduction inaccompli de la *Divine Comédie*,[377] apparaît certes comme un signe de l'enthousiasme romantique pour le Moyen-Âge, qu'on a observé déjà dans sa légende *Creed en Dios* (II.7.), mais au niveau stylistique, la *Rima XXIX* présente toute une série de caractéristiques qui anticipent la poésie espagnole du XXe siècle. En effet, sa brièveté et sa clarté linguistique dénudée d'artifice, se distinguent fondamentalement de la rhétorique pompeuse, grandiloquente et déclamatoire de Romantiques comme Zorrilla ou le Duque de Rivas.[378] La 'brièveté

---

370 Bécquer (1954, 669).

371 Milá y Fontanals (1856, 7915).

372 Cf. Miguel-Pueyo (2009, 5) ; Rubio Jiménez (2005, 157).

373 « Bécquer debe inscribirse como poeta final del romanticismo como uno de sus epígonos ». Díaz (1971, 134) ; Sobejano (1970, 364*sq.*).

374 « Hay momentos, y son los más, en que nos aparece como fruto excesivamente tardío del romanticismo; pero hay otros en que se nos aparece orientada hacia el futuro » (Cernuda 1975, 318).

375 « Partiendo del romanticismo, henos ya en la atmósfera que anuncia el simbolismo. Si Bécquer parece a primera vista un rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno » (Guillén 1942, 10).

376 Alonso (1978, 9). Cf. aussi : « […] [con el] habría de comenzar toda antología de poesía contemporánea española. » (Jiménez Martos 1970, 41) ; « Bécquer es el primer escritor español contemporáneo » (Guelbenzu 1970, 17).

377 Campillo (1886, 360).

378 Cf. les mots du poète Dámaso Alonso : « Lo esencial en las palabras de Bécquer es la distinción entre la poesía pomposa, adornada, desarrollada y la poesía breve, desnuda desembarazada en una forma libre […]. Toda nuestra poesía – no popular – anterior a Bécquer lo mismo clásica que la romántica pertenecía al primer tipo y el gran hallazgo el gran regalo del autor de

électrique' de la poésie de Bécquer met en avant le caractère condensé et mesuré de son expression émotive et stimule l'imagination du lecteur en soulignant l'ineffabilité des sentiments,[379] là où ses contemporains s'aventurent dans de grands discours mélodramatiques.[380]

Ainsi, l'amplification érotique du vers 136 du chant V de l'*Enfer* souligne non seulement la présence d'un discours érotique chez Dante et la condensation de signification dans un seul vers de la *Divine Comédie*, mais la mythopoétique dantesque permet également à Bécquer de promouvoir son propre programme poétique à cheval entre le romantisme et la modernité : l'idéal d'une poésie courte, vouée à l'expression du sentiment.

las rimas a la poesía española consiste en el descubrimiento de esta nueva manera » (Alonso 1978, 16-17).

379 Celaya (1972, 129).

380 Cf. Mario Blanc qui a démontré que Bécquer utilise des techniques novatrices pour se distancier de la « verborragia descontrolada de la pasión » romantique : les points d'interrogation, qui fonctionnent désormais comme une barrière à la déclamation emphatique des sentiments, et la langue dénudée d'artifice, parfois même familière. Cf. Blanc (1997, 60-69 ; 95*sq.*).

III.5. La figure de la prostituée comme emblème de la poésie : *La Béatrice* et la Francisca de Baudelaire (1857) entre femmes fatales et femmes angéliques

« Qu'est-ce que l'art ? Prostitution. »
(Baudelaire, *Fusées*)

La Béatrice

Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguisais lentement sur mon cœur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
À me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux : 12

— « Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent. 15
N'est-ce pas grand'pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle, 18
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques ? » 22

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !
La reine de mon cœur au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse. 30

Franciscae meae laudes

Novis te cantabo chordis,
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis. 3

Esto sertis implicata,
O femina delicata
Per quam solvuntur peccata! 6

Sicut beneficum Lethe,
Hauriam oscula de te,
Quae imbuta es magnete. 9
Quum vitiorium tempestas
Turbabat omnes semitas,
Apparuisti, Deitas, 12

Velut stella salutaris
In naufragiis amaris...
Suspendam cor tuis aris! 15

Piscina plena virtutis,
Fons aeternae juventutis,
Labris vocem redde mutis! 18

Quod erat spurcum, cremasti;
Quod rudius, exaequasti;
Quod debile, confirmasti. 21

In fame mea taberna,
In nocte mea lucerna,
Recte me semper guberna. 24

Adde nunc vires viribus,
Dulce balneum suavibus
Unguentatum odoribus! 27

Meos circa lumbos mica,
O castitatis lorica,
Aqua tincta seraphica; 30

Patera gemmis corusca,
Panis salsus, mollis esca,
Divinum vinum, Francisca! 33[381]

[381] Baudelaire (1954, 116-117), « La Béatrice », abrégé : *B* ; Baudelaire (1954, 61-62), « Franciscae meae laudes », abrégé : *FML*.

Avec les titres des poèmes *La Béatrice* et *Franciscae meae laudes*, composés tous les deux en 1857, Baudelaire s'inscrit explicitement dans la vague d'appropriations postromantiques de la femme angélique et de la pécheresse dantesque. Contrairement à la plus grande partie des autres textes du corpus sélectionné, ces poèmes n'ont pas été délaissés par la critique. Tandis que la plupart des interprétations se contentent d'une énumération positiviste des similitudes entre *La Béatrice* de Baudelaire et son modèle médiéval,[382] Henriette Levillain et André Weber ont insisté sur le côté satanique de *La Béatrice* baudelairienne, sur sa transformation de sainte en prostituée, voire d'être divin en reine infernale.[383] Leurs analyses suggèrent une transformation de la femme angélique dantesque en femme fatale, ce qui illustre parfaitement le dualisme de la conception de la femme dans *Les Fleurs du mal*.[384] En ce qui concerne *Franciscae*, la critique s'est concentrée principalement sur le processus inverse d'une sacralisation du profane,[385] sur l'inscription du poème dans la tradition des chants religieux médiévaux[386] et sur la parodie de la poésie de Catulle.[387]

Il reste à approfondir davantage l'intertextualité dantesque et l'ambiguïté du personnage, que seul Giampietro Marconi mentionne.[388] À l'instar de Francesco Gianni, de Julio Monreal et de Gustavo Adolfo Bécquer, Baudelaire juxtapose effectivement discours érotique et discours sublimé dans sa représentation de Francesca, anticipant ainsi, une fois de plus, les thèses d'Elena Lombardi concernant le chant V de l'*Enfer*.[389]

Par la suite, il sera question d'approfondir le rapport de tension entre la profanation du sacré et la sacralisation du profane qui domine aussi bien *La Béatrice* que *Franciscae meae laudes*. L'analyse démontrera la complémentarité encore ignorée de ces deux poèmes, tous deux rédigés en 1857. Leur mise en relation comme 'diptyque dantesque' permet de montrer que Baudelaire ne présente pas une simple inversion symétrique de Francesca, la pécheresse luxurieuse, et de Beatrice, la femme angélique. Son diptyque se fonde bien plutôt sur des tensions irréductibles entre la femme angélique et la femme fatale qu'il pose en emblèmes de l'art conçu comme 'prostitution de l'âme'. La mythopoétique dantesque permet ainsi à Baudelaire de présenter une réflexion poétologique sur la recherche de la beauté dans le sublime et le bas, le diabolique et le divin – un écartèlement qui reflète parfaitement la vocation contradictoire de la conscience humaine pour le *spleen*, le mal et Satan d'une part, comme

---

382 Musa / Houston (1965) ; Scott (2000, 56) ; Richter (2001b, 1373) ; Colesanti (2002, 655).

383 Richter (2001b, 1388 ; 1392-1393) ; Levillain (1993, 111). Quant au côté satanique de Béatrice voir aussi : Musa/ Houston (1965), Weber (2012, 231 ; 270*sq*.).

384 Pour une étude plus globale de l'image de la femme dans l'œuvre de Baudelaire, voir p. ex. : Donner (2002, 77*sq*.) ; Drebber (1995, 74*sq*.).

385 Paul Mathias interprète le poème comme un « chant d'amour sans arrière-plan infernal » (Mathias 1977, 105).

386 Kühne (2006) ; Mundt-Espín (1990) ; Ölberg (1986).

387 Pour l'intertextualité avec Catulle, voir : Marconi (2013) ; Marconi aborde l'intertextualité dantesque aux pp. 32-33.

388 *Ibid*.

389 Cf. l'introduction III.0.

pour l'idéal, le bien et Dieu d'autre part, tension qui parcourt l'ensemble des *Fleurs du mal*. La lecture subversive de Beatrice comme une femme fatale qui plonge le poète dans le *spleen* aide à comprendre les apories mêmes de la Beatrice dantesque. Aussi la poésie de Baudelaire anticipe-t-elle, de manière innovatrice et originale, des thèses que la critique formulerait cent cinquante ans plus tard, notamment avec l'insistance de Rossana Fenu Barbera sur l'ambivalence de la Beatrice dantesque. Celle-ci serait non seulement un personnage salutaire, mais aussi un danger pour le bien-être physique et psychique de Dante-*agens*, qu'elle plongerait précisément dans la mélancolie.[390] Alors que le chapitre II.6. a démontré que l'image du Satan du chant XXXIV de l'*Enfer* est au cœur de la conception baudelairienne du *spleen* comme véritable enfer mental, le présent chapitre va démontrer que la réception des personnages féminins dantesques joue un rôle fondamental pour décrire l'infestation du cœur par le *spleen*.

***

Dans ses réflexions sur les titres de ces deux poèmes complémentaires, Baudelaire se montre conscient de la profanation du sublime : « […] remarquez que Béatrix est français, et Beatrice italien, et qu'ici Beatrice est forcément italien, voulant dire : la déité, la maîtresse du poète ».[391] Henriette Levillain et Massimo Colesanti font remarquer que l'emploi de l'article 'La' dénote, dans le français du XIXe siècle, la profession de comédienne (cf. p. ex. La Malibran).[392] Puisque les comédiennes étaient couramment assimilées à des prostituées, cela revient à profaner la 'sainteté' de Béatrice. Au contraire, *Franciscae meae laudes* présente, dès le titre, une élévation du profane : la pécheresse adultère du chant V de l'*Enfer* est posée en sainte digne de louanges.[393] En effet, le titre latin inscrit la Francesca dantesque dans la tradition des séquences de la liturgie catholique médiévale. Il évoque plus précisément l'hymne *Omni die dic Mariæ meæ laudes anima*,[394] assimilant Francisca à la Vierge Marie. Or, la dédicace des versions publiées en 1857 et 1866 fait ressortir d'emblée le ton parodique du culte marial voué à Francisca : « Vers composés pour une modiste érudite et dévote ».[395] De toute évidence, Baudelaire établit un décalage net entre le ton solennel du titre et cette épigraphe bien plus profane, qui réunit des caractéristiques apparemment incompatibles des domaines religieux, mondain et culturel. Dans leur article sur « La

390 Fenu Barbera (2017, 10).

391 Baudelaire (1954, 1067).

392 Levillain (1993, 105) ; Colesanti (2002, 651).

393 La critique a plutôt insisté sur d'autres connotations du nom, sans les mettre en rapport avec le contenu du poème. Par exemple, Michel Gérard Guy a fait remarquer que le prénom Francisca est un dérivé du nom de la tribu germanique des 'Francs'. On en retrouve le radical intact également dans l'ordre religieux des 'Franciscains', fondé par saint François d'Assise en 1209. Jusqu'au XIXe siècle, le mot 'François', servait, par ailleurs, d'adjectif pour désigner une ethnie. Cf. Guy (1990).

394 Mario Richter signale la ressemblance avec le titre *Victimae paschali laudes* (Richter 2001, 565).

395 Baudelaire (1954, 940).

prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle », Daniel Grojnowski et Mireille Dottin-Orsini font remarquer que le métier typiquement féminin de la modiste qui confectionnait et vendait des chapeaux, souffrait d'une mauvaise réputation au XIXe siècle, étant constamment rapproché de la prostitution.[396] Dès le titre, les deux poèmes juxtaposent ainsi des stéréotypes féminins apparemment incompatibles : la sainte et la prostituée, voire, dans le deuxième cas, l'érudite, la dévote et la modiste – un décalage qui établit d'emblée le registre de la parodie comme modalité du discours. Le choix de la langue latine, conservée à l'époque comme langue liturgique de l'Église catholique, élève Francisca au rang d'une sainte vénérée, tout en restreignant le cercle des lecteurs aux personnes aussi 'érudites' que cette 'modiste' – ce qui peut être interprété comme une provocation à l'égard du lecteur. Comme l'auteur le précise dans la note qui accompagne sa publication de 1857, il choisit précisément le latin 'décadent' des chants liturgiques de l'Église médiévale, éloigné du latin de la tradition classique.[397] Son poème multiplie effectivement les références médiévales, plutôt qu'antiques. Les vers se structurent en onze strophes de trois octosyllabes monorimes, modelées sur la séquence *Dies irae*, un autre exemple de prose médiévale du latin mystique particulièrement populaire au XIXe siècle.[398] Bien évidemment, ces louanges à Francisca étaient peu susceptibles de plaire aux catholiques de l'époque, qui voyaient la langue sacrée du rituel ecclésiastique détournée au profit d'un culte pseudo-religieux voué à une jeune mondaine – un contraste qui crée une fois de plus un effet ironique. Le double processus de profanation du sacré et de sacralisation du profane, ainsi que l'image dualiste de la femme comme sainte ou prostituée, se manifestent donc dès les titres des deux poèmes.

Dans *La Béatrice,* l'intertexte dantesque s'articule autour du procédé dominant de l'antiphrase. Le poème s'ouvre sur « des terrains cendreux, calcinés, sans verdure » (*B*, v. 1), diamétralement opposés à la nature fertile, traversée par les eaux du fleuve Léthé, à ces vastes prés fleuris du paradis terrestre où Dante rencontre Beatrice. Baudelaire semble transformer « le paradis en enfer » (*AD*, v. 10), comme il l'avait annoncé dans le sonnet *Alchimie de la douleur.*[399] Le paysage de l'*incipit* évoque, plus précisément, celui du septième cercle de l'*Enfer* de Dante : une étendue aride et couverte de sable brûlant sous une pluie de feu.[400] En présentant le moi lyrique dans ce paysage dantesque dépourvu de végétation, Baudelaire évoque également le péché des damnés du septième cercle : le blasphème. Cette référence intertextuelle peut être considérée comme un commentaire autoréflexif qui annonce le ton subversif, voire 'blasphématoire', de cette mythopoétique dantesque. L'on notera par ailleurs que le

396 Grojnowski / Dottin-Orsini (2013).

397 « […] la langue de la dernière décadence latine » (Baudelaire 1954, 940).

398 Cf. pp. 106*sq*. de la présente étude. Les références latines ont été étudiés par : Richter (2001a, 565*sq*.) ; Ölberg (1986, 695) ; Kühne (2006, 189*sq*.).

399 Baudelaire (1954, 77), « Alchimie de la douleur », abrégé : *AD*. Cf. aussi : Weber (2012, 270).

400 « […] arrivammo ad una landa che dal suo letto ogne pianta rimove. » (*Inf.* XIV, vv. 8-9) ; « Lo spazzo era una rena arida e spessa » (*Inf.* XIV, v. 13). Levillain se trompe en indiquant le quatorzième cercle de l'*Enfer* qui n'existe pas. Cf. Levillain (1993, 109).

paysage reflète l'état d'âme du moi lyrique, plongé dans un ennui profond. Sa « sombre détresse » (*B*, v. 29) renvoie au *spleen*[401] qui représente, chez Baudelaire, le pire des péchés, l'origine de tous les maux, voire l'enfer mental.[402] Le paysage « cendreux, calciné, sans verdure » (*B*, v. 1) évoque les « plaines de l'Ennui […] désertes » (*D*, vv. 9-11)[403] qui reflètent parfaitement le sentiment de vide lié au *spleen*.[404] L'essence accablante, malfaisante, voire destructive de l'ennui est illustrée par le durcissement du cœur du moi lyrique qui se transforme en pierre à aiguiser « le poignard » (*B*, vv. 3-4).[405] Ces vers évoquent l'assujettissement du cœur du poète par le mal que *Le Vampire* (intitulé, à l'origine, *La Béatrice*)[406] associe à l'apparition de la femme fatale. Celle-ci mène le moi lyrique à sa perdition en entrant dans son cœur comme un 'coup de couteau' :

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée ;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine [...]
(*V*, vv. 1-6)[407]

Par opposition à la Beatrice dantesque, communément considérée comme une femme angélique qui mène le poète à la béatitude, celle de Baudelaire s'apparente – non seulement dans *Le Vampire*, mais aussi dans *La Béatrice* – à une force satanique semblable à un troupeau de démons. Cette force maîtrise l'âme du moi lyrique, évoquant les bêtes infernales qui symbolisent le péché dans *Au lecteur.*[408] Par opposition à la Beatrice de Dante, qui mène le poète sur la voie du salut et de la rédemption, sa sœur démoniaque illustre l'infestation du cœur par le *spleen*, le pire des péchés dans l'échelle des valeurs de Baudelaire. Ce que la critique a évalué comme une simple substitution de la femme diabolique à la femme angélique[409] va en réalité de pair avec une interprétation novatrice et originale du personnage de la Beatrice dantesque. La lecture subversive de Beatrice comme femme fatale qui plonge le poète dans la

401 « […] de ma pensée, en vaguant au hasard,/ J'aiguisais lentement sur mon cœur le poignard » (*B*, vv. 3-4).

402 Cf. le chapitre II.6. de la présente étude.

403 Baudelaire (1954, 111), « La Destruction », abrégé : *D*.

404 Cf. l'allégorie de l'ennui selon Legras, p. 168 de la présente étude.

405 Antoine Adam indique la référence intertextuelle à Shakespeare : « Tu as caché dans tes pensées mille poignards que tu as aiguisés sur ton cœur de pierre » (Adam 1972, 415). Cf. aussi : Richter (2001b, 1374).

406 Cf. aussi *De profundis clamavi* qui était intitulé, lors de sa première publication, *La Béatrix*.

407 Baudelaire (1954, 33-34), « Le Vampire », abrégé : *V*.

408 Cf. à ce sujet le chapitre II.6. de la présente étude.

409 Cf. p. ex. Richter (2001b, 1392-1393).

mélancolie, ou plus précisément, dans le *spleen* baudelairien, devance les thèses formulées par Rossana Fenu Barbera en 2017. Dans sa monographie *Dante's Tears. The Poetics of Weeping from 'Vita Nuova' to the 'Commedia'*, elle insiste sur l'ambivalence longtemps ignorée du personnage de Beatrice. Fenu Barbera affirme que la 'femme angélique' dantesque ne peut pas être comprise unilatéralement comme un être salutaire, mais qu'elle présente également un danger pour le bien-être physique et psychique de Dante-*agens*. Les rencontres avec Beatrice provoquent en effet chez lui des larmes, des cauchemars et des hallucinations : suite à leur première rencontre à l'âge de neuf ans, il s'effondre en larmes et s'exclame « Heu Miser ! quia frequenter impeditus ero deinceps ! » (*VN*, II, 2). Après leur deuxième rencontre, neuf ans plus tard, elle lui apparaît dans le sommeil en train de dévorer son cœur, sur quoi Dante-*agens* tombe malade pendant neuf jours, imagine la mort de sa bien-aimée et succombe à des hallucinations dans lesquelles il voit des « donne scapigliate » lui annoncer sa propre mort (*VN*, XXIII, 40).[410] La mise en scène de Beatrice comme une femme fatale qui plonge le poète dans le *spleen* anticipe parfaitement la thèse de Fenu Barbera qui interprète les symptômes physiques et psychologiques que les apparitions de Beatrice déclenchent dans la *Vita Nova* (hallucinations, cauchemars, larmes, tristesse, faiblesses, peurs etc.) comme des manifestations de la mélancolie.[411] À rebours de l'opinion commune de la critique, qui a toujours suivi les explications que Dante donne dans la *Vita Nova* sur la valeur divine du chiffre neuf comme symbole de la trinité multipliée par elle-même,[412] Fenu Barbera s'appuie sur des sources religieuses et populaires du Moyen-Âge pour faire également valoir ses implications diaboliques. Elle précise, par exemple, que dans la croyance populaire, Satan avait neuf filles, Jésus-Christ était mort à neuf heures, les prostituées étaient appelées des 'nonariae' dans la Rome antique et un grand nombre de maladies et de péchés étaient liés à ce chiffre. Selon Fenu Barbera, le proverbe « nell'ora di nona non si incontra buona persona » résume parfaitement toutes les connotations négatives du chiffre neuf, qu'elle voit également reflétées dans les neuf cercles de l'*Enfer* dantesque et dans le fait que Satan soit empêtré précisément au neuvième cercle.[413]

Loin d'infester le cœur par le *spleen*, Francisca est présentée comme une 'Déité' (*FML*, v. 12) entourée d'un paysage dominé par le leitmotiv de l'eau, symbole de la vie et de la fécondité : « beneficum Lethe » (*FML*, v. 7), « piscina », (*FML*, v. 16), « fons » (*FML*, v. 17), « Acqua tincta seraphica » (*FML*, v. 30). Francisca fleurit comme un

410 Fenu Barbera (2017, 4).

411 « Dante's response to this other side of Beatrice is always the same: he weeps and he writes; the more he desires Beatrice, the more he suffers; the more he sees her or thinks of her, the more he weeps and aggravates his illness. One might hypothesize that this pathology has all the symptoms of melancholia […] » (Fenu Barbera 2017, 2).

412 « Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era un nove, cioè un miracolo » (*VN*, XXIX, 56).

413 Fenu Barbera (2017, 13-14).

« novelletum » (*FML*, v. 2) dans son 'cœur' en le purifiant de ses péchés (*FML*, v. 3). Le 'novelletum' désigne un ensemble de végétaux, plus précisément d'arbres ou de vignes, plantés sur un terrain qui est assimilé, ici, au cœur du poète. Le symbolisme des plantes associées à Francisca n'est pas anodin : par ses racines qui plongent dans le sol et ses branches qui s'élèvent, l'arbre est le symbole par excellence de la vie et des rapports entre la terre et le ciel, tandis que les vignes représentent, selon l'*Évangile de Matthieu* 21,28-46, le royaume de Dieu et le symbole du Christ.[414] La présence du Christ dans le cœur du moi lyrique semble apparenter le 'novelletum' à l'œuvre du Saint-Esprit dans l'âme du croyant, au moment de son union substantielle avec le Christ pendant l'eucharistie. Cette image est reprise dans la dernière strophe, où Francisca apparaît comme une 'douce nourriture' (« mollis esca », *FML*, v. 32), explicitement associée au corps (« panis », *FML*, v. 32) et au sang du Christ (« Divinum vinum », *FML*, v. 33). Par opposition à Béatrice, qui répand le pire des péchés (le *spleen*) dans le cœur du moi lyrique, Francisca rachète les péchés (*FML*, v. 6). Elle accomplit ainsi une tâche transmise par Jésus à l'Église catholique.[415] En effet, dans l'imaginaire de l'époque, l'Église est une femme dont Dieu est l'époux. Baudelaire le note dans une phrase incisive de ses journaux intimes : « De la féminéité [sic !] de l'Église, comme raison de son omnipuissance ».[416] Dans un premier temps, Francisca apparaît ainsi comme une allégorie de l'Église toute-puissante qui aurait purifié l'âme du moi lyrique en brûlant ce qui était 'vil', en lissant ce qui était 'rude' et en affermissant ce qui était 'faible' (*FML*, vv. 19-21) dans son cœur. Cette femme associée par son nom à la pécheresse charnelle du chant V de l'*Enfer* et par le sous-titre à une prostituée, adopterait donc le rôle de la Béatrice dantesque qui mène l'homme vers le salut. Elle serait même capable de rendre la voix à ses lèvres muettes (*FML*, v. 18), évoquant les miracles de Jésus-Christ. L'isotopie de l'omnipotence traverse tout le poème : le moi lyrique loue Francisca pour sa qualité 'd'auberge' dans la faim et de 'lampe' dans la nuit (*FML*, vv. 22-23) et la prie de le guider pour toujours sur le droit chemin (*FML*, v. 24). Tout au long du poème, Baudelaire multiplie les images religieuses pour élever le personnage jusqu'aux sphères de l'idéal. À l'instar de la Vierge et de la Beatrice dantesque, Francisca est comparée à une étoile salutaire (« stella salutaris », *FML*, v. 13) qui sauve le moi lyrique lors des naufrages et à laquelle il voue un culte mystique en suspendant son cœur à ses 'autels', que la tradition chrétienne destine à l'eucharistie (« […] suspendam cor tuis aris ! », *FML*, v. 15). Ainsi, de prime abord, *Franciscae meae laudes* pourrait être interprété comme une sacralisation de la pécheresse luxurieuse, alors que *La Béatrice* présenterait un processus complémentaire de profanation de la *donna angelicata* dantesque. Or, la suite démontrera que Baudelaire nourrit en réalité toujours une tension irréductible entre la profanation et la sacralisation de ses figures féminines. La profanation du sacré se manifeste tout d'abord dans la reprise antiphrastique du chant XXX du *Purgatoire*, où Beatrice apparaît à Dante dans un nuage de fleurs lancées par des anges :

414 Chevalier / Gheerbrant (1982, 71 ; 116).

415 Richter (2001a, 569*sq.*).

416 Cf. « Journaux intimes » (Baudelaire 1954, 650).

[…] così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.
(*Purg.* XXX, vv. 28-33)

Chez Dante, la divinisation de Beatrice se caractérise par son association aux couleurs de la Vierge Marie, le blanc, le rouge et le vert.[417] Celles-ci représentent, au niveau allégorique, les trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité. Le passage du chant XXX du *Purgatoire* abonde, par ailleurs, en images christologiques : les anges saluent Beatrice avec les mêmes mots que ceux du peuple israélien souhaitant la bienvenue à Jésus lorsqu'il entre dans Jérusalem.[418] La comparaison de la femme au soleil naissant évoque l'assimilation biblique du Christ au soleil, l'apparition dans un nuage montant vers le ciel étant une image couramment associée à Jésus dans la Bible.[419] En effet, Dante Balboni fait remarquer que, dans la *Divine Comédie*, Beatrice occupe la fonction christique de ramener l'homme sur la voie du salut.[420] Outre le chant XXX du *Purgatoire*, la critique a mentionné l'épisode de la mort de Beatrice et de son ascension au ciel au chapitre XXIII de la *Vita Nova*[421] comme un intertexte de *La Béatrice* :

[…] Non sai novella?
morta è la donna tua, ch'era sí bella. –
Levava li occhi miei bagnati in pianti,
e vedea (che parean pioggia di manna),

li angeli che tornavan suso in cielo,
e una nuvoletta avean davanti,
dopo la qual gridavan tutti: *Osanna*.
(*VN*, XXIII, 44)[422]

La reprise de ces deux épisodes dantesques se caractérise, une fois de plus, par le procédé de l'inversion parodique. Alors que chez Dante, le nuage monte toujours

417 Cf. p. 233 de la présente étude. Voir aussi : note II. 396 (p. 134).

418 « Benedictus qui venis ! » (*Purg.* XXX, v. 19). Cf. *Les Évangiles de Matthieu*, 11,9 ; *Marc*, 11,10 ; *Luc*, 14,38.

419 Cf. p. ex. *Actes des Apôtres*, 1,11.

420 Balboni (1970).

421 Cf. Musa / Houston (1965, 170*sq.*) ; Weber (2012, 272*sq.*) ; Colesanti (2002, 655).

422 Cf. aussi la scène où Dante imagine la mort de Beatrice : « A me parea che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi parea udire che fossero queste: Osanna in excelsis; e altro non mi parea » (*VN*, XXIII, 41).

vers le ciel, Baudelaire le fait descendre vers la terre,[423] transformant symboliquement une promesse de salut en mauvais augure :[424] les fleurs et le ciel orné de bel azur au chant XXX du *Purgatoire*,[425] ainsi que l'évocation de la pluie de manne, le pain que Dieu fait tomber du ciel pour sauver les Israélites, reculent devant le « nuage funèbre et gros d'une tempête » au vers 6. Béatrice apparaît ainsi dans les conditions météorologiques associées, chez Dante, à l'apparition de Francesca au chant V de l'*Enfer*. Le cortège d'anges se transforme alors en « un troupeau de démons vicieux,/ Semblables à des nains cruels et curieux » (*B*, vv. 7-8) et le chant sacré du Hosanna, avec lequel le peuple israélien salua l'entrée du Christ dans Jérusalem, s'oppose aux rires et aux chuchotements du troupeau de démons.[426] Leur rire évoque, certes, le sourire des âmes bienheureuses au *Paradis*,[427] mais il se transforme manifestement en geste diabolique, suivant ainsi la tradition médiévale qui condamne le rire du fait que Jésus n'aurait jamais ri pendant sa vie terrestre.[428] Dans son essai, *De l'essence du rire* (1855), Baudelaire poursuit précisément ce courant de pensée : « Le rire est satanique, il est donc profondément humain ».[429] Le rire de cette troupe animale parmi laquelle Béatrice apparaît au vers 28, évoque le *topos* courtois du *gaber* : l'exposition du troubadour à la moquerie de sa dame. Le rire des démons dans *La Béatrice* n'est pas sans rappeler la 'scena del gabbo', au chapitre XIV de la *Vita Nova*, que Fenu Barbera cite pour corroborer son hypothèse de l'ambivalence du personnage de Beatrice[430] : celle-ci y apparaît entourée d'un groupe de femmes et se moque publiquement de Dante-*agens*, qui souffre des terribles peines de l'amour.[431] Cornelia Wild a fait remarquer que dans cet épisode de la *Vita Nova*, Dante n'est plus le sujet narrant, mais l'objet du regard de Beatrice et du lecteur.[432] Le même procédé peut être observé dans *La Béatrice*, où le rire introduit le passage du discours du moi lyrique à la prise de parole des « passants » démoniaques (*B*, v. 10). Ces derniers manifesteront explicitement leur raillerie dans la deuxième strophe, en réduisant le moi lyrique à l'état d'objet observé. Ils inversent ainsi la structure du sonnet *À une passante*, où le moi lyrique ne perd jamais sa perspective d'observateur.

---

423 Cf. Colesanti (2002, 655). Pour une analyse plus détaillée de la métamorphose blasphématoire du motif du nuage, voir Weber qui considère le nuage comme un point de cristallisation de la transformation du paradis en enfer et du lieu privilégié des apparitions divines en lieu de manifestations sataniques. Cf. Weber (2012, 269-273).

424 *Ibid*.

425 « Ciel di bel sereno addorno […] » (*Purg*. XXX, v. 24).

426 Cf. Musa / Houston (1965, 170*sq*.) ; Weber (2012, 272*sq*.).

427 Pour le rire des béats dans la *Divine Comédie*, voir : Stella (2000).

428 Pour l'évolution du motif du rire dans l'art occidental, voir : Albert (2015, 48*sq*.).

429 « De l'essence du rire et généralement du comique dans les Arts plastiques » (Baudelaire 1973, 532).

430 Fenu Barbera (2017, 2).

431 Le lien entre *La Béatrice* et cet épisode de la *Vita Nova* a été mentionné également par : Scott (2001, 58) ; Patty (1956, 608).

432 Wild (2017, 7-8).

Dans *Franciscae meae laudes*, l'intertextualité dantesque est également dominée par le procédé de l'inversion ironique. Au vers 10, la tempête des vices évoque certes le *contrapasso* de Paolo et Francesca au chant V de l'*Enfer*, mais avoir succombé au péché de la luxure ne vaut plus à Francisca le châtiment de la bourrasque infernale. Bien au contraire, l'analyse a démontré que Francisca est louée comme une voie de salut face à la tentation (*FML*, vv. 10-12), ayant adopté le rôle divin et purificateur communément associé à la Beatrice dantesque. Toutefois, les allusions à la sexualité, voire à la prostitution, ne manquent pas. Cette femme parée d'un « sertus » (*FML*, v. 4), renvoyant à la fois à une 'couronne' qui pourrait être associée à une auréole, et à une 'guirlande' évoquant un ornement coquet des cheveux, est présentée comme « femina delicata » au vers 5, 'delicata' ne signifiant pas uniquement 'délicate', mais également 'sensuelle, voluptueuse, luxurieuse', voire, dans sa forme substantivée, 'concubine, maîtresse'.[433] Francisca apparaît lors d'une 'tempête de vices' (*FML*, v. 10) en pleine nuit, moment privilégié pour les rencontres sexuelles. Si l'on considère que la « taberna » où le moi lyrique se rend lorsqu'il a faim (*FML*, v. 22) évoque non seulement 'l'auberge' de la traduction de Jules Mouquet,[434] mais également la 'meritoriae tabernae', c'est-à-dire le bordel,[435] le vers 21, « Ce qui était débile [ou plutôt 'faible', 'impotent'] tu l'as affermi » et l'image de 'l'autel' (*FML*, v. 15), sur lequel sont disposés les symboles mystiques du corps de Francisca,[436] déploient tout leur potentiel grivois. Dans la troisième strophe, Baudelaire reprend explicitement le motif sensuel du baiser qui n'a plus besoin d'un médiateur livresque : le moi lyrique déclare son intention de boire les baisers de Francisca comme l'eau d'un 'bienfaisant Léthé' (*FML*, v. 7). L'union hypothétique avec Francisca[437] est ainsi comparée à la consommation de l'eau mythologique du fleuve infernal de l'oubli que les âmes buvaient pour provoquer l'amnésie de leur passé terrestre. Dans la poésie de Baudelaire, le Léthé réapparaît souvent en tant que fleuve mortel causant l'effacement de soi.[438] Pourtant, qualifié de 'bienfaisant' (*FML*, v. 7), ce fleuve évoque ici le Léthé du paradis terrestre dans lequel Matelda plonge Dante, au chant XXXI du *Paradis*, pour effacer le souvenir de ses péchés avant qu'il n'accède au ciel avec Beatrice. Chez Baudelaire, l'image du Léthé juxtapose ainsi l'infernal et le divin, le sublime et le bas, la perdition et le salut, auxquels le moi lyrique est livré tout au long des *Fleurs du mal*. Sa perte de contrôle face à l'attraction magnétique de Francisca est mise en évidence par la métaphore de l'aimant dont elle serait imprégnée (« Quae imbuta es magnete […] », *FML*, v. 9). Par ailleurs, les leitmotivs de l'eau (« Piscina plena […] », *FML*,

433 Quicherat (1865, 322).

434 Cf. Mouquet (1954, 941).

435 Richter (2001a, 573).

436 « Panis salsus, mollis sca,/ Divnum vinum, Francisca! » (*FML*, v. 33).

437 Cf. le verbe conjugué au futur 'Hauriam' (*FML*, v. 8).

438 Cf. p. ex. « […] ce cadavre hébété/ Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé » (*S III*, vv. 17-18). Baudelaire (1954, 74), « Spleen III », abrégé : *S III* ; « L'oubli puissant habite sur ta bouche,/ Et le Léthé coule dans tes baisers […] » (*L*, vv. 15-16) ; Baudelaire (1954, 155-156), « Léthé », abrégé : *L*.

v. 16 ; « Fons aeternae juventutis […] », *FML*, v. 17) et du parfum séduisant (« […] dulce balneum suavibus […] », *FML*, v. 26 ; « […] unguentatum odoribus […] », *FML*, v. 27) évoquent les descriptions sensuelles de la fiancée dans le *Cantique des cantiques*, le seul livre de la Bible communément considéré comme érotique. Dans cette suite de chants d'amour poétiques au sein duquel alternent la voix féminine et la voix masculine, la juxtaposition du sensuel et du mystique explique le rejet de certains exégètes et son interprétation comme une allégorie de l'amour entre le Christ et l'Église.[439] Dans le *Cantique des cantiques*, les yeux de la femme sont comparés à une 'piscine', traditionnellement interprétée comme l'eau sacrée et salutaire du baptême qui délivre le croyant des péchés, corroborant ainsi l'élévation spirituelle de Francisca. Or, la métaphore de l'eau comme symbole spirituel se teint de connotations érotiques, notamment lorsque la femme est comparée à une fontaine (*FML*, v. 17), une image qui assimile, depuis le *Cantique des cantiques*, le sexe féminin à une source de vie et de fécondité :

> Une fontaine des jardins, une source d'eaux vives, des ruisseaux du Liban. Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée, une source fermée, une fontaine scellée. Une fontaine des jardins, une source d'eaux vives, des ruisseaux du Liban […] combien tes parfums sont plus suaves que tous les aromates ! (*Cantique des Cantiques*, 4,15)

Ce passage du *Cantique des cantiques* est évoqué également aux vers 26-27, où Francisca est assimilée à un doux bain parfumé de suaves odeurs. La métaphore de la femme comme pain appétissant (« panis salsus », *FML*, v. 32) et comme vin savoureux évoque non seulement le pain eucharistique[440] et une potentielle évasion du *spleen* par l'enivrement, mais aussi le *topos* de la 'femme mangeable' qui renvoie, comme Christine Ott l'a démontré dans son étude sur les mythes gastronomiques, à l'union par la sexualité.[441] Or, identifiée à une 'ceinture', ou plutôt à une 'cuirasse' de chasteté (« castitatis lorica », *FML*, v. 29), trempée 'd'eau séraphique' qui ondulerait autour des 'reins' du moi lyrique aux vers 28-30 ('lumbos' pouvant désigner également la puissance sexuelle ou l'organe génital masculin[442]), Francisca devient à la fois l'objet du désir sexuel du moi lyrique et l'empêchement de sa réalisation. En effet, elle possède les caractéristiques de la femme stérile, que Baudelaire associe généralement aux minéraux (elle est imprégnée d'aimant, *FML*, v. 9), aux pierres précieuses (elle est comparée à une coupe étincelante de pierreries, *FML*, v. 31) et à l'eau, qui est certes un symbole pluriséculaire de fécondité, mais qui représente également un minéral mobile, froid, inanimé et transparent, faisant partie intégrante du culte baudelairien de la frigidité.[443] Dans la poésie de Baudelaire, les anges et les prostituées portent

[439] Cf. p. ex. Joüon (1909, 17).

[440] Richter fait remarquer qu'avec l'adjectif 'salsus', ce pain se distingue néanmoins du pain eucharistique qui était administré, à l'époque de Baudelaire, sous la forme d'une hostie sans goût et sans couleur. Cf. Richter (2001, 575).

[441] Ott (2017, 299).

[442] Cf. Marconi (2013, 34).

[443] Cf. Sartre (2017, 109).

communément ces traits de la femme stérile,[444] d'ailleurs libérée de « la reproduction comme un vice de l'amour » et de « la grossesse comme une maladie d'araignée ».[445] La tension irréductible entre femme angélique et femme fatale ressort également de l'étymologie du mot 'séraphique' (*FML*, v. 30), dérivé du verbe hébreux 'saraph' pour 'brûler'. Les premières traductions de la Bible hébraïque en grec font du 'seraphim' un 'serpent' destructeur dont il est question dans les *Nombres* 21,6 : « Dieu envoya alors contre le peuple les serpents brûlants, dont la morsure fit périr beaucoup de monde en Israël ». À cause de la connotation négative attribuée aux serpents depuis l'Antiquité grecque,[446] cette référence fut progressivement effacée. Dans le *Livre d'Isaïe*, les séraphins apparaissent simplement comme des créatures ailées qui affranchissent Isaïe du péché en appliquant une braise sur ses lèvres. L'iconographie chrétienne les représente sous la forme d'anges aux ailes rouges. Ces passages bibliques font ressortir la double valeur de l'« Aqua tincta seraphica » que le vers 30 associe à Francisca, renvoyant à la fois à la purification spirituelle et au châtiment mortel. La sacralisation du profane et la profanation du sacré ne sont donc pas séparables, mais elles présentent des tensions irréductibles qui s'expriment également dans l'imagerie dualiste et simpliste de la femme tantôt angélique, purificatrice et sainte, tantôt fatale, nocive et diabolique.

La deuxième strophe de *La Béatrice* révèle le contenu des chuchotements de l'escorte des démons qui réduisent le moi lyrique à l'état d'objet en le disant « fou » et « drôle », ainsi qu'en le traitant de « gueux », voire d' « histrion en vacances » (*B,* v. 17) et d' « ombre d'Hamlet » (*B*, v. 14), le modèle par excellence du héros mélancolique chez les Romantiques. Dans *La Béatrice*, le poète n'est qu'un sombre reflet d'Hamlet, « imitant sa posture,/ Le regard indécis et les cheveux au vent » (*B*, vv. 14-15). Cette description semble faire référence aux lithographies de Delacroix qui montrent, selon les commentaires de Baudelaire lui-même, « un Hamlet tout délicat et pâle, aux mains blanches et féminines, une nature […] molle, légèrement indécise, avec un œil presque atone ».[447] Par ailleurs, les démons accusent le moi lyrique de « [v]ouloir intéresser au chant de ses douleurs/ Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs » (*B*, vv. 19-20). Ainsi leurs railleries font-elles de lui l'émule d'Orphée, archétype du poète occidental, qui savait charmer par la force de son chant non seulement les animaux et les objets inanimés, mais aussi les dieux infernaux, comparables au troupeau de démons vicieux. Par opposition à cet idéal ancien, le poète apparaît ici comme une caricature ridicule et pitoyable d'Hamlet et d'Orphée, d'autant que dans les lieux arides et calcinés où il chante, aucun grillon, aucun ruisseau et aucune fleur ne pourra s'intéresser à ses cris plaintifs.[448] Les démons, assimilés ci-dessus aux projections mentales du moi

444 Pour le symbolisme des anges chez Baudelaire, voir : Mundt-Espín (1990, 319).

445 « Fanfarlo » (Baudelaire 1954, 577).

446 Il suffit de mentionner Méduse et sa tête hérissée de serpents, dont le regard faisait mourir d'effroi tous ceux qui osaient la regarder.

447 Cf. « Exposition universelle 1855 » (Baudelaire 1976, 593).

448 Richter (2001b, 1783).

lyrique,[449] s'avèrent finalement être les « auteurs de ces vieilles rubriques » (*B*, v. 21). Ils peuvent ainsi être considérés comme la manifestation cauchemardesque de la tradition poétique occidentale dans laquelle le moi lyrique espère s'inscrire, mais dont les grands représentants l'humilient et le bafouent[450] jusqu'à faire de lui un épigone ridicule et pitoyable. En effet, Hamlet est non seulement l'emblème de la mélancolie romantique, mais aussi le prince privé de son héritage royal.[451] Ce statut reflète parfaitement le décalage entre les grandes aspirations littéraires du moi lyrique et sa réduction à l'état de poète maudit, acculé au *spleen* ainsi qu'à une existence aux marges de la société. Le moi lyrique réagit à l'humiliation par les démons avec une réflexion sur son orgueil démesuré : « Mon orgueil […] aussi haut que les monts » (*B,* v. 23). Tandis que Dante-personnage expie son péché d'orgueil en parcourant véritablement un chemin de salut qui l'élève aux hauteurs du paradis, la morgue du moi lyrique baudelairien s'exprime par la constatation qu'il aurait pu « [d]étourner simplement » sa « tête souveraine » (*B*, v. 25) des démons moqueurs, si sa muse Béatrice l'avait assisté. Bien au contraire, « la reine de [s]on cœur » (*B*, v. 28) s'unit à la « troupe obscène » (*B*, v. 26) et rit « avec eux » de sa « sombre détresse » (*B*, v. 29), tout en leur versant lascivement « quelque sale caresse » (*B*, v. 30). Le rapport de causalité entre le comportement de Béatrice et la souffrance du moi lyrique est mis en évidence par la rime entre « sale caresse » et « sombre détresse » (*B*, vv. 29-30), qui synthétise parfaitement la thèse de Fenu Barbera selon laquelle la Beatrice dantesque serait le déclencheur de la mélancolie de Dante-*agens*. Qualifiée de « [c]rime qui n'a pas fait chanceler le soleil » (*B*, v. 27), la trahison de Béatrice s'alliant aux démons vicieux s'oppose manifestement à l'amour dantesque 'qui meut le soleil et les autres étoiles' (*Par.* XXXIII, v. 145).

Cette transformation démoniaque du cortège divin évoque les vers 142-60 du chant XXXII du *Purgatoire* où le char céleste, représentant l'Église sur laquelle trône Beatrice, est attaqué par un aigle communément interprété comme un symbole de l'empereur Néron et de ses persécutions contre les chrétiens.[452] Suite à l'attaque de l'Église par l'Empire, le char (l'Église) se transforme en monstre heptacéphale sur lequel apparaît une prostituée en train d'embrasser un géant qui la fouette et la traîne dans la forêt.[453] Cet épisode de la *Divine Comédie* est généralement lu comme une représentation allégorique de l'asservissement de la Curie du pape (la prostituée) qui s'offre à la monarchie française (le géant) en acceptant son déplacement à Avignon entre 1309 et 1377. La mythopoétique dantesque de Baudelaire libère cette image de toute connotation politique, pour en faire l'emblème d'une réflexion métapoétique sur l'art. L'amour n'est plus une force rédemptrice, mais une pulsion charnelle et obscène, illustration parfaite de la citation placée en exergue de ce chapitre : « Qu'est-ce

449 Richter (2001b, 1381).

450 Cf. Richter à ce sujet : « En définitive, le poète est humilié par sa propre culture » (Richter 2001b, 1385).

451 Pour la fonction d'Hamlet dans la littérature romantique, voir : Laforgue (2003, 147*sq.)*.

452 Cf. Chiavacci Leonardi (2005, 949).

453 Cf. La Marca (2003, 14).

que l'art ? Prostitution ».[454] Déjà en 1947, Jean-Paul Sartre avait assimilé la posture de dandy adoptée par Baudelaire à celle de la femme entretenue qui dépend de l'opinion d'autrui et « s'impose en plaisant ».[455] Sartre fait remarquer que Baudelaire, « l'homme des foules », est aussi celui qui a « peur des foules », peur d'être regardé et observé.[456] Dans *Le Spleen de Paris*, le flâneur décrit effectivement l'horreur éprouvée face aux yeux guetteurs de la foule qui incarne « la tyrannie de la face humaine ».[457] Le lien métonymique entre le poète et la prostituée se situe donc dans une commune dépendance concernant le regard d'autrui. Dans le sonnet *La Muse vénale*, Baudelaire brosse un sombre tableau des compromis auxquels le poète se plie pour des raisons pécuniaires :

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.
(*MV*, vv. 9-14)[458]

Tandis que le deuxième tercet reflète parfaitement la situation du moi lyrique de *La Béatrice*, où le poète est bafoué par un publique vulgaire comme un saltimbanque pitoyable, le premier évoque l'allusion hypocrite au chant religieux dans *Franciscae meae laudes*. Celui-ci peut également être lu comme une illustration de la « sainte prostitution de l'âme ».[459] Dans *Le Spleen de Paris, XII, Les Foules*, Baudelaire définit sa notion provocatrice de la prostitution en constatant que ce que « les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cet ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne toute entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ».[460] La prostitution de l'âme consiste donc en un « sentiment généreux » d'extase, de dépassement et d'abandon complet, en une adoration pour un être avec lequel on se fonde dans une « universelle communion » :[461]

> Qu'est-ce que l'amour ? Le besoin de sortir de soi. L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution. L'être le plus

454 Cf. « Fusées » (Baudelaire 1954, 649).
455 Sartre (2017, 137*sq*.).
456 *Ibid*.
457 « Le Spleen de Paris » (Baudelaire 1954, 287).
458 « La muse vénale » (Baudelaire 1954, 15).
459 « Le Spleen de Paris » (Baudelaire 1954, 291).
460 *Ibid*.
461 *Ibid*.

> prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour.[462]

L'eucharistie représentée par Francisca illustre parfaitement l'écriture comme communion avec l'autre, processus à travers lequel le moi lyrique parvient à entrevoir l'idéal. La femme qui « préside » d'après Baudelaire « à toutes les conceptions du cerveau mâle » s'avère donc être un emblème de la poésie et plus précisément de la poésie moderne, que Baudelaire caractérise par son « aspiration vers l'infini ».[463] Or, l'acte sexuel avec Francisca n'est pas consommé, si bien que l'idéal reste inatteignable. De cette impossibilité d'atteindre l'idéal naît l'enfer mental du *spleen*, dont l'infestation de l'âme est illustrée dans *La Béatrice*.

La mythopoétique dantesque permet donc à Baudelaire non seulement de présenter sa propre conception de l'art comme 'prostitution de l'âme', mais aussi de mieux comprendre les tensions irréductibles des personnages féminins de Dante entre femmes angéliques et fatales.

---

462 « Mon cœur mis à nu » (Baudelaire 1954, 692).

463 Cf. l'essai « Qu'est-ce que le romantisme ? » : « Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts » (Baudelaire 1973, 420).

III.6. *Delphine et Hippolyte* (1857) de Baudelaire – une 'Francesca' *queer* au prisme du couple damné dans les arts visuels du XIXe siècle

***Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte)* (1857)**[464]

A la pâle clarté des lampes languissantes,
Sur de profonds coussins tout imprégnés d'odeur
Hippolyte rêvait aux caresses puissantes
Qui levaient le rideau de sa jeune candeur. 4

Elle cherchait, d'un œil troublé par la tempête,
De sa naïveté le ciel déjà lointain,
Ainsi qu'un voyageur qui retourne la tête
Vers les horizons bleus dépassés le matin. 8

De ses yeux amortis les paresseuses larmes,
L'air brisé, la stupeur, la morne volupté,
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,
Tout servait, tout parait sa fragile beauté. 12

Etendue à ses pieds, calme et pleine de joie,
Delphine la couvait avec des yeux ardents,
Comme un animal fort qui surveille une proie,
Après l'avoir d'abord marquée avec les dents. 16

Beauté forte à genoux devant la beauté frêle,
Superbe, elle humait voluptueusement
Le vin de son triomphe, et s'allongeait vers elle,
Comme pour recueillir un doux remerciement. 20

Elle cherchait dans l'œil de sa pâle victime
Le cantique muet que chante le plaisir,
Et cette gratitude infinie et sublime
Qui sort de la paupière ainsi qu'un long soupir. 24

–« Hippolyte, cher cœur, que dis-tu de ces choses ?
Comprends-tu maintenant qu'il ne faut pas offrir
L'holocauste sacré de tes premières roses
Aux souffles violents qui pourraient les flétrir ? 28

Mes baisers sont légers comme ces éphémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières
Comme des chariots ou des socs déchirants ; 32

Ils passeront sur toi comme un lourd attelage
De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié…
Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage,
Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié, 36

Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et d'étoiles !
Pour un de ces regards charmants, baume divin,
Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles,
Et je t'endormirai dans un rêve sans fin ! » 40

Mais Hippolyte alors, levant sa jeune tête :
– « Je ne suis point ingrate et ne me repens pas,
Ma Delphine, je souffre et je suis inquiète,
Comme après un nocturne et terrible repas. 44

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars,
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts. 48

Avons-nous donc commis une action étrange ?
Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi :
Je frissonne de peur quand tu me dis : « Mon ange ! »
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi. 52

Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée !
Toi que j'aime à jamais, ma sœur d'élection,
Quand même tu serais une embûche dressée
Et le commencement de ma perdition ! » 56

Delphine secouant sa crinière tragique,
Et comme trépignant sur le trépied de fer,
L'œil fatal, répondit d'une voix despotique :
–« Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ? 60

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté ! 64

Celui qui veut unir dans un accord mystique
L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour,
Ne chauffera jamais son corps paralytique
A ce rouge soleil que l'on nomme l'amour ! 68

Va, si tu veux, chercher un fiancé stupide ;
Cours offrir un cœur vierge à ses cruels baisers ;
Et, pleine de remords et d'horreur, et livide,
Tu me rapporteras tes seins stigmatisés… 72

On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître ! »
Mais l'enfant, épanchant une immense douleur,
Cria soudain : – « Je sens s'élargir dans mon être
Un abîme béant ; cet abîme est mon cœur ! 76

Brûlant comme un volcan, profond comme le vide !
Rien ne rassasiera ce monstre gémissant
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang. 80

[464] Baudelaire (1975, 153-155), « Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte) », abrégé : *DH*.

Que nos rideaux fermés nous séparent du monde,
Et que la lassitude amène le repos !
Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde,
Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux ! » 84

– Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel !
Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel, 88

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.
Ombres folles, courez au but de vos désirs ;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs. 92

Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes ;
Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux. 96

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau. 100

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups ;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous ! 104

Les *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* font partie des six pièces des *Fleurs du mal* condamnées en 1857 pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. Sur les six poèmes condamnés, deux abordent l'amour lesbien (*Delphine et Hippolyte* et *Lesbos*), les *Femmes damnées I* étant le seul texte saphique épargné par la censure. Malgré la dépénalisation de relations entre personnes du même sexe par le code pénal de 1791, l'homosexualité continue à être considérée comme atteinte à la pudeur publique. Le climat social homophobe se reflète dans les entrées des dictionnaires de l'époque qui qualifient l'homosexualité féminine en termes de 'vice', de 'débauche', voire 'd'abus sexuel'[465] et il est consolidé par la loi du 17 mai 1819, qui rétablit la censure de « tout outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs », frayant ainsi le chemin à la condamnation de Baudelaire en 1857.[466] D'après Myriam Robic c'est en concomitance avec les revendications féministes de plus en plus virulentes autour de 1848 que le puritanisme de la société bourgeoise se renforce et que la consommation d'œuvres érotiques augmente.[467] C'est dans ce contexte que « Sappho ressurgit comme un épouvantail »[468] dans la littérature et la peinture du XIXe siècle.

La transposition de l'intertextualité dantesque du chant V de l'*Enfer* sur la représentation de l'amour saphique entre *Delphine et Hippolyte* est particulièrement intéressante pour la présente analyse, d'autant plus qu'elle est complètement négligée par la critique.[469] Celle-ci s'est concentrée plutôt sur la partition des voix féminine et masculine dans le poème[470] ainsi que sur la représentation du saphisme.[471] De même

465 Cf. p. ex. l'entrée 'tribade', « Femme qui abuse de son sexe avec une autre femme » (Nodier 1833), et l'entrée 'Lesbienne', « Les lesbiennes sont célèbres par leurs débauches » (Barré 1845, 688). Pour une étude circonstanciée du lexique employé au XIXe siècle pour désigner les lesbiennes, voir : Robic (2012, 79-98).

466 Pour l'histoire de l'homosexualité féminine en France, voir : *ibid*.

467 Robic (2012, 69).

468 Bonnet (1996, 4).

469 Ce chapitre est une version révisée et approfondie de l'article : Jacobi (2019).

470 Cf. Laforgue (2002).

471 Cf. Robic (2012, 188*sq*.) ; Robic (2009).

que pour la sculpture,[472] la référence à la *Divine Comédie* devient de moins en moins explicite également dans la poésie, jusqu'à disparaître complètement du titre des *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)*. Toutefois, insister sur la mythopoétique dantesque permet de révéler des aspects du poème qu'on négligerait facilement dans une analyse limitée à l'œuvre de Baudelaire.

Dans la première partie du présent chapitre, il est question de montrer l'ambivalence sexuelle des noms de Delphine et Hippolyte en les mettant en rapport avec un dessin peu connu de Felice Giani (1813). Cette comparaison permet d'identifier des connotations polyvalentes qui situent les femmes entre la guerrière, la vierge, la mère, la sybille, voire l'homme chaste, annonçant ainsi le défi aux normes sexuelles et morales que Baudelaire lance à la société de son époque.

La deuxième partie se concentre sur le discours saphique et les rapports de domination présentés dans *Les femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* et *Les amants transpercés* (1830) (dits aussi *Paolo et Francesca*) de Louis Boulanger – un dessin complètement ignoré par la critique qui présente de nombreux parallèles avec le poème de Baudelaire : l'identité de genre floue des personnages, la dénonciation de la brutalité de la sexualité masculine et la démonstration du pouvoir hétéronormatif.

La troisième partie est dédiée à l'analyse de la damnation dans *Delphine et Hippolyte* en comparaison avec des œuvres d'art du XIXe siècle et fait apparaître la punition infernale de l'homosexualité comme une stratégie de Baudelaire pour échapper à la condamnation de 1857. L'analyse insiste sur les tensions irréductibles entre sublimation et érotisation de Paolo et Francesca et démontre que la conception de l'enfer comme lieu géographique fait place à la métaphore de l'enfer comme espace mental.

La mythopoétique dantesque sert à Baudelaire pour présenter son propre programme poétique qui semble d'ailleurs avoir été traduit en sculpture par le groupe *Fugit Amor* (1886) d'Auguste Rodin. Enfin, l'identification du moi lyrique avec les lesbiennes, conçues comme un miroir de la condition du poète et comme un emblème d'une conception transgressive de l'art, va de pair avec la critique dantesque du XIXe siècle qui insistait sur l'identification de Dante avec les pécheurs.

I. Réflexions autour du sous-titre et analogies avec un dessin oublié de Felice Giani (1813)

Dès le sous-titre *Delphine et Hippolyte*, rajouté en 1861 pour distinguer ce poème des *Femmes damnées I*, Baudelaire place ses protagonistes sous le signe de l'ambiguïté. Le prénom Hippolyte renvoie à la fois à la reine des amazones dont l'attribut le plus célèbre est la ceinture, symbole de virginité, et au fils homonyme de celle-ci qui se caractérise, notamment dans la version d'Euridipe, par sa chasteté. Le nom évoque ainsi des signifiés polyvalents : la femme guerrière, la vierge, la mère, mais aussi l'homme chaste convoité dans la mythologie grecque par Phèdre, sa belle-mère.

[472] Cf. l'analyse du *Baiser* de Rodin, pp. 309*sq*. de la présente étude.

Le sous-titre suggère ainsi un rapport métonymique entre l'amour homosexuel et l'amour incestueux par le fait qu'ils sont tous les deux frappés d'interdiction. Myriam Robic considère la référence emblématique à l'Antiquité comme un « alibi culturel », employé par Baudelaire afin d'échapper à la censure.[473] Il est remarquable que la peinture du XIXe siècle propose des interprétations comparables de l'épisode de Paolo et Francesca, reprenant non seulement les références antiquisantes, mais aussi l'identité de genre floue des personnages.

Giani, Felice, Paolo Malatesta e Francesca da Polenta sorpresi da Gianciotto Malatesta, 340×507mm, bistre sur papier, Forlì, Biblioteca Civica Fondo Piancastelli, Sezione Stampe e Disegni, Album Felice Giani 3 (1) 38, 1800-1813. © Raccolte Piancastelli.

Dans son encre et bistre sur papier (~1800-13), Felice Giani brosse une Francesca aux attributs virils : sa position assise aux jambes écartées, ses bras et ses jambes extrêmement musclés évoquent ceux d'un homme. La draperie semble même ébaucher un membre viril entre ses jambes. Le personnage garde pourtant des seins bien prononcés et un visage féminin qui reprend l'expression et le regard détourné de l'iconographie mariale, si commune dans les représentations de Francesca au XIXe siècle.[474] Il est frappant que Francesca ait le visage d'une Vierge du XVe siècle, tout en étant habillée à la mode de l'Antiquité grecque. En combinaison avec son corps musclé, sa couronne et sa ceinture pourraient être interprétées comme une allusion à la reine des amazones. De manière complémentaire, l'habit de Paolo s'inspire de la mode de la Renaissance, tandis que son visage est nettement antiquisant, évoquant

473 Robic (2012, 92).

474 Cf. pp. 233*sq*. de la présente étude.

les têtes des rois sur les monnaies grecques. Les allusions à l'Antiquité et à la Renaissance en tant qu'époque de la redécouverte de la culture ancienne, remplacent les références médiévales au 'style troubadour'. Ce goût antiquisant illustre parfaitement l'appartenance de Giani au mouvement néo-classique, caractérisé par un retour à la simplicité des Anciens suite à l'exubérance stylistique du baroque. Dans le même temps, les corps aux proportions innaturelles, tantôt étirées (cf. p. ex. le cou de Paolo), tantôt raccourcies (cf. p. ex. la main droite de Paolo et le pied gauche de Francesca) évoquent la déformation des corps maniéristes. Plus précisément, l'habit grec et l'attribut symbolique du livre renvoient à l'iconographie des sibylles. Ces prophétesses mythologiques, dont l'attribut principal est le livre oraculaire, étaient considérées par les chrétiens comme les annonciatrices de la naissance du Messie par la Vierge Marie. La plus connue d'entre elles était Pythie, la sibylle qui prophétisait à Delphes au nom d'Apollon. Elle devait être vierge ou tout au moins, dès sa désignation, vivre dans la chasteté absolue comme épouse de Dieu.[475] Par cette allusion à la sibylle delphique, Giani fait remonter le motif de l'amour interdit entre Paolo et Francesca à l'Antiquité. Le corps musculeux de Francesca renvoie plus précisément aux sibylles de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine (1508-10). La position aux jambes écartées semble évoquer précisément la sibylle de Delphes, présentée avec un rouleau de *papyrus* à la main, alors que l'attribut du livre est central chez les Sibylles libyque, persique, ainsi que chez celles de Cumes et d'Erythrée. Les études de genres ont bien remarqué l'extrême virilité de toutes ces prophétesses dans l'interprétation de Michel-Ange. Entre les nombreuses tentatives d'explication, il faut mentionner l'approche biographique qui renvoie ce phénomène à l'homosexualité du peintre. Michel-Ange aurait illustré, à travers les sibylles, sa propre passion pour les corps masculins qui lui auraient servi de modèles pour ses croquis.[476] Une interprétation plus immanente au tableau est présentée par Costanza Barbieri qui relie la masculinité frappante de certaines figures féminines de Michel-Ange à une raison conceptuelle : elle traduirait les convictions néoplatoniciennes et augustiniennes du peintre qui aurait prouvé bien auparavant sa capacité de créer des figures gracieuses et féminines. Le néoplatoniste Marsilio Ficino explique dans *Sopra lo amore* (1544) : « Nei corpi ameremo l'ombra di Dio ».[477] Saint Augustin était le premier théologien à inclure l'âme de la femme dans le concept de l'*imago dei*. Bien qu'il affirmât que le corps féminin n'avait pas été créé, comme celui d'Adam, à la ressemblance de Dieu, il était persuadé que l'âme de la femme allait acquérir l'image du Fils de Dieu au moment de sa résurrection le Jour du jugement dernier. Costanza Barbieri en conclut que la virilité des sibylles exprime leur proximité du Créateur[478] et elle corrobore cette hypothèse en démontrant que dans le sonnet *Un uomo in una donna, anzi un dio* (~1504), Michel-Ange idéalise Vittoria Colonna en la comparant explicitement à un homme, voire à un dieu. Dès lors, le

[475] Chevalier / Gheerbrant (1982, 1019).
[476] Cf. Even (1990).
[477] Ficino (1544, 203).
[478] Barbieri (2013).

corps androgyne de la Francesca de Giani peut être interprété comme une élévation spirituelle du personnage féminin. À l'instar de Baudelaire, Giani idéalise ainsi son personnage par des connotations polyvalentes avec la vierge, la reine et la sibylle.

Le prénom de Delphine a été rapporté à Delphine de Sabran (1283-1360), jeune fille noble qui développa une telle répulsion face à la conception du mariage et de la maternité dans les récits des saintes qu'elle imposa à son époux le mariage virginal.[479] Michel Butor a rattaché le nom de Delphine à la ville de Delphes,[480] sans l'associer avec la Sibylle de Delphes de Michel-Ange qui partage la force masculine, le ton prophétique et la soumission à des restrictions morales en amour avec la Delphine de Baudelaire (chasteté pour l'une, hétérosexualité pour l'autre). De cette manière, les choix onomastiques de Baudelaire impliquent la même ambivalence que la Francesca de Giani, annonçant les restrictions sexuelles et morales auxquelles le poème *Delphine et Hippolyte* lance un défi.[481]

II. Identités de genre floues et rapports de domination dans *Delphine et Hippolyte* et *Les amants transpercés* (1830) de Louis Boulanger

Le poème s'ouvre sur une description des deux femmes couchées dans un lit après un moment de passion intime dont la légèreté est soulignée par l'allitération en [l] (« A **l**a pâ**l**e c**l**arté des **l**ampes **l**anguissantes », *DH*, v. 1) consonne liquide, caractérisée par la fluidité de son articulation. Or, la juxtaposition de ces phonèmes à la voyelle [a], poursuivie par une accumulation de voyelles graves au deuxième vers (« pr**o**fonds c**ou**ssins t**ou**t imprégnés d'**o**deur », *DH*, v. 2) semble annoncer le caractère « morne » (*DH*, v. 10) des « **c**aresses **p**uissantes » (*DH*, v. 3). Les occlusives [k] et [p] provoquent de petites explosions dans l'articulation, traduisant parfaitement, au niveau phonétique, la destruction de la « jeune candeur » (*DH*, v. 4) d'Hippolyte. Baudelaire reprend le *contrapasso* des luxurieux du chant V de l'*Enfer* dantesque pour décrire l'état d'âme de la jeune femme : Hippolyte est « troublé[e] par la tempête » de ses sentiments (*DH*, v. 5). La transposition intertextuelle du châtiment dantesque sur un état d'âme dans l'*hic et nunc*, force le rapprochement entre l'état d'âme d'Hippolyte et la damnation des luxurieux. La relation lesbienne est ainsi présentée comme un amour fautif, vicieux et peccable, par opposition au « ciel » de la « naïveté » présenté aux vers 5 et 6 comme l'idéal perdu. La métaphore du voyageur qui « retourne la tête,/ Vers les horizons bleus dépassés le matin » (*DH*, vv. 7-8) peut être rapportée aux premiers chants du *Purgatoire*, où Dante reprend un *topos* de la poésie classique en comparant son état d'âme à la condition d'un navire sur la mer changeante.[482] En effet, dans les six

[479] Bassim (1974, 193).

[480] Butor (1961, 89).

[481] Bassim (1974, 193).

[482] « Per correr miglior acque alza le vele/ omai la navicella del mio ingegno,/ che lascia dietro a sé mar sì crudele;/ e canterò di quel secondo regno/ dove l'umano spirito si purga/ e di salire al ciel diventa degno » (*Purg.* I, vv. 1-6).

premières strophes les positions que les deux femmes occupent dans l'espace éclairent le lecteur sur leur vie intérieure et sur la distribution des rôles du couple. Hippolyte, la « beauté frêle » (*DH*, v. 17) et « fragile » (*DH*, v. 12), aux « yeux amortis » et larmoyants (*DH*, v. 9) est positionnée, « l'air brisé » et les « bras vaincus, jetés comme de vaines armes » (*DH*, v. 11), devant Delphine, « beauté forte » (*DH*, v. 17), « calme et pleine de joie » (*DH*, v. 13). La relation homosexuelle n'est donc pas exempte du *topos* de domination traditionnellement associé au rapport entre l'homme et la femme. Le poète joue effectivement sur la tension entre le féminin et le masculin, établie dès le titre par le prénom androgyne d'Hippolyte. Il laisse le lecteur dans l'incertitude concernant le sexe de cette dernière qui ne sera révélé qu'au vers 5 par le pronom personnel « Elle ». À rebours des implications viriles, voire guerrières de son prénom, Hippolyte apparaît comme une « pâle victime » (*DH*, v. 21), passive et soumise à une Delphine dominante et active. Plus précisément, Baudelaire conçoit l'homosexualité comme une relation belliqueuse, décrivant la conquête d'Hippolyte par Delphine comme un « triomphe » (*DH*, v. 19). Il va jusqu'à présenter leur amour comme un rapport de force sauvage et violent entre un prédateur et sa proie : « Comme un animal fort qui surveille une proie,/ Après l'avoir d'abord marquée avec les dents […] » (*DH*, v. 15). En effet, Nicole Albert fait remarquer que les discours médicaux du XIXe siècle rangeaient l'homosexualité aux côtés de la bestialité.[483] En ce sens, Myriam Robic insiste sur l'importance du cliché de la louve dans le 'bestiaire saphique',[484] qui conçoit la femme comme un être débauché et hystérique, cliché dont Baudelaire s'empare aux vers 15-16. Les changements d'humeur d'Hippolyte, tantôt amortie et larmoyante (*DH*, v. 9), tantôt douce (*DH*, v. 20) et angélique (*DH*, v. 51), peuvent ainsi être interprétés comme des symptômes des crises émotionnelles incontrôlables de l'hystérie.[485] L'introspection dans l'âme des deux femmes, mise en parallèle par l'anaphore « Elle cherchait » aux vers 5 et 21, souligne la désorientation émotionnelle d'Hippolyte et de Delphine qui cherchent, toutes les deux, quelque chose qu'elles ne trouvent pas : l'idéal de l'innocence perdue dans le premier cas (*DH*, v. 6) et la reconnaissance du pouvoir du « maître » (*DH*, v. 73) dans les yeux de l'esclave dans le deuxième (« Elle cherchait dans l'œil de sa pâle victime [...] cette gratitude infinie et sublime », *DH*, vv. 21-23). La recherche de la gratitude pour la domination dans les yeux de l'être dominé va de pair avec une idéalisation de l'amour qui évoque les discours amoureux médiévaux : Delphine cherche un « cantique muet » (*DH*, v. 22) dans les yeux d'Hippolyte, associant le « plaisir » charnel (*DH*, v. 22) à la louange d'un sentiment religieux ('cantique' du lat. 'canticum', signifiant 'chant ecclésiastique', 'biblique'). Ce discours se poursuit par la comparaison des « yeux pleins d'azur » d'Hippolyte à des « étoiles » (*DH*, v. 37) et par l'assimilation des « regards charmants » à un « baume divin » (*DH*, v. 38). L'idéalisation d'Hippolyte culmine dans sa désigna-

483 Robic (2012, 205).

484 Robic (2012, 203*sq.*)

485 Cf. aussi les *Femmes damnées I* : « […] tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs » (*FD*, v. 24) elles mêlent « L'écume du plaisir aux larmes des tourments » (*FD*, v. 20). Baudelaire (1954, 113-114), « Femmes damnées I », abrégé : *FD*.

tion comme *donna angelicata* (« Mon ange ! », *DH*, v. 51). La représentation de la passion charnelle comme damnation infernale et comme processus de purification n'est pas sans rappeler le chant V de l'*Enfer* où Dante emploie un vocabulaire stilnoviste pour décrire la passion des pécheurs luxurieux.[486] En effet, Delphine attend d'Hippolyte les mêmes réactions que Francesca manifeste à l'égard de Paolo : sa pâleur (*DH*, v. 21)[487] devrait être accompagnée, comme dans l'épisode dantesque, par des regards et de longs soupirs :[488] « Elle cherche […] cette gratitude infinie et sublime/ Qui sort de la paupière ainsi qu'un long soupir » (*DH*, vv. 21-24). Manifestement, le désir est alimenté par la projection de clichés littéraires qui, cependant, échouent face à la réalité. Delphine 'attend' en vain la réaction physique de son amante. Elle se voit obligée d'employer une stratégie argumentative pour convaincre Hippolyte du bien-fondé de leur amour et pour la dissuader de retourner chez son amant (*DH*, v. 31).[489] Dans son discours persuasif, elle oppose la prétendue douceur de l'amour saphique à la brutalité des hommes dont la passion est décrite à l'aide d'une gradation de métaphores météorologiques et agricoles de plus en plus violentes : l'éros masculin est comparé à des « souffles violents » qui « flétri[ssent] » (*DH*, v. 28) les « premières roses » (*DH*, v. 27) de la virginité,[490] à des « chariots ou des socs déchirants » (*DH*, v. 32) qui « creuseront leurs ornières » (*DH*, v. 31), voire à « un lourd attelage » (*DH*, v. 33) de « chevaux et de bœufs » qui passent « sans pitié » (*DH*, v. 34) sur le corps féminin. Baudelaire brosse ainsi un tableau cruel de la pénétration sexuelle comparée au processus mécanique par lequel le « soc » (*DH*, v. 32), pièce de la charrue faite en acier pointu, s'enfonce dans la terre pour la préparer à recevoir le semis. Dans son invective contre l'hétérosexualité (*DH*, vv. 61-73), Delphine emploie une métaphore alchimiste en déclarant que l'« accord mystique » (*DH*, v. 65) entre des principes opposés tels que la « nuit » et le « jour » (*DH*, v. 66), ne mènera jamais à « ce rouge soleil que l'on nomme l'amour ! » (*DH*, v. 68). Elle oppose la condamnation de l'amour hétérosexuel à l'apologie de la 'jouissance stérile' des lesbiennes (*DH*, v. 97) en comparant ses propres « baisers » à des « éphémères » (*DH*, v. 29) qui « caressent le soir les grands lacs transparents » (*DH*, v. 30). Robic fait remarquer que la métaphore de l'éphémère renvoie à l'aspiration à l'idéal, les éphémères étant « attirées par la lumière jusqu'à se brûler les ailes »[491] et à « l'image de l'orgasme comme petite mort », dès lors que la mouche « meurt après l'acte d'amour ».[492] Il faut ajouter que l'étymologie du mot 'éphémère', du grec εφημερος, 'qui dure un jour', renvoie également au caractère périssable de

[486] Cf. « dolci pensier » (*Inf.* V, v. 113) ; « dolci sospiri » (*Inf.* V, v. 118) ; « cor gentil » (*Inf.* V, v. 100). Pour une analyse plus détaillée de l'intertextualité stilnoviste, voir : Friedrich (1942, 73*sq.*) ; Barolini (1998) ; Klinkert (2006).

[487] Cf. « scolorroci il viso » (*Inf.* V, v. 131).

[488] « Per più fiate li occhi ci sospinse […] » (*Inf.* V, v. 130) ; « dolci sospiri » (*Inf.* V, v. 118).

[489] Cf. Robic (2012, 199).

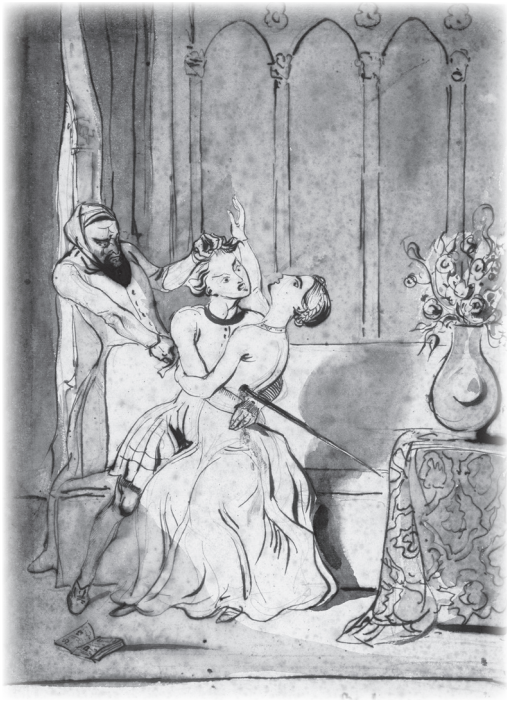
[490] La rose est, depuis le Moyen-Âge, une métaphore privilégiée du sexe féminin. Cf. p. 233 de la présente étude.

[491] Robic (2012, 184).

[492] *Ibid*.

l'amour saphique. Par ailleurs, la thèse de la tendresse exclusive de l'amour saphique (*DH*, vv. 29-30) se voit remise en question par la description précédente de la relation entre Delphine et Hippolyte comme un acte de prédation (*DH*, vv. 14-16). Baudelaire insiste effectivement sur les rapports de domination dans toute relation amoureuse, qu'elle soit hétéro- ou homosexuelle. Or, les métaphores bestiales employées pour décrire la sexualité masculine se concentrent sur la pénétration comme un acte barbare, dont l'amour saphique est privé. Il n'est certes pas exempt du mélange ambivalent entre la douceur et le macabre, ce lien entre Eros et Thanatos qui caractérise la passion chez Baudelaire comme « plaisir qui tue » (*À une passante*, v. 8).[493] Toutefois, l'image d'un envoûtement mortel employée par Delphine (« […] je t'endormirai dans un rêve sans fin ! », *DH*, v. 40), n'est pas comparable à la brutalité des « lourds attelages » (*DH*, v. 33), des « chariots » et des « socs déchirants » (*DH*, v. 32) qui torturent le corps féminin. Elle évoque plutôt la sensation d'évanouissement liée à l'orgasme, désigné depuis le XVIe siècle comme la 'petite mort'.

Les amants transpercés à l'encre de Chine sur papier de Louis Boulanger, dits aussi *Paolo et Francesca* (1830), s'approprient le même sujet controversé de l'homosexualité, voire de la transsexualité, en anticipant de nombreux éléments du discours saphique de Baudelaire, notamment en ce qui concerne les rapports de domination dans toute relation amoureuse. Alors que le titre évoque la présence d'un amant masculin, la représentation de 'Paolo' est marquée par une identité de genre floue : la pomme d'Adam bien prononcée, les bras musclés et la poitrine plate soulignent sa virilité, tandis que la taille de guêpe, les hanches larges ainsi que le visage fin aux sourcils arqués, aux pommettes saillantes et aux lèvres pulpeuses apparemment maquillées, présentent des caractéristiques nettement féminines. Les habits du personnage corroborent davantage l'impression que Boulanger présente ici deux femmes : non seulement



Boulanger, Louis, Les amants transpercés, dits aussi : Paolo et Francesca, 370x260m, encre de Chine sur papier, Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers, 1830. © Musée des Beaux-Arts d'Angers.

493 « A une passante » (Baudelaire 1954, 92-93).

son pantalon bouffant apparaît à l'observateur contemporain comme une jupe, mais les boutons de sa chemise sont situés à gauche et non à droite – une caractéristique qui incombe aux vêtements de femme selon les conventions vestimentaires établies depuis le XVIe siècle. La posture des amant(e)s trahit le même rapport de domination que celui existant entre la 'beauté forte' et la 'beauté frêle' (*DH*, v. 17) de Baudelaire. L'amant(e) à gauche enlace l'amante à droite d'une étreinte forte, possessive et dominante, comme un « animal fort » qui serre sa « proie » (*DH*, v. 15). La tache sous la bouche de la 'beauté forte' et l'ombre qui semble s'écouler de la bouche au menton, voire sur le cou de la 'beauté frêle', évoquent du sang et renforcent l'image d'un rapport animal entre un prédateur et sa proie, « d'abord marquée avec les dents » (*DH*, v. 16). La force et l'équilibre de la 'beauté forte' ne semblent pas être affectés par le coup de poignard et la prise de cheveux violente dont elle est la victime. Sa position et son regard ne manifestent ni de la douleur face à sa blessure mortelle, ni de la frayeur vis-à-vis de son agresseur. Les yeux grands ouverts, les pupilles dilatées, les sourcils froncés et la bouche contractée, traduisent plutôt un mélange d'agressivité, de peur et de stupeur face à la réaction de son amante. Comme Delphine, elle « cherch[e] dans l'œil de [l]a pâle victime » quelque chose qu'elle ne trouve pas (*DH*, v. 21). L'expression de la 'beauté frêle' est esquissée de manière très minimaliste. Sa bouche ouverte inscrit à peine le choc dans son corps mourant. À l'instar d'Hippolyte qui s'adresse à Delphine en l'implorant de lui « expliquer » le « trouble » et « l'effroi » qu'elle ressent (*DH*, v. 50), la 'beauté frêle' cherche de l'appui en s'accrochant à la 'beauté forte' avant de tomber inerte sur le dos. L'instance masculine, seulement évoquée dans le récit des lesbiennes chez Baudelaire, est ici physiquement présente. Le tueur évoque la figure du tyran oriental, comparable au roi d'Assyrie présenté par Eugène Delacroix dans *La mort de Sardanapale* au Salon de 1827 – la même année où Boulanger y exposa le *Supplice de Mazeppa*. Tout au long de l'époque romantique, l'orientalisme permet aux artistes de représenter des sujets tabouisés dans leur société bourgeoise d'origine en les transposant dans des pays lointains et exotiques. Dans son dessin orientalisant, Boulanger présente plusieurs sujets piquants, comme par exemple l'amour *queer*, les rapports de domination et la démonstration violente du pouvoir d'un tyran. Les questions du péché, du châtiment divin et de l'enfer sont complètement négligées dans cette appropriation de l'épisode dantesque. Comme dans *La mort de Sardanapale*, les motifs principaux de la violence et de l'érotisme se confondent : le tyran est présenté debout, derrière les amant(e)s, dans une position manifestement sexuelle, tenant l'épée létale à l'endroit exact de son sexe et accompagnant le coup mortel d'un mouvement fougueux du bassin. Sa représentation évoque la barbarie et la brutalité du récit de Delphine qui compare la pénétration sexuelle à l'enfoncement de l'acier pointu « des socs déchirants » (*DH*, v. 32). Ainsi, le tyran transperce les amant(e)s d'un seul coup d'épée. La longueur disproportionnelle de son épée lui permet de perforer non seulement le corps des amant(e)s, mais également leur ombre entière qui forme une image remarquable sur le canapé : l'observateur peut y reconnaître les contours d'une femme enceinte dont les rondeurs du ventre se reflètent dans le vase contenant des roses fleurissantes, sur lequel se détache une ombre en forme d'utérus gravide. Celui-

ci rappelle l'iconographie religieuse dans laquelle le vase rempli de fleurs représente Jésus-Christ dans le ventre maternel de Marie.[494] Pourtant, la libération évidente de toute connotation religieuse suscite plus de questions qu'elle n'apporte de réponses : pourquoi Boulanger emploie-t-il des symboles de maternité dans une représentation de deux corps d'apparence féminine/ transgenre ? Pourquoi l'épée du tyran transperce-t-elle la silhouette de la femme enceinte à l'endroit même de son sexe ? Tout d'abord, il faut constater que l'ombre de la femme enceinte réunit les reflets des deux amant(e)s d'une manière complètement invraisemblable. Selon les lois de la physique, la lumière devrait partir directement des corps des personnages et se répandre plus amplement sur le canapé. Manifestement, il ne s'agit donc pas d'une ombre réaliste, mais symbolique. Boulanger semble établir un lien métonymique entre Eros et Thanatos, entre l'acte sexuel et le meurtre par coup d'épée, qui suspend la dualité des amant(e)s en les fondant en un seul corps.[495] Comme chez Dante, les amant(e)s de Boulanger sont uni(e)s au-delà de la mort. L'ombre symbolique semble remettre en question le cliché de la stérilité et de la frustration sexuelle de la lesbienne en indiquant la possibilité d'un amour fécond et indéfectible au-delà des normes sexuelles et morales de la société. Or, cette possibilité est détruite par le pouvoir hétéronormatif du tyran qui anéantit l'amour saphique en transperçant l'ombre à l'endroit même de la jouissance féminine, de 'l'Origine du monde'. Dans ce contexte, l'acte barbare du meurtre apparaît comme une démonstration du pouvoir hétéronormatif par laquelle le tyran cherche à rétablir sa domination perdue et à anéantir le plaisir féminin dès son origine.

III. La damnation chez Baudelaire et dans les arts visuels du XIXe siècle (Scheffer, Doré, Rodin)

Dès le titre *Femmes damnées*, Baudelaire inscrit le couple lesbien dans le contexte du châtiment éternel. D'après le *Grand dictionnaire classique de la langue française* de 1845, le terme 'damné' désigne tout individu qui « est en enfer [et] qui souffre les tourments de la damnation éternelle ».[496] À partir de la douzième strophe, Hippolyte multiplie les images qui évoquent la damnation infernale pour décrire l'angoisse psychique[497] provoquée par ses pulsions saphiques. Elle compare son inquiétude à la digestion d'un « nocturne et terrible repas » (*DH*, v. 44), sent « fondre » sur elle de « lourdes épouvantes » (*DH*, v. 45) et de « noirs bataillons de fantômes épars » (*DH*, v. 46) voulant la conduire « en des routes mouvantes » (*DH*, v. 47) qu'un « horizon sanglant ferme de toutes parts » (*DH*, v. 48). Sa peur de s'enfoncer dans l'« abîme béant » (*DH*, v. 76) n'est pas sans rappeler l'entonnoir infernal de la *Divine Comédie*. Or, chez Baudelaire, l'image du gouffre est assimilée au « cœur » d'Hippolyte (« […] cet abîme

494 Cf. p. 313 de la présente étude.

495 Cf. le chapitre III.3.

496 Bescherelle (1845, 870).

497 « mon trouble », « mon effroi » (*DH*, v. 50).

est mon cœur […]», *DH*, v. 76) qui se transforme manifestement en métaphore d'un enfer «brûlant» et «profond comme le vide» (*DH*, v. 77). Le 'vide' qui infeste son cœur évoque le *spleen*, état de mélancolie et de tristesse profondes qui représente le pire des péchés dans l'échelle des valeurs de Baudelaire.[498] Toutefois, dans *Les Fleurs du mal* Baudelaire préfère remplacer le mot par 'l'ennui' ou, précisément, par le «vide» (*DH*, v. 77) et la «lassitude» (*DH*, v. 82). Le chapitre II.5. a démontré que les métaphores de l'*Enfer* dantesque, un lieu géographique, sont utilisées chez Baudelaire pour décrire l'enfer en tant qu'état mental. En effet, les métaphores infernales d'écrasement, de lourdeur, d'enfermement et d'abîme employées aux vers 45 et 48 sont les attributs principaux associés au *spleen* dans d'autres poèmes des *Fleurs du mal*.[499] La spécificité de l'enfer vécu par les lesbiennes réside dans le châtiment supplémentaire de la «soif» (*DH*, v. 79). Cette métaphore de l'inassouvissement de l'éros est présentée ici comme un *contrapasso* dantesque qui établit un rapport d'inversion ironique entre le «plaisir» terrestre des lesbiennes et leur punition éternelle («[…] votre châtiment naîtra de vos plaisirs», *DH*, v. 92). Baudelaire reprend ainsi un véritable *topos* de la littérature du milieu du XIXe siècle qui conçoit les lesbiennes comme des femmes enchaînées à des «désirs toujours inassouvis».[500] Plus précisément, les lesbiennes sont atteintes de la soif de «l'Euménide» (*DH*, v. 79), divinité infernale de la justice et du châtiment, réputée pour tourmenter ses victimes sans répit en les frappant de folie.[501] Déchirée entre la «peur» (*DH*, v. 51) de la damnation et sa pulsion homosexuelle, Hippolyte interprète l'enfer mental qu'elle est en train de vivre (*DH*, v. 50) comme la punition d'un péché («Avons-nous donc commis une action étrange ?», *DH*, v. 49). Delphine s'insurge d'une «voix despotique» (*DH*, v. 59), contre «la stupidité» (*DH*, v. 62) de ceux qui veulent mêler «l'honnêteté à l'amour» (*DH*, v. 64) et qui osent «devant l'amour […] parler d'enfer» (*DH*, v. 60). Sa dénonciation des principes de moralité en amour est suivie d'une invective contre l'hétérosexualité dans laquelle elle déclare que l'«accord mystique» (*DH*, v. 65) entre des principes opposés, tels que la «nuit» et le «jour» (*DH*, v. 66), pouvant facilement être rapportés au principe féminin de la lune et masculin du soleil, ne mènera jamais à «ce rouge soleil que l'on nomme l'amour!» (*DH*, v. 68). Un «fiancé stupide» (*DH*, v. 69) ne fera que maltraiter le «cœur vierge» (*DH*, v. 70) d'Hippolyte, la 'stigmatiser' au niveau physique et mental, si bien que «pleine de remords et d'horreur, et livide» (*DH*, v. 71) elle ramènera ses «seins stigmatisés» à son amante (*DH*, v. 72). Ainsi, selon Delphine, l'amour hétérosexuel est également voué à l'échec. Il représente un «problème» tout aussi «insoluble et stérile» (*DH*, v. 63) que l'amour homosexuel.

Ce déchirement intérieur d'Hippolyte entre la peur de la damnation et sa pulsion homosexuelle, fait de l'acte peccable du baiser (*DH*, v. 52) un moment lucide

---

498 «II en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! […] C'est l'Ennui! (*AL*, vv. 33-37).

499 Cf. p. ex. «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle […]» (*S IV*, v. 1); «Quand la terre est changée en un cachot […]» (*S IV*, v. 5); «[…] une vaste prison […]» (*S IV*, v. 10). Baudelaire (1954, 74-75), «Spleen», abrégé: *S IV*.

500 Robic (2009, 155-156).

501 Robic (2012, 233).

de « conscience dans le mal » (*I,* v. 40).[502] Dans la poésie de Baudelaire, cet état est généralement réservé à la figure du poète qui est torturé par la conscience morbide de sa propre perdition sans pouvoir s'en sauver. Baudelaire transpose ainsi en poésie une idée centrale de la critique dantesque de son époque qui commence à insister sur la concomitance tragique entre l'ardeur de la passion et la conscience du péché chez Francesca, capable de susciter la compassion, voire l'évanouissement de Dante-*agens*.[503] La 'nouvelle Francesca' homosexuelle des *Fleurs du mal* confesse son amour pour sa « sœur d'élection » (*DH*, v. 54) et cède, 'frissonnante', à ses baisers,[504] tout en les qualifiant de « commencement » de sa « perdition » (*DH*, v. 56).

La critique dantesque du XIXe siècle avait insisté sur l'identification de Dante avec Paolo et Francesca, en la reliant à son propre amour pour Béatrice.[505] Dans ce contexte, il est important de relever l'identification du moi lyrique de Baudelaire avec les lesbiennes qui peuvent être considérées comme un miroir de la condition du poète, reflétant non seulement son état d'âme spleenétique, mais toute sa conception poétique. Cette identification est formulée de manière explicite à la fin des *Femmes damnées I* où le moi lyrique déclare suivre les lesbiennes dans l'enfer mental de son âme :

> Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
> Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
> Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
> Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins.
>
> (*FD*, vv. 25-28)

Le moi lyrique se sent lié aux lesbiennes comme à des « sœurs » par leur aspiration commune à un idéal inatteignable (« chercheuses d'infini », *FD*, v. 23). Cette idée est reprise au dernier vers de *Delphine et Hippolyte* où il conseille à ses sœurs d'élection : « […] fuyez l'infini que vous portez en vous ! » (*DH*, v. 104). Dans *Le goût de l'infini*, Baudelaire définit cet infini comme « état charmant et singulier, où toutes les forces s'équilibrent », comme « état merveilleux, dont nous devrions tirer […] la certitude d'une existence meilleure », c'est-à-dire du « Paradis ».[506] Or, le *spleen* naît du fait que cet état idéal n'est concevable que comme « la conscience d'un manque et d'une absence ».[507] L'état du *spleen*, présenté ici comme un enfer mental, naît précisément de cette inaccessibilité de l'idéal et de l'impossibilité de 'fuir' le désir de l'atteindre. Maints poèmes de Baudelaire décrivent les tentatives de s'évader vers les sphères de l'idéal à travers les paradis artificiels de l'ivresse, du voyage, du rêve, de la beauté et, dans le cas des lesbiennes, de l'amour saphique, mais ces remèdes n'offrent

502 Baudelaire (1954, 79-80), « L'irrémédiable », abrégé : *I*.

503 Cf. p. ex. l'analyse de De Sanctis (pp. 218*sq.*) qui influença de manière remarquable la suite des recherches tant en France qu'en Italie : De Sanctis (1967b).

504 « […] cependant je sens ma bouche aller vers toi [...] » (*DH*, v. 52).

505 Cf. pour la France : Ginguené (1824, 50-51).

506 « Le goût de l'infini » (Baudelaire 1975, 402).

507 Laforgue (2002, 275).

qu'une évasion temporaire. Il est d'ailleurs intéressant que Baudelaire emploie la même image de l'éphémère pour décrire l'amour saphique au vers 29 et pour décrire l'amour du poète dans l'*Hymne à la beauté*.[508] Face à cette identification évidente du moi lyrique avec les lesbiennes, leur dénonciation explicite par la voix du poète dans les cinq dernières strophes typographiquement séparées des vers précédents ne peut que surprendre. Walter Benjamin prend ces vers à la lettre en les interprétant comme une condamnation évidente et impitoyable de l'amour saphique par la voix de l'auteur.[509] Bien au contraire, selon Claude Pichois, Baudelaire a rajouté ces strophes dans la version de 1857 pour détourner l'accusation d'outrage à la morale publique.[510] En effet, la dénonciation des lesbiennes par la voix du poète est si explicite dans les cinq dernières strophes que l'avocat de Baudelaire cite le passage mot pour mot lors du procès des *Fleurs du mal* afin de défendre son client des accusations d'immoralité : « Puis, fidèle au rôle qu'il s'est tracé, le poète, après avoir montré le vice, le flagelle en des vers vengeurs, et quels vers ! Écoutez, Messieurs […] ».[511]

–Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel !
Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,
Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.
Ombres folles, courez au but de vos désirs […]
(*DH*, vv. 85-90)

Dans ces dernières strophes, le moi lyrique s'érige en autorité en adoptant l'attitude morale de la condamnation chrétienne annoncée dès le titre et rejetée auparavant par Delphine (*DH*, v. 60) : l'amour saphique de ces « âmes désordonnées » (*DH*, v. 103) est condamné comme une « rage » inassouvissable (*DH*, v. 91) attribuée au péché de la « concupiscence » (*DH*, v. 99). Baudelaire cumule les modes d'expression du jugement et de la prophétie pour présenter enfin une description physique de l'enfer comme endroit géographique. Le moi lyrique prend ainsi la perspective omnipotente et omnisciente de Dieu que Dante avait adoptée dans la *Divine Comédie* en se faisant juge de la destinée de ses contemporains dans l'au-delà. Il n'est pas anodin que Baudelaire reprenne la même métaphore employée déjà au vers 5 pour décrire l'état d'âme d'Hippolyte au moment d'illustrer les conditions météorologiques du paysage infernal. Ainsi, il reprend manifestement le principe dantesque du *contrapasso* en établissant un rapport d'inversion ironique entre le « plaisir » terrestre et le « châtiment » éternel (*DH*, v. 92). Mis à part le châtiment de la « soif » repris au vers 98, les lesbiennes concupiscentes sont punies du même *contrapasso* que les luxurieux dantesques : elles sont flagellées par une tempête infernale (cf. *Inf.* V, vv. 29-32) aussi

508 Cf. Schönwälder (2015, 197).
509 Benjamin (1978, 596).
510 Pichois (1975, 1127).
511 Chaix d'Est-Ange (1975, 1218).

puissante qu'était leur « rage » sexuelle (*DH*, v. 91) sur terre. À l'instar de Dante, Baudelaire conçoit ses pécheresses comme des « ombres » tourbillonnantes (*Inf.* V, v. 49), les punissant cependant plus sévèrement que les amants du deuxième cercle de l'entonnoir infernal de la *Divine Comédie*. Les lesbiennes plongent « au plus profond du gouffre » (*DH*, v. 87) où « tous les crimes » sont « flagellés » (*DH*, v. 88) collectivement, sans qu'aucune gradation ne soit établie entre les différents péchés. Baudelaire manie ainsi un motif également privilégié par les illustrateurs du chant V de l'*Enfer* qui se concentrent précisément sur la scène du baiser et sur celle de la punition infernale. L'idée de l'immense profondeur du gouffre et de l'énorme quantité de pécheurs 'bouillonnants' (*DH*, v. 89) dans les vents infernaux est probablement rendue de la manière la plus saisissante dans le dessin sur bois de Gustave Doré qui montre une vue d'ensemble spectaculaire du deuxième cercle de l'*Enfer*. Doré captive le regard de l'observateur en l'entraînant vers le bas tout au long d'une boucle interminable qui virevolte dans le ravin. L'effet de profondeur infinie est obtenu par la continuation de la ligne serpentine au-delà des extrémités de l'image.[512] La forme du tourbillon des damnés évoque les méandres d'un serpent, l'animal associé depuis la séduction d'Adam et Ève à Satan, ce qui illustre parfaitement la vocation infernale des luxurieux.

Doré, Gustave, L'Enfer V, vv. 31-32, gravure, in: Doré, Gustave, Dante. L'Enfer, Paris, Hachette, 1857.

‹https://digitaldante.columbia.edu/wp-content/uploads/2017/08/Dore_Inf5_vv31-32.jpg› [consulté le 1/01/2021].

Les tonalités sombres transcrivent l'éloignement de Dieu en tant que source du soleil dans le royaume des ténèbres. En effet, Dante insiste explicitement sur le manque de lumière au chant V de l'*Enfer* (« […] loco d'ogne luce muto […] » *Inf.* V, v. 28) et Baudelaire reprend ce détail dans sa description de la peine de Delphine et Hippolyte

512 Pour une analyse plus détaillée des effets de clair-obscur et de profondeur, voir : Soennecken (2002, 109).

(« Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes […] », *DH*, v. 93). L'idée de la grandeur et de l'omnipuissance de l'ordre divin s'exprime chez Doré par la petitesse de Dante et Virgile qui semblent se confondre avec les parois rocheuses dans un paysage infernal intimidant. Le seul point lumineux de la gravure est constitué par les corps enchevêtrés des luxurieux dans la partie supérieure de l'image. L'effet de clair-obscur les dote de plasticité, les distinguant de la masse non reconnaissable d'ombres que fait tourbillonner le vent infernal. Ces corps se caractérisent par un physique musculeux marqué par des torsions tourmentées qui ne sont pas sans rappeler la chute infernale des damnés du *Jugement dernier* de Michel-Ange (1541). Cette référence semble suggérer qu'il s'agit ici d'un châtiment bien mérité, ordonné par la justice divine. Dans la gravure de Doré, les coups de pinceau ascendants, la position de Dante et Virgile qui suivent les pécheurs du regard vers le haut et le manteau de Dante qui s'envole dans la direction du vent,[513] semblent suggérer que le tourbillon propulse les âmes luxurieuses des profondeurs abyssales vers les hauteurs du deuxième cercle. Toutefois, certains corps ne semblent pas être entraînés vers le haut, mais plutôt tomber vers le bas, ce qui symbolise leur chute dans le péché.

Dans *Delphine et Hippolyte*, Baudelaire remplace le principe dantesque de la gradation de la peine par celui d'une accumulation de vagues réminiscences de différents châtiments de la *Divine Comédie*. Celles-ci sont énoncées sur le ton prophétique de la sentence, par une juxtaposition grammaticale du futur simple et du présent gnomique qui ne laisse planer aucun doute sur le fait que le moi lyrique est au courant de la destinée des femmes damnées :

> Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes ;
> Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
> Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes
> Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.
>
> L'âpre stérilité de votre jouissance
> Altère votre soif et roidit votre peau,
> Et le vent furibond de la concupiscence
> Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.
>
> (*DH*, vv. 93-96)

Les 'cavernes enflammées' semblent évoquer les tombes brûlantes dans lesquelles Dante plonge les hérétiques au sixième cercle de l'*Enfer*. Or, ces cavernes sont enflammées de « miasmes fiévreux » (*DH*, v. 94) qui renvoient, à leur tour, aux menteurs dantesques, dévorés d'une fièvre ardente qui leur fait exhaler des vapeurs malsaines. Enfin, le raidissement ainsi que l'affaissement de la peau évoquent les métamorphoses corporelles subies par les voleurs à la septième bolge du huitième cercle.[514] Le

[513] Les autres vêtements et les cheveux des deux poètes ne sont pas affectés par le vent ce qui pourrait être interprété comme l'indice du fait que les poètes ne sont pas affectés par la peine liée au péché de la luxure.

[514] Cf. « […] la sua pelle si facea molle, e quella di la dura […] » (*Inf.* XXV, vv. 110-11).

lien métonymique établi entre le « plus profond du gouffre » infernal (*DH*, v. 87) et le gouffre « profond » « du cœur » (*DH*, vv. 76-77) vient corroborer la thèse de départ : Baudelaire emploie des images de la géographie dantesque de l'*Enfer* pour peindre le *spleen* comme un enfer mental. En effet, les éléments de la soif, de la chaleur insupportable et de la tempête infernale correspondent exactement aux métaphores employées auparavant pour décrire l'état d'âme des lesbiennes. Le 'paysage état d'âme' des lesbiennes est donc conçu en miroir de la condition du poète écrasé par le *spleen* et hanté par des images infernales de l'univers dantesque. Par ailleurs, l'analyse a démontré que le moi lyrique partage également la 'conscience dans le Mal' avec la 'Francesca' de Baudelaire. Il apparaît, certes, comme un observateur lucide, mais son apparente impitoyabilité envers les lesbiennes est relativisée par des signes évidents de compassion, attribuables à l'identification avec leur sort relevée précédemment : dès le début de sa tirade dénonciatrice, il décrit les 'femmes damnées' comme « lamentables victimes » (*DH*, v. 85). Il joue ainsi sur le double sens de l'adjectif 'lamentable' désignant à la fois une personne « qui exprime une lamentation » et celle qui « inspire la pitié ou la tristesse ».[515] Baudelaire semble dédouaner ses femmes damnées de leur culpabilité en les présentant comme des « victimes » (*DH*, v. 85) de leur passion plutôt que comme des pécheresses. Cette impression est renforcée par le fait que Baudelaire a remplacé le verbe 'fouetter', employé dans la version initiale du poème, par 'flageller' dans la version définitive de 1857 : « Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel […] » (*DH*, v. 88). Myriam Robic fait remarquer que Baudelaire donne ainsi une connotation plus forte au châtiment corporel, qui évoque la peine infligée à Jésus-Christ par Ponce Pilate avant la crucifixion, ainsi que l'autoflagellation comme imitation christique pratiquée par de nombreux pénitents.[516] Le lien métonymique établi avec Jésus-Christ par la peine infernale est renforcé par l'allusion aux stigmates des lesbiennes (« seins stigmatisés », *DH*, v. 72) qui souligne davantage l'injustice de leur damnation en les présentant comme des martyres.[517] Le moi lyrique adopte ainsi la même position que Dante-*agens* au chant V de l'*Enfer* : il manifeste de la compassion à l'égard des pécheurs. En effet, l'introduction a montré que la critique dix-neuvièmiste considère Paolo et Francesca en termes de 'victimes' et de 'martyres', un aspect qu'on peut observer également dans la peinture de l'époque. Celle-ci contraste avec les illustrations du Moyen-Âge et de la Renaissance qui mettaient l'accent sur leur péché en les associant à Adam et Ève, les premiers pécheurs de l'humanité. La représentation sublimée des luxurieux est particulièrement évidente dans l'huile sur toile *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante*

515 ‹ http://www.cnrtl.fr/definition/lamentable › [consulté le 10/03/2020].

516 Robic (2009, 149).

517 Cf. aussi les *Femmes damnées I* : « ô martyres » (*FD*, v. 21). Dans *Delphine et Hippolyte*, Baudelaire insiste sur le martyre des lesbiennes en remplaçant le terme 'tribades', utilisé dans une première version du poème, par la périphrase « pauvres sœurs » (*DH*, v. 11).

et à Virgile réalisée entre 1835 et 1855 par Ary Scheffer dans une vingtaine de versions différentes.[518]

Scheffer, Ary, Paolo et Francesca dans les vents de l'Enfer, 57,7x81,3, huile sur toile, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1854. © Hamburger Kunsthalle/bpk, photo: Elke Walford.

Peu connu de nos jours, Scheffer était l'un des peintres les plus populaires dans les années quarante et cinquante du XIXe siècle, surnommé par Soennecken la 'star' de la Restauration et de la Monarchie de Juillet.[519] Bien qu'il ne reprenne pas le moment topique de l'évanouissement qui sert depuis les illustrations de John Flaxman (1802) à accentuer la compassion de Dante,[520] la purification des pécheurs, isolés ici des autres luxurieux, est évidente. À l'instar de Baudelaire, Scheffer emploie des métaphores christiques: Paolo est blessé d'un coup de lance, précisément comme Jésus-Christ qui fut transpercé par un soldat pour assurer sa mort sur la croix. Suivant la tradition iconographique, Scheffer peint la plaie du côté droit, alors que les Évangiles ne précisent pas de quel côté Jésus fut blessé. Le drap blanc qui enrobe le couple évoque le linceul de Jésus-Christ, élément topique dans l'iconographie religieuse. La pâleur de Francesca et son illumination par une source de lumière inconnue[521] évoque la

518 Soennecken (2002, 87). La thèse selon laquelle Paolo et Francesca sont idéalisés dans les représentations du XIXe siècle pourrait être corroborée par des analyses approfondies de nombreuses illustrations de l'époque, comme p. ex.: Scaramuzza (1859); Bianchi (1877); Sala (1823).

519 Soennecken (2002, 86).

520 Cf. la réduction des éléments iconographiques commentée par Soennecken (2002, 86-91).

521 Sonnecken fait remarquer que la disposition de la lumière évoque la technique de Rembrandt (Soennecken 2002, 88).

représentation des saints et contribue ainsi à diviniser le personnage. Francesca porte le pendant de la blessure christique de Paolo sur le côté gauche de son dos, ce qui suggère qu'elle fut tuée du même coup de lance – une symbolique qui assimile la mort du couple au martyre de Jésus-Christ.[522] Soennecken fait remarquer que la posture de Paolo est quasiment identique à celle de l'Adam de Michel-Ange dans les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine,[523] sans réfléchir aux tensions que cette allusion au premier pécheur de l'humanité produit par rapport à la représentation purifiée des personnages. Il est vrai que la réminiscence d'Adam et Ève renvoie au fait qu'il s'agit ici d'un couple de pécheurs, mais la sublimation des amants par lesdits symboles christiques les fait apparaître comme les victimes de leur péché de luxure, non comme ses auteurs. Scheffer ne met pas l'accent sur les plaisirs de la chair. Il montre, certes, une Francesca sensuelle aux longs cheveux lâchés, mais elle est pudiquement tournée vers son amant, cachant ainsi ses parties intimes à l'observateur. Scheffer se concentre ainsi sur la noble souffrance du personnage que Dante lui-même avait distingué des autres luxurieux par des images stilnovistes. Comme au chant V de l'*Enfer*, Francesca ne verse pas de larmes et supporte sa peine avec dignité, s'enlaçant stoïquement à Paolo qui tourne la tête dans un mouvement ostensible de désespoir. Scheffer illustre ainsi la 'noble simplicité' et la 'grandeur calme' que Johann Joachim Winckelmann avait attribuées aux héros de l'art antique.

Doré, Gustave, L'Enfer V, vv. 73-75, gravure, in: Doré, Gustave, Dante. L'Enfer, Paris, Hachette, 1857.
‹https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Inferno_Canto_5_lines_72-74.jpg› [consulté le 1/01/2021].

Dans sa série de cinq illustrations dédiées au chant V de l'*Enfer*, Gustave Doré reprend la métaphore christique de la plaie, visible entre les seins de Francesca sur la quatrième image et sur le flanc de Paolo sur la cinquième image. Il stigmatise ainsi les pécheurs

522 Cf. Soennecken (2002, 89).
523 Cf. Soennecken (2002, 88).

comme des martyrs de leur passion.[524] Leur sublimation apparaît d'autant plus évidente grâce à leur position frontale, statique et flottante. Celle-ci contribue à l'apothéose des pécheurs en renvoyant à deux motifs de l'iconographie religieuse : la résurrection et la transfiguration du Christ ainsi que l'assomption de la Vierge.[525] Tandis que la masse presque méconnaissable des luxurieux dans l'arrière-plan du côté gauche apparaît flagellée par le vent, Paolo et Francesca semblent avoir le privilège de planer tranquillement, loin de la foule turbulente. Or, cette sacralisation du profane se confond avec des éléments érotiques qui suggèrent le processus inverse, à savoir la profanation des éléments sacrés auxquels Francesca vient d'être associée. Suivant le modèle de Scheffer, Doré présente une Francesca nue et sensuelle aux longs cheveux lâchés et ondoyants. Son corps pulpeux aux bras musculeux évoque les femmes masculines de Michel-Ange dont la virilité a été considérée par la critique comme un signe d'élévation spirituelle.[526] Manifestement, Doré va plus loin que Scheffer dans le voyeurisme[527] en montrant la pécheresse dans une pose lascive et impudique qui traduit parfaitement sa luxure, sans cacher les seins et le sexe. Sa position frontale déhanchée et sa jambe repliée évoquent les statues des Vénus antiques[528] et les Vénus anadyomènes de Botticelli (1485-86), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1848) ou William Bouguereau (1879), alors que ses formes épanouies renvoient aux rondeurs exubérantes des nus de Rubens. Le regard intense, la bouche semi-ouverte et l'attitude lascive de cette Francesca associée à la déesse de l'amour et de la séduction, traduisent non seulement la luxure, mais aussi la peur et la souffrance du personnage. La draperie du manteau qui enveloppe le couple présente un détail intéressant : au-dessus des cheveux de Francesca l'observateur peut entrevoir la tête d'un serpent. Les amants apparaissent ainsi comme engloutis par l'animal qui avait déjà entraîné Adam et Ève dans le péché, ce qui semble relativiser la responsabilité de leur faute.

Les tableaux de Scheffer et de Doré, mais aussi de Scaramuzza, Bianchi, Vitale et d'autres peintres qui idéalisent le couple de damnés, ont une particularité en commun : ils montrent Paolo et Francesca au moment du châtiment infernal sans présenter des corps marqués par la souffrance physique. La douleur de Paolo et Francesca se manifeste tout au plus dans un geste stable et pathétique qui ne traduit pas la 'flagellation' par les vents infernaux, les assimilant plutôt au vol des anges, des saints, à la résurrection du Christ ou à l'assomption de la Vierge. Les pécheurs sont généralement dotés d'un corps idéalisé, musculeux dans le cas de Paolo et pulpeux dans le cas de Francesca. Les peintres respectent les canons de beauté en montrant des corps non affectés par le châtiment physique. S'ils montrent la plaie mortelle du couple, elle

524 Pour l'influence des illustrations de Doré sur les générations suivantes et sur la bande dessinée qui accentue le caractère cinématographique de ses illustrations, voir : La Salvia (2016).

525 Cf. Soennecken (2002, 111).

526 Cf. pp. 336*sq*. de la présente étude.

527 Pour une analyse plus approfondie des rapports entre Scheffer et Doré, voir : Soennecken (2002, 110-111).

528 Cf. *ibid*.

apparaît comme un symbole christique appliqué de manière quasi 'décorative' sur leur corps sans générer aucune manifestation réaliste de douleur physique.[529] Dans la toile de Scheffer, l'enfer semble même fournir les conditions nécessaires pour se régénérer des blessures physiques, ce qui est mis en évidence par la cicatrice qui s'est formée à l'endroit même du coup de couteau qui a donné la mort à Paolo et Francesca.

Le supplice physique que Baudelaire accentue en insistant sur la flagellation (*DH*, v. 88), le bouillonnement dans l'orage furibond (*DH*, vv. 89; 99), le raidissement de la peau et le claquement de la chair (*DH*, vv. 98-100), se traduit de la manière la plus saisissante dans la sculpture *Fugit Amor*, réalisée dans de nombreuses versions en bronze et en marbre entre 1886 et 1887, par Auguste Rodin.

Rodin, Auguste, Fugit amor, 38,8x46cm, bronze, Paris, Musée Rodin, 1886.
© Musée Rodin, photo: Hervé Lewandowski.

Le groupe *Fugit amor* de Rodin apparaît à l'origine parmi les damnés de la *Porte de l'Enfer*, s'éloignant de plus en plus de l'iconographie dantesque à laquelle la sculpture de 1886 n'est même plus associée par le titre. La critique a démontré que l'émancipation de l'iconographie originelle est liée à la découverte des *Fleurs du Mal* comme nouvelle source d'inspiration de Rodin.[530] En effet, Rodin semble traduire en sculpture les éléments clés de la poétique de Baudelaire. Contrairement aux tableaux

[529] Chez Doré, il est encore plus étonnant que la plaie sanglante ne provoque aucune réaction physique de Francesca.

[530] Cf. p. ex. Bihour (2016).

commentés ci-dessus, Rodin met l'accent sur la souffrance en montrant deux corps dynamiques, visiblement flagellés par le vent infernal qui les empêche de s'enlacer dans une étreinte harmonieuse. Paolo mobilise ses dernières forces pour accrocher son corps émacié jusqu'aux os à Francesca qui semble s'arracher les cheveux dans un geste de désespoir. Tourbillonnant éternellement dos à dos, le couple ne pourra jamais se réunir. De cette manière, *Fugit amor* illustre l'amour impossible et l'inaccessibilité baudelairienne de l'idéal à l'intérieur de *La porte de l'Enfer* qui se voulait une allégorie des sentiments et des passions humaines.[531] Ceci démontre que, à l'instar de Baudelaire, Rodin ne concevait pas l'enfer comme un lieu géographique dans l'au-delà, mais comme un état mental sur terre.[532] Il est d'ailleurs remarquable que le corps de la femme semble être moins affecté par la torture que celui de l'homme. Ce dernier s'abandonne à la sensualité féminine qui semble l'entraîner vers la perdition, évoquant le type de la femme fatale présent dans les poèmes *Franciscae meae laudes* et *La Béatrice* (III.5.).

En guise de conclusion, il faut insister sur le fait que la 'nouvelle Francesca' homosexuelle coïncide avec l'image que Baudelaire crée de lui-même comme 'poète maudit'. Comme les lesbiennes, il se situe au-delà de l'ordre moral, il est marginalisé par la société, il est 'victime' du *spleen* et 'martyr' de l'art. Pierre Laforgue constate que les lesbiennes témoignent d'un renversement des normes, semblables en cela au poète qui rompt avec le concept dominant d'une littérature morale et moralisante.[533] La mythopoétique dantesque sert ainsi à Baudelaire pour véhiculer sa conception transgressive de la poésie et pour défier les normes sexuelles et morales de la société bourgeoise.

---

531 Cf. Chevillot (2016, 11*sq.*).

532 Palladino (1998, 94). Cf. l'opinion du critique d'art Gustave Geffroy qui déclara lors de l'exposition du groupe dans la Galerie Georges Petit en 1887: «[…] the group presents the impatient and fierce race of a woman who carries at her back, as if chained, her victim, an inanimate and rigid man. The woman's back sinks, the man's torso flattens, his legs dangle and an arabesque of limbs is drawn» (Le Normand-Romain 2002, 52).

533 Laforgue (2002, 269).

III.7. *La lecture* (1860) d'Henri Cantel et l'auto-érotisme dévergondé

La lecture (1860)

Une enfant de quinze ans, une rose entr'ouverte,
À l'ombre d'un buisson en fleurs, lisait, un jour,
Un conte du vieux temps, une histoire d'amour,
Et sa jambe lascive irritait l'herbe verte. 4

De sa poitrine ronde un soupir s'envola ;
Elle serra les dents, et sa bouche de fraise
Sous des baisers ardents sembla se pâmer d'aise ;
Son œil, clos à demi, soudain étincela. 8

Sur son cœur frémissant, comme un être qu'on aime,
Vaincue, elle pressa le cher et doux poëme,
Que son désir avait lu d'une seule main. 11

On eût vu sur ses pieds tomber sa jupe blanche,
Lorsque son cri charma les oiseaux sur leur branche :
– « Conteur, je relirai ton beau conte demain ! »[534] 14

Le recueil peu connu de poésies *Amours et priapées* (1860), redécouvert et réédité pour la première fois depuis un siècle et demi en 2015 par *La part commune*, est considéré par son éditeur Thierry Gillyboeuf comme un « chef-d'œuvre de la poésie érotique ».[535] L'auteur Henri Cantel (1825-1878), tristement oublié de nos jours, était l'un des premiers disciples de Baudelaire, et son œuvre était comparée, à son époque, aux « plus brillantes qualités des Mérimée et des Feuillet ».[536] Toutefois, son poème *La lecture* est négligé par la critique actuelle qui s'est intéressée à Cantel uniquement au sujet de l'amour saphique.[537] Le titre *Amours et priapées* anticipe le sujet érotique, voire « obscène et libidineux »[538] des soixante-trois poèmes du recueil, le mot 'priapée' indiquant une poésie licencieuse en l'honneur de Priape, dieu mythologique de la fertilité et protecteur des jardins, des plantes fruitières et des parties génitales masculines, son attribut principal étant un énorme phallus.[539] Soulignant cet effet, le frontispice de l'édition de 1869, dessiné à l'encre de chine par Félicien Rops, présente un satyre priapique qui joue d'une lyre allégorique. Celle-ci ressort de ses testicules et forme un double phallus. Sous lui trône une femme qui se masturbe sur un lit défait.[540]

---

534 Cantel (2015, 15), « La lecture », abrégé : *L*.

535 Gillyboeuf (2015, 98).

536 Buet (1879, XVII).

537 Robic (2012, 142-148).

538 *Ibid*.

539 Cf. « […] j'aime ton phallus qui monte vers l'azur ! » (*P*, v. 4). Cantel (2015, 10), « Priape », abrégé : *P*.

540 Pour une description plus détaillée du frontispice voir : Robic (2012, 142*sq*.).

Dans le prologue d'*Amours et priapées*, Cantel invoque « Ovide, Jean Second, Martial et Pétrone » comme « maîtres » anciens « en l'art d'aimer » (*PL*, vv. 1-2).[541] Or, le sonnet *La lecture* se réfère à un modèle médiéval qui apparaît également à d'autres endroits de son œuvre : Dante.[542] Plus précisément, Cantel s'approprie la scène de séduction entre Lancelot et Guenièvre racontée par Francesca aux vers 127 à 138 du chant V de l'*Enfer*. Seulement un an après sa mort, l'écrivain et journaliste Charles Buet jugeait Henri Cantel « vraiment digne d'une meilleure destinée »,[543] et force est de reconnaître que ce sonnet complètement ignoré par la critique est indispensable pour illustrer l'évolution du motif de Paolo et Francesca au XIXe siècle.

La comparaison du sonnet *La lecture* avec la gravure *Le Midi* d'Emmanuel-Jean Népomucène De Gendt (1765) fera ressortir le défi aux normes sexuelles et morales que leurs mythopoétiques dantesques lancent à la société de l'époque qui considérait l'onanisme comme un véritable péché, puni par des châtiments atroces. La luxure de cette Francesca de la fin du siècle ne s'exprime donc plus dans l'adultère, mais dans l'auto-érotisme. En l'occurrence, il s'agit d'insister sur l'ambivalence criante du statut de la femme chez Cantel. D'un côté, l'affirmation de l'auto-érotisme montre un sujet féminin libre et actif dans la poursuite de son plaisir, anticipant même quelques idées-clés du *gendered reading* du chant V de l'*Enfer* présenté par Teodolinda Barolini à la fin du XXe siècle. D'un autre côté, l'*agency* du sujet féminin est miné par sa réduction en objet de voyeurisme d'un moi lyrique anonyme et, *mutatis mutandis*, du lecteur. Cantel attire ainsi l'attention sur le voyeurisme de Dante-*agens* au chant V de l'*Enfer* qui sera également souligné plus d'un siècle plus tard dans les études de Barolini.

***

Dès les premiers vers, le décor du sonnet *La lecture* s'inscrit sous le patronage de Priape, présentant une nature foisonnante, caractérisée par un « buisson en fleurs » (*L*, v. 2) et « l'herbe verte » (*L*, v. 4). La nature idéalisée apparaît comme un véritable *locus amoenus* avec des espaces ombragés (*L*, v. 2) et des « oiseaux » sur les « branches » des arbres (*L*, v. 13). Le seul élément manquant d'après la définition du *locus amoenus* d'Ernst Robert Curtius est une source d'eau.[544] Cantel présente ainsi un espace qui s'oppose complètement au paysage infernal du chant V de l'*Enfer*, présentant plutôt les traits du paradis terrestre décrit aux chants XXVII-XXVIII du *Purgatoire*. Depuis l'Antiquité, de tels endroits luxuriants constituent la scène privilégiée des rencontres amoureuses. *La lecture* se distingue de ce *topos* littéraire par l'absence totale d'une figure masculine, compensée par une description détaillée de la rencontre de la jeune

541 Cantel (2015, 7-8), « Prologue », abrégé : *PL*.

542 Cf. p. ex. l'invocation de « Béatrix » (*LC*, v. 5) dans le sonnet « Le Clitoris », Cantel (2015, 11), abrégé : *LC*. Cf. aussi l'allusion à la porte de l'enfer dantesque dans « Le roi Polycarpe » : « Pendant qu'ils terminaient cette sinistre porte, la porte de la faim, comme aurait dit Dante, ils virent venir de leur côté plusieurs insulaires […] ». « Le roi Polycarpe », Cantel (1879, 151).

543 Buet (1879, XVI).

544 Curtius (1948, 202*sq.*).

fille avec son propre corps. Comme beaucoup de poèmes d'*Amours et priapées*, ce sonnet se concentre sur l'éclosion de la sexualité féminine désignant la partie génitale de l'adolescente par des métaphores végétales, topiques depuis le *Roman de la Rose* :

> Une enfant de quinze ans, une rose entr'ouverte,
> À l'ombre d'un buisson en fleurs, lisait, un jour [...]
>
> (*L*, vv. 1-2)

Le vocabulaire imagé, emprunté à la botanique, reflète parfaitement l'innocence enfantine de la jeune fille et illustre le processus de 'floraison' et de 'maturation' de sa sexualité (« […] rose entr'ouverte […] », *L*, v. 1) en s'opposant au langage plus licencieux employé dans d'autres poèmes du même recueil (cf. p. ex. : « Ton clitoris en fleur, que jalousent les roses », *LC*, v. 1). Le sujet dantesque transparaît non seulement dans l'insistance sur l'innocence initiale de la jeune fille[545] mais, de manière bien plus évidente, dans le motif de la lecture : la jeune fille anonyme « lisait, un jour » (*L*, v. 2) un « conte du vieux temps, une histoire d'amour » (*L*, v. 3). Bien qu'elle ne soit pas explicitement assimilée à Francesca, l'allusion est évidente. Grâce à la locution adverbiale de temps placée, de manière inhabituelle, derrière le verbe, le lecteur reconnaît d'emblée l'analogie entre la structure grammaticale de la phrase principale des vers 1 et 2 et la célèbre ouverture du récit de Francesca aux vers 127-28 du chant V de l'*Enfer* : « Une enfant […] lisait, un jour » (*L*, vv. 1-2) ; « Noi leggiavamo un giorno » (*Inf.* V, vv. 127-28). Manifestement, Cantel remplace le 'nous' de l'échange courtois entre Paolo et Francesca par un sujet féminin au singulier, faisant suivre une représentation subversive de l'autoérotisme féminin annoncée dès la première strophe : « Et sa jambe lascive irritait l'herbe verte » (*L*, v. 4). La sensualité culminera dans la description de l'orgasme à la deuxième strophe :

> De sa poitrine ronde un soupir s'envola ;
> Elle serra les dents, et sa bouche de fraise […]
> Son œil, clos à demi, soudain étincela.
>
> (*L*, vv. 5-8)

Alors que Dante idéalise l'amour de Paolo et Francesca selon les codes du *Dolce Stil Novo* en insistant sur la 'douceur spirituelle' de leurs « dolci sospiri » (*Inf.* V, v. 118), chez Cantel, le « soupir » (*L*, v. 5) est nettement sexualisé et transcrit, sans ambiguïté, la jouissance physique de la jeune fille.

La situation décrite par Henri Cantel, évoque la gravure *Le Midi* d'Emmanuel-Jean Népomucène De Gendt, réalisée en 1765 d'après une gouache de Pierre Antoine Baudoin.

[545] Cf. « […] sanza alcun sospetto […] » (*Inf.* V, v. 129).

À l'instar du sonnet, l'image présente une jeune femme étendue dans un petit jardin fleurissant, en train de se masturber. Le manque d'eau, élément topique du *locus amoenus* qui symbolise la vie et la fécondité, rappelle, une fois de plus, l'absence de l'homme qui serait nécessaire pour compléter le symbolisme de la fécondité. En effet, la sexualité présentée par Cantel et De Gendt ne mène ni à la rencontre entre l'homme et la femme, ni à la procréation, mais elle n'est pas pour autant privée de plaisir : la jouissance décrite par Cantel n'a rien à envier en intensité à un échange érotique conventionnel. Le motif du baiser présente une vague réminiscence de la scène dantesque, bien que le baiser ait lieu, désormais, dans l'imagination de la jeune fille : « Sous des baisers ardents sembla se pâmer d'aise […] » (*L*, v. 7). Les sensations éprouvées sont si fortes qu'elles la remplissent d'une telle 'aise' qu'elle semble 'se pâmer' – la sensation d'évanouissement renvoyant, comme dans les œuvres de Monreal et Previati (III.3.), à l'orgasme féminin. Le fait que le buste du jeune éphèbe dans la gravure de De Gendt soit amputé de ses bras et de ses jambes symbolise l'inertie, voire l'inutilité du corps masculin dans cette scène d'auto-érotisme féminin.

De Gendt, Emmanuel-Jean Népomucène, Le Midi, gravure, Williamstown, The Clark Art Institute, 1765. © The Clark Art Institute.

Par cet éloge de l'autoérotisme féminin, De Gendt et Cantel bravent l'opinion de la société bourgeoise de l'époque. Klaus Heitman démontre que le XIXe siècle se caractérise par une morale austère, dite 'bourgeoise' qui s'instaure avec l'ère victorienne et s'exprime dans les nombreux procès 'd'immoralité' menés contre la littérature du XIXe siècle dont les plus célèbres sont ceux contre *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary* en 1857.[546] Les témoignages de l'époque montrent que l'onanisme était regardé comme un péché « contre DIEU, contre la société et contre [soi]-même »,[547] comme

[546] Heitmann (1970, 9*sq.*).

[547] Dutoit-Mambrini (1760, 6). Avant le XVIIe siècle, la masturbation était considérée comme un péché, mais elle n'était pas associée à des conséquences pathologiques. Les médecins,

un vice et une perversion avec des effets désastreux pour la santé. Les professeurs agrégés Eugène Bouchut et Armand Despré, décrivent soigneusement les risques prétendument graves, parfois même mortels, de cette pratique dans le *Dictionnaire de médecine et de thérapeutique médicale et chirurgicale* de 1877 :

> […] dans la première enfance, la masturbation est plutôt une mauvaise habitude qu'un vice du cœur, et elle produit la fièvre, l'amaigrissement, le marasme et la mort par consomption tuberculeuse. Dans la seconde enfance et chez l'adolescent, la masturbation est un vice moral qui a les plus déplorables effets sur la santé, car il ébranle les systèmes musculaire et nerveux, il affaiblit l'intelligence et les sens, il altère les fonctions organiques et morales, et il conduit lentement à l'hébétude, à la tristesse, à la paralysie, à la phtisie tuberculeuse pulmonaire et à une consomption mortelle.[548]

Pour prévenir ce scénario catastrophe, les 'experts' préconisent des mesures aussi violentes que des châtiments infernaux : l'attachement, la circoncision, voire, « s'il n'est pas possible de faire autrement », l'ablation du clitoris et l'infibulation[549] qui consiste en la suture des lèvres de la vulve. La revue médicale *L'encéphale* va jusqu'à vanter les mérites de la cautérisation du clitoris au fer rouge, une forme de torture décrite comme une véritable 'scène infernale', mais cautionnée par la communauté médicale du XIXe siècle.[550] Face aux scénarios d'horreur de son époque, il est remarquable que Cantel présente l'autoérotisme comme un moment extatique dans une sorte de paradis terrestre sécularisé, la scène n'étant plus du tout chargée d'imagerie religieuse. Son *locus amoenus* apparaît comme un espace isolé de la civilisation et de l'ordre social où les impulsions sexuelles peuvent être explorées en toute liberté. L'adaptation que Cantel présente de la scène de lecture du chant V de l'*Enfer* s'affranchit de toute trace de souffrance, de péché, de châtiment ou de connotation moralisante, se transformant en une véritable démonstration du plaisir féminin. La régularité des

comme Caramuel, recommandaient même de 'purger' l'organisme de la semence en excès. Cf. Allgeier (1992, 55).

548 Bouchut / Desprès (1877, 902).

549 « Si les enfants se grattent souvent les organes génitaux, il faut leur donner 50 centigrammes ou 1 gramme de bromure de potassium […] puis, on les punira en les fouettant, s'ils continuent à y porter la main. Si cela ne suffit pas, il faut tous les soirs attacher les mains de l'enfant de chaque côté du lit ou les croiser sur la poitrine pour qu'il puisse dormir sans se toucher […]. L'excision du clitoris ou des nymphes et l'infibulation […] sont des moyens qu'il ne faut mettre en usage que s'il n'est pas possible de faire autrement. Chez les garçons qui ont le prépuce très long et sous lequel séjourne des matières qui entretiennent un prurit désagréable, il n'y a pas à hésiter, il faut recourir à la circoncision […] », *ibid*. Il faut mentionner également le recours à des ceintures de chasteté et des camisoles de force comme 'pratiques médicales' du XIXe siècle. Pour plus d'informations, voir : Masters / Esbelman Johnson (1987).

550 « Le 11 septembre, pour l'effrayer autant que possible, je fais étalage des réchauds aux charbons ardents ; j'y place un énorme fer en hache ; je fais souffler jusqu'à ce qu'il rougisse, elle est tremblante à la vue de toutes ces scènes infernales. Vous n'avez pas tenu votre promesse lui dis-je. […] Le 14 septembre, cette opération a eu un effet salutaire immédiat : la petite est restée sage depuis la cautérisation. […] Le 16, nouvelle cautérisation, j'applique trois points de feu sur chaque grande lèvre, et un autre sur le clitoris, pour la punir de sa désobéissance, je lui cautérise les fesses et les lombes avec un grand fer. Elle jure qu'elle ne faillira plus, elle s'avoue très coupable » (Zambaco 1882, 268).

vers en hendécasyllabes sans enjambements ou coupes rythmiques significatives, corrobore l'impression de légèreté et de simplicité du moment présenté. Conformément à la structure traditionnelle du sonnet, Cantel présente la 'thèse' de l'extase sexuelle dans les deux quatrains et arrive à une 'synthèse' conclusive dans les deux tercets. Ici, la jeune fille présente une réaction et une réflexion sur le livre qui l'a amené au point culminant de l'orgasme.[551] Dans le premier tercet, Cantel reprend, une fois de plus, le vocabulaire dantesque en présentant la jeune fille « vaincue » (*L*, v. 10) par la force du livre qui garde ainsi le pouvoir déclencheur de l'acte sexuel (cf. « […] un punto fu quel che ci vinse […] », *Inf.* V, v. 132). La gravure de De Gendt illustre parfaitement cette perte de contrôle soudaine provoquée par la lecture, montrant une jeune fille précipitée dans la mousse et entourée par des objets jetés par terre ou bien captés au moment même de leur chute. Ainsi, elle tient son escarpin gauche en équilibre pour ne pas le faire tomber. L'ombrelle ouverte et le foulard – des éléments topiques des scènes de séduction des romans galants – semblent avoir été jetés brusquement au sol, à l'instar du livre qu'elle indique du doigt, comme s'il venait tout juste de s'échapper de sa main. Selon Jean Marie Goulemot, tous ces éléments montrent que le livre n'est pas un simple élément du décor, mais un objet d'usage que la jeune fille vient de lire. La façon dont il repose sur le sol prouverait « sans aucun doute » qu'elle s'est arrêtée « sur une page qui a retenu l'attention, au point de laisser sa marque dans le feuillage du volume ».[552] La troisième strophe du sonnet de Cantel insiste précisément sur le rapport érotique entre la jeune fille et l'objet fétiche du livre qui est personnalisé par son identification à « un être » « cher et doux » « qu'on aime » et qu'elle presse sur « son cœur frémissant » (*L*, vv. 9-10). Le vers 11, « Que son désir avait lu d'une seule main », renvoie non seulement à ce rapport physique avec le livre mais aussi aux *Confessions* de Rousseau qui raconte sa « passion », voire sa « fureur » de lecture, nourrie chez La Tribu, une « fameuse loueuse de livres »[553] :

> Cependant si mon goût ne me préserva pas des livres plats et fades, mon bonheur me préserva des livres obscènes et licencieux : non que la Tribu, femme à tous égards très accommodante, se fît un scrupule de m'en prêter. Mais, pour les faire-valoir, elle me les nommait avec un air de mystère qui me forçait précisément à les refuser, tant par dégoût que par honte ; et le hasard seconda si bien mon humeur pudique, que j'avais plus de trente ans avant que j'eusse jeté les yeux sur aucun de ces dangereux livres qu'une belle dame de par le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut, dit-elle, les lire que d'une main. (*CF*, 55)

---

551 Cette expérience de lecture extatique évoque d'ailleurs les moments orgasmiques décrits par les Parnassiens face à l'observation d'œuvres d'art. Par exemple dans « Le poème de la femme (Marbre de Paros) », Gautier (2013, 55), abrégé : *PF*, paru en 1852 dans *Émaux et Camées*, Théophile Gautier associe la femme à une statue en marbre dont l'orgasme coïncide avec la mort qui provoque une réaction d'extase mystique chez son observateur. « L'extase l'a prise à la terre ;/ Elle est morte de volupté ! » (*PF*, vv. 67-68) ; « Et que mollement on la pose/ Sur son lit, tombeau blanc et doux,/ Où le poète, à la nuit close,/ Ira prier à deux genoux » (*PF*, vv. 75-76).

552 Cf. Goulemot (1991, 45).

553 Rousseau (1959, 55), *Les Confessions*, abrégé : *CF*.

Par cette allusion explicite à Rousseau, Cantel évoque implicitement le mépris jeté sur la littérature érotique dans la société du XVIIIe siècle. Dans sa monographie *'Ces livres qu'on ne lit que d'une main' – Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Jean Marie Goulemot montre à quel point la médecine insistait, par des traités comme *L'Onanisme* (1760) de Tissot ou *Le Traité de la nymphomanie* de Bienville (1771) sur le rôle clé de 'livres obscènes' dans la genèse de l'excès sexuel, de la transgression des lois, de la souillure physique et morale des hommes.[554] Goulemot démontre que la littérature du XVIIIe siècle illustre parfaitement la croyance bien ancrée des effets nocifs des livres, notamment l'obligation de passer à l'acte suite à une lecture érotique. Ces faits illustrent que l'interdiction de textes érotiques, revendiquée par certains exégètes médiévaux comme réaction à la représentation du péché charnel de Paolo et Francesca,[555] n'a rien perdu de son actualité au XVIIIe, et même au XIXe siècle. En effet, le débat reprend de plus belle après la Révolution française avec la loi du 17 mai 1819 qui permettra la condamnation des *Fleurs du mal* pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. L'entrée 'livres libres, obscènes, orduriers, malsains' du *Dictionnaire érotique moderne* (1874) d'Alfred Delvau en dit long sur l'opinion publique au XIXe siècle : « Ouvrages où l'on parle sans vergogne […] des parties naturelles des deux sexes et de leurs fonctions […]. Ils sont abominés par les personnes honnêtes ».[556] Cantel évoque ce climat répressif en citant ledit passage des *Confessions*. Or, par opposition au protagoniste de Rousseau, le plaisir de la jeune fille n'est entaché ni de « dégout », ni de « honte »,[557] la jouissance étant décrite de manière désinvolte et dévergondée. Dans ce jardin idyllique, la nature est en harmonie avec la jeune fille et communique avec elle : les plantes répondent à sa maturation sexuelle par la floraison et les oiseaux anthropomorphisés se montrent 'charmés' par ses cris de joie : « […] son cri charma les oiseaux sur leur branche […] » (*L*, v. 13). Dans l'exclamation finale en discours direct, la métaphore de la lecture permet à la jeune fille de réfléchir sur son expérience sexuelle : « – Conteur, je relirai ton beau conte demain ! » (*L*, v. 14). Il n'est pas anodin qu'elle ne s'adresse plus ici à l'objet fétiche du livre, mais à son auteur qui est explicitement identifié comme un 'Conteur' masculin, reconnu comme la source du plaisir, ne serait-ce qu'à travers son écriture. De toute évidence, la phrase évoque, par le biais de l'inversion, la conclusion du monologue de Francesca au chant V de l'*Enfer* : « […] quel giorno più non vi leggemmo avante » (*Inf.* V, v. 138). Teodolinda Barolini souligne que par les verbes actifs « leggemmo » (*Inf.* V, vv. 133 ; 138) et « Noi leggiavamo » (*Inf.* V, v. 127), Francesca se pose avec Paolo en *agens* de l'action de lecture, tandis que la syntaxe dominante de son discours les place en position d'objets, les faisant apparaître comme victimes du dieu Amour et du

554 Goulemot (1991, 47*sq.*). Tissot propose l'interdiction de la lecture comme un moyen de guérir les 'onanistes' : « […] surtout sévèrement toutes celles qui pourraient rappeler à leur souvenir des idées, à leur imagination des objets dont il serait à souhaiter qu'ils perdissent la mémoire […] » (Tissot 1760, 164).

555 Cf. l'introduction III.0.

556 Delvau (1874, 260).

557 Cf. la citation de Rousseau, p. 359 de la présente étude.

livre.[558] Cantel reprend la structure passive des vers dantesques, en plaçant des sentiments et différentes parties du corps dans la position de sujet occupée, auparavant, par Amour : la jambe (*L*, v. 4), la poitrine (*L*, v. 5), l'œil (*L*, v. 8) et le désir (*L*, v. 11) accomplissent désormais l'action verbale. La structure grammaticale renforce ainsi l'impression du pouvoir incitatif du livre qui semble ôter à la jeune fille la responsabilité de ses (ré)actions physiques (« Vaincue », *L*, v. 10). Or, contrairement à la *Rime XXIX* de Bécquer, la construction passive est juxtaposée, dans chaque strophe, à des formes actives (« [Elle] lisait », *L*, v. 2 ; « Elle serra », *L*, v. 6 ; « elle pressa », *L*, v. 10), suggérant que la jeune fille ne perd jamais complètement son statut de sujet, qui lui garantit le contrôle de la situation. Elle se laisse certes aller à l'extase que la lecture lui procure, mais elle ne disparaît jamais entièrement en tant qu'*agens* de son plaisir. Par sa prise de parole au dernier vers, elle s'affirme totalement en tant que sujet conscient et déclare, sans ambages, vouloir répéter son acte auto-érotique le lendemain. Les chapitres III.0. et III.1. ont insisté sur la prise de parole active de Francesca au chant V de l'*Enfer* face au mutisme passif de Paolo en présentant le *gendered reading* de Teodolinda Barolini qui montre que Francesca s'affirme en tant que sujet grâce à l'acte de lecture : elle lit, elle imagine une vie différente de celle qui lui est assignée et son récit des événements suggère qu'elle atteint plus de plaisir que le personnage historique à l'origine du personnage littéraire. Il est possible d'affirmer que Cantel anticipe l'essence de la lecture de Barolini en présentant un personnage féminin qui s'affirme explicitement comme un sujet actif dans sa poursuite du plaisir. Tandis que chez Dante c'est la femme qui fait le récit du plaisir et l'homme qui se tait, chez Cantel, la présence de l'homme n'est même plus nécessaire pour que la femme atteigne le plaisir. Ainsi, Cantel lance manifestement un défi aux normes sexuelles et morales d'une société qui aspire à réguler tout acte sexuel non subordonné à la reproduction par l'oppression et la violence. Toutefois, une lecture féministe trop euphorique ne tiendrait pas compte de la situation d'énonciation du poème. La femme s'affirme certes en tant que sujet dans la découverte du plaisir, mais il ne faut pas omettre que dans cet acte, elle reste l'objet du voyeurisme d'un moi lyrique anonyme. Par opposition au chant V de l'*Enfer*, dans le sonnet de Cantel, la femme ne prend la parole qu'au dernier vers. Auparavant, elle est décrite par un témoin externe qui enregistre les actions visibles de l'extérieur sans que la jeune fille s'aperçoive de sa présence. Des qualifications comme « sa jambe lascive » (*L*, v. 4) et « sa bouche de fraise » (*L*, v. 5) transcrivent, au même titre que la comparaison avec la « rose entr'ouverte » (*L*, v. 1), le jugement d'un observateur extérieur qui dégrade la jeune fille au rang d'objet comestible. La « bouche de fraise » (*L*, v. 6) de la jeune fille fait également allusion à sa maturation sexuelle étant donné que la fraise ne produit sa couleur rouge qu'au moment où elle est prête à être dégustée. Les vers 7 et 12 traduisent explicitement les impressions du moi lyrique qui observe la scène : « [Elle] sembla se pâmer d'aise

[558] Cf. « Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende […] » (*Inf.* V, v. 100) ; « Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese […] » (*Inf.* V, vv. 103-104) ; « Amor condusse noi ad una morte […] » (*Inf.* V, v. 106).

[…]» (*L*, v. 7) et «On eût vu sur ses pieds tomber sa jupe blanche […]» (*L*, v. 12).[559] La naissance de la sexualité féminine est donc observée et décrite par un moi lyrique, comme la chute de la «jupe blanche» (*L*, v. 12) de l'innocence enfantine. Teodolinda Barolini fait remarquer qu'au chant V de l'*Enfer*, le rôle du voyeur est occupé par Dante-*agens* qui cherche à connaître les détails du rapport luxurieux entre Paolo et Francesca[560] («Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,/ a che e come concedette amore/ che conosceste i dubbiosi disiri?», *Inf.* V, vv. 118-20). Ce rôle est partagé chez Cantel (comme, d'ailleurs, chez Dante), entre l'auteur, le narrateur et, par un effet d'abîme, le lecteur. En effet, selon Goulemot, la lecture érotique est «par essence un roman de voyeur».[561] La gravure de De Gendt contient plusieurs clins d'œil pour renvoyer au voyeurisme du récepteur de l'œuvre érotique. La perspective et la composition sont organisées d'une telle façon que le graveur-voyeur, ainsi que l'observateur, devraient se situer juste en face du buste placé au centre de l'œil de bœuf qui évoque précisément le regard caché et indiscret. À travers le regard du jeune éphèbe au centre, le regard de l'observateur est dirigé vers la fille jouissante.[562] Celle-ci est davantage mise en avant par un éclairage peu naturel qui évoque la lumière artificielle des projecteurs de théâtre. L'homme est réduit, aussi bien chez De Gendt que chez Cantel au rôle d'un voyeur passif.

En élevant la femme en sujet autonome d'un plaisir auto-érotique, Cantel et De Gendt lancent un défi aux normes sexuelles et morales de leur époque. Néanmoins, la femme reste l'objet du voyeurisme d'un observateur extérieur qui se pose comme *condition sine qua non* de toute réception d'œuvres érotiques. Ils attirent ainsi l'attention sur le voyeurisme de Dante-*agens* au chant V de l'*Enfer*, qui sera souligné par la critique à la fin du XXe siècle.

559 Souligné par C. J.

560 Barolini (2000a, 8-12).

561 Goulemot (1991, 62).

562 Pour une analyse circonstanciée du voyeurisme dans la gravure de De Gendt, cf. Goulemot (1991, 45-47).

IV. Conclusion et perspectives

La présente étude a mis en lumière la complexité, l'originalité et la diversité des appropriations dantesques dans la France, l'Italie et l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles et a ainsi contré l'idée dominante de la critique, selon laquelle ces œuvres ne seraient que le fruit d'une 'dantomanie' superficielle, répétitive et peu créative se rapportant à quelques passages épars de l'*Enfer*. L'approche intermédiale entre le texte, la sculpture et l'image a permis d'aller au-delà des énumérations positivistes auxquelles s'est limitée la recherche jusqu'à présent et d'approfondir la fonction des mythopoétiques dantesques, à savoir la valeur productive qui naît non seulement des convergences, mais précisément des divergences et des dissonances que les œuvres sélectionnées entretiennent avec la *Divine Comédie*. C'est effectivement surtout grâce à des rapports de tension avec Dante que ces auteurs et artistes réalisent pleinement le sens originel du mot grec '*muthopoïos*' : ils ne reproduisent pas simplement des données antérieures et extérieures à leurs créations, mais créent et produisent eux-mêmes du sens. L'étude a démontré qu'il faut cesser de considérer leurs productions comme de 'mauvaises copies' de 'l'original', mais que Dante et ses successeurs s'éclairent réciproquement. En effet, la démarche comparatiste et intermédiale a permis non seulement de révéler de nouveaux aspects du corpus des XVIIIe et XIXe siècles, mais aussi de mieux comprendre la *Divine Comédie*. Sa réception est plus ample et diversifiée que celle de tout autre texte de la littérature mondiale et elle se révèle être une clé, non seulement pour comprendre l'art et la littérature de l'époque, mais également pour l'histoire des idées et de la culture européenne.[1]

L'argumentation s'est structurée autour de deux axes thématiques qui tiennent compte des motifs les plus fréquents dans la redécouverte de Dante aux XVIIIe et XIXe siècles : les figurations de l'au-delà (II.) et les réappropriations de l'épisode des adultères Paolo et Francesca (III.).

L'analyse a démontré que c'est précisément la perte de repères spirituels pluriséculaires à la suite du mouvement des Lumières et de la Révolution française qui permet aux auteurs et aux artistes d'investir l'imagerie chrétienne de l'au-delà de nouvelles significations aussi bien théologiques que politiques, socioculturelles ou poétologiques : cela peut mener à faire de Dante un chrétien orthodoxe et l'emblème du *poeta vates* (p. ex. Varano), à mettre en scène des velléités théologiques telles que la proclamation d'un culte religieux autour du propre personnage (Hugo), ou à orchestrer l'envol vers la gloire poétique féminine (Franceschi Ferrucci) et l'initiation franc-

[1] Cf. Meier (2018, 7).

maçonne aux mystères de l'ancienne Égypte (Nerval). Outre les différentes stratégies d'autoglorification et de compensation du pessimisme (Leopardi), les auteurs recourent à Dante pour illustrer l'idée moderne de l'ennui comme un enfer mental (Baudelaire), pour souder les liens d'appartenance d'une communauté (Bécquer), pour se venger des ennemis politiques (Hugo, Pardo Bazán) ou encore pour exprimer les craintes de défaillance d'un sujet féminin déconcerté face à un monde dominé par les hommes (Pardo Bazán). Ces appropriations extrêmement diversifiées de Dante permettent par ailleurs d'illuminer de multiples aspects de la *Divine Comédie*, s'étendant de la représentation de la trinité (II.1.) à celle de Satan (II.6. ; II.8.).

Dans le contexte de la révolution sentimentale du XVIIIe siècle, qui finit par accorder une place à l'amour dans l'union 'politique' du mariage, les adultères Paolo et Francesca avancent en icônes, permettant à de nombreux auteurs et artistes de véhiculer leurs idées sur l'amour, le rôle de la femme et le mariage. Ainsi, la matière dantesque évolue de symbole du désir d'unification de l'Italie (Gianni) vers l'emblème d'une Italie vertueuse, honorable et catholique (Pellico), d'une remise en question du mariage forcé (Pellico, Colorado) vers un mémorial contre la violence conjugale et la vengeance de sang (Colorado, Julio Monreal), d'un défi aux normes sexuelles et morales concernant l'homo- et la transsexualité (Baudelaire, Boulanger) à une mise en scène provocatrice de l'auto-érotisme féminin (Cantel, De Gendt). Ces réappropriations créatives révèlent la complexité, les tensions et les apories mêmes des personnages de Paolo et Francesca et du chant V de l'*Enfer*. Elles sont souvent en avance sur leur temps, faisant ressortir des aspects de la *Divine Comédie* que la critique ne mettra en avant qu'au XXIe siècle : entre autres, la médiation littéraire du désir (Pellico, Drouineau), la coexistence d'un discours sublimé et d'un discours érotique (Gianni, Poli, Ingres, Bécquer, Rodin, Rossetti, Baudelaire, Scheffer, Doré, etc.), le lien métonymique entre l'amour et la mort (Monreal, Previati, Boulanger), le voyeurisme de Dante-*agens* et du lecteur (Cantel, De Gendt) et l'auto-affirmation de la protagoniste féminine (Colorado, Cantel).

Le présent travail a proposé un changement de paradigme dans l'étude de la mythopoétique dantesque aux XVIIIe et XIXe siècles en remplaçant le positivisme énumératif par des analyses qualitatives qui mettent l'accent sur la valeur performative, créative et productive des œuvres, permettant ainsi de saisir leurs implications poétiques, épistémologiques, voire socioculturelles et politiques. Compte tenu des recensements positivistes qui énumèrent plus de deux mille œuvres d'influence dantesque entre 1795 et 2018,[2] le sujet ne cesse pas d'être un champ d'investigation digne d'intérêt, nécessitant d'être creusé dans cette perspective interprétative plutôt que collectionniste. En ce sens, il serait pertinent d'approfondir la réception de Dante dans le roman du XIXe siècle[3] et d'étudier d'autres motifs dantesques populaires aux XVIIIe et XIXe siècles, notamment les réappropriations de l'épisode d'Ugolin ou de Pia dei Tolomei.

---

[2] Cf. la note I. 43 (p. 8) de la présente étude.

[3] Cf. pp. 9*sq*. de la présente étude.

Le recours à Dante comme symbole politique n'est pas un phénomène limité aux XVIIIe et XIXe siècles, où le 'sommo poeta' est célébré comme père de la nation et de la langue italienne (I.3.). Au XXe siècle, il se voit perverti en étendard du fascisme par Mussolini,[4] et au XXIe siècle des partis d'extrême droite l'instrumentalisent à des fins anti-européennes et islamophobes.[5] Dante réapparaît même dans le discours le plus récent de la presse internationale autour du Covid-19. La catastrophe sanitaire en Italie y est souvent comparée aux scènes de l'*Enfer*,[6] qui s'impose, jusqu'à aujourd'hui, comme un réservoir de métaphores pour les événements les plus atroces que l'être humain puisse imaginer. Les mythopoétiques dantesques ne cessent donc pas, au XXIe siècle, de fournir une clé de lecture aux événements cruciaux de l'histoire culturelle, représentant encore et toujours un sujet d'étude important, aussi bien pour la recherche littéraire que linguistique.

[4] Cf. p. ex. «[…] noi fascisti faremo in modo che tutti gli italiani abbiano l'orgoglio di appartenere alla razza che ha dato Dante Alighieri […]» (Mussolini 1972, 248). Cf. à ce sujet Albertini (2015).

[5] Cf. p. ex. le tweet de Matteo Salvini du 15 novembre 2015: «[…] ci sono addirittura comitati contro la *Divina Commedia*... non è questo l'Islam accettabile». Salvini (2015); Bernasconi (2020); Salvini (2019).

[6] Cf. p. ex. «Berichte genesener Covid-19-Patienten. 'Wie Dantes Inferno'». Hornig / Stöhr (2020); «Corona! Or Dante's 'Inferno'?» (Suryakusuma 2020).

V. Annexe: *L'état actuel de la Poésie en Italie* (1838) de Caterina Franceschi Ferrucci Transcription d'un manuscrit inédit[1]

Si en étudiant les ouvrages des poètes et des autres écrivains célèbres, Anciens et Modernes, on veut rechercher la cause qui, après les avoir fait admirer par leurs contemporains, a porté leur nom à la postérité, on verra qu'ils ont été les peintres, aussi ingénieux que fidèles, des croyances, des désirs, des vices, des vertus propres à leurs temps. Ainsi l'amour de l'indépendance, la haine de la tyrannie, la croyance en la fatalité et la recherche continuelle de tout ce qui est beau, élégant et gracieux forment le caractère des écrivains Grecs, et nous donnent le portrait de l'état moral d'un peuple qui, jaloux de sa liberté, préférait le bonheur d'une ville à celui de la nation, à des connaissances sublimes une misérable superstition aveugle, et se laissait prendre d'enthousiasme pour tous les ouvrages du génie. Dans les écrivains du siècle d'Auguste on voit l'image de la société romaine avec ses regrets du passé, ses craintes pour l'avenir, et au milieu d'une richesse d'imagination et d'une majorité de styles qui nous charment on apercevait les indices d'une décadence prochaine des siècles barbares. La nation italienne les réveilla et fit pressentir à l'Europe qu'une ère nouvelle de vibration allait commencer. Vive, sensible emportée dans ses désirs comme dans ses opinions, cette nation dans les beaux siècles du Moyen-Âge réunissait, jusqu'à un certain degré, la délicatesse et l'imagination ardente des Grecs, à la force d'âme, et à la gravité des Romains. La différence des vues politiques qui alimentait la discorde, moins entre les états voisins qu'entre les habitants d'une même ville, rendait les Italiens indifférents aux véritables intérêts nationaux, et prompts à sacrifier leur bien-être particulier, quelque fois même la liberté au triomphe d'une secte et d'une opinion. Les cours des Princes de ce temps offraient l'image de la corruption: on poussait la hardiesse jusqu'à se moquer des personnages les plus distingués, comme des vérités les plus saintes.

Au même temps, le goût de la Poésie provençale s'était introduit en Italie. On tenait les femmes pour des êtres plus que mortels: on les aimait d'un amour ardent, mais respectueux et en exagérant la délicatesse des sentiments on alliait le langage de la passion aux subtilités métaphysiques des poésies du Dante. Les contes de Boccace et les vers amoureux de Pétrarque nous retracent l'histoire des passions et des opinions de leur siècle et les ouvrages et les hommes nous plaisent encore parce que

[1] Bibliothèque universitaire de Pise, MS 1036.10, transcription fidèle.

nous substituons les images, les pensées et les styles à la beauté poétique, le naturel, et la vérité.

Une autre époque brillante commença pour l'Italie, les écrivains du seizième siècle, remarquables autant par la verve que par la philosophie, joignant à la réalité du présent les réalités des temps qui venaient de s'écouler, surent exprimer à merveille l'état d'un peuple à moitié déchu de sa gloire nationale et vivant pour cela plus dans le passé que dans l'avenir. En effet, si l'Arioste et Le Tasse choisirent des sujets qui se rapportaient à l'esprit chevaleresque, au religieux enthousiasme des croisades et à la haine portée toujours par les chrétiens aux infidèles, ils s'appuyèrent à des traditions très connues, ils réveillèrent des sentiments, qui avaient, dans un temps bien rapproché, impressionné vivement tous les esprits, et aussi il arriva que leurs poèmes devinrent bientôt populaires car on aime davantage ce qu'on connaît et on ne connaît bien que ce qui se rapporte à nos sentiments. Il y avait peu d'années que la dernière croisade avait été prêchée : c'était seulement à la fin du siècle précédent que les Maures d'Espagne avaient cessé d'être une nation et la renommée de leur valeur, ainsi que des dangers que la chrétienté avait courus, avaient échauffé les imaginations, qui toujours avides du merveilleux, s'empressaient d'ajouter foi à toutes les histoires des sorcières et aux prodiges de la Magie. Certes, si l'Arioste et Le Tasse avaient vécu dans un siècle moins superstitieux ils ne seraient pas représentés avec de si vives couleurs la puissance magique et ils auraient cherché à captiver l'intérêt de leurs lecteurs en employant d'autres images et un autre genre de merveilleux. Car le poète qui écrit pour la multitude doit bien connaître le caractère dominant dans la société et, tout en combattant les rêveurs, doit ménager certaines opinions enracinées depuis trop longtemps, augmenter toujours l'intérêt de ses récits avec un merveilleux, vraisemblable en partie, et surtout tacher de s'adresser moins à la raison qu'au sentiment et à l'imagination.

Les malheurs que l'Italie éprouva dans le dix-septième siècle, en ôtant aux hommes toute énergie, les plongèrent dans une oisiveté si profonde qu'ils furent également incapables d'agir et de concevoir des idées grandes et utiles à la société. Si on excepte Gênes et Venise (gouvernements d'ailleurs ou trop orageux ou trop livrés à l'inquisition d'état pour être favorables aux conceptions poétiques) les républiques avaient cessé d'exister : des armées étrangères ravageaient les campagnes, corrompaient les mœurs et forçaient les Italiens à défendre la cause de leurs oppresseurs. Tout alors était esclavage et avilissement, et pendant un siècle et demi les arts d'imagination n'eurent en Italie rien de noble, rien d'inspiré. Des mots brillants remplacèrent les pensées profondes, au style simple et énergique succédèrent les métaphores hardies, et les tours ampoulés. L'amour même, cette passion si sublime, cette passion, la seule qu'on put alors peindre sans crainte d'irriter les gouvernements, n'était pas senti dignement par ces hommes, qui avilis, ou dépravés en parlaient en sophistes, ou en libertins. Le Marini, l'Achillini et, après, toute la foule des Arcadiens, n'ont jamais pensé que la poésie ainsi que les autres branches de la littérature doivent être consacrées au bonheur et à la moralité des peuples. Ils écrivaient pour obtenir des louanges

dans les académies, et la postérité, en les oubliant, ne fait qu'exercer un acte de justice car celui qui ne vit, qui ne travaille que pour lui-même, ne mérite pas de rester dans la mémoire des hommes. Mais l'apathie, l'assouplissement de l'imagination, le mépris de tout ce qui est grand et beau ne peut pas faire pour l'Italie une suite d'accidents malheureux, et surtout la domination violente des étrangers peut bien pendant quelque temps altérer le caractère national. […] Je crois que pour effacer tout à fait les qualités morales des Italiens il faudrait renverser les monuments anciens, brûler les livres qui parlent de leurs illustres exploits, changer leur langue si douce, si harmonieuse, si propre à exprimer les passions fortes et les sublimes pensées, et enfin, il faudrait les empêcher de regarder le soleil, ce soleil brillant, presque toujours sans nuages, de parcourir ces campagnes si belles, et si poétiques, et de fouler ce terrain rendu sacré par le sang de tant de héros et par tant de glorieux souvenirs. Oui, je l'affirme sans crainte de me tromper : le caractère italien est toujours généreux, toujours fait pour aimer la vertu pour mériter la gloire, et il y a parmi nous des gens toujours dignes de leurs ancêtres.

Aussi quand Alfieri, ayant conçu un genre de tragédies tout à fait nouveau, fit resonner sur la scène les mots sacrés de liberté et de patrie, il ébranla toutes les âmes, émut tous les cœurs, parce que la société entière sentait le besoin d'une réforme politique et soupirait après la gloire et l'indépendance. La philosophie avait rapidement éclairé la partie pensante de la nation italienne : on connaissait les droits des peuples ainsi que les obligations des rois et on était persuadé que les bonnes lois sont la source de la prospérité des nations. Je ne dis pas que tout le peuple ressent comme Alfieri la haine de la tyrannie et l'amour de la liberté car Alfieri était un homme de génie supérieur aux autres autant par ses passions que par son talent : mais il était compris, il était écouté avec cet intérêt qui naît de la conviction, et cela suffisait pour répandre dans le public une partie de son enthousiasme… On peut donc envisager Alfieri comme un poète éminemment national, et je crois qu'il aurait exercé sur les Italiens une influence plus forte si les étrangers, en nous chargeant de fer après nous avoir bercés d'une vaine image de liberté, n'étaient pas venus réprimer tout effort généreux.

Dans les temps où l'Italie n'était qu'une province du grand empire, Vincent Monti[2] s'érigea en dictateur de la littérature italienne, et s'il ne fut pas le poète de la nation, il fut celui de la cour, et des circonstances. Comme j'ai ferme conviction que le caractère donné par Monti à notre poésie est une des causes principales de la division qui a

[2] Monti naquit dans une petite bourgade de la Romagne et passa à Rome la meilleure partie de sa jeunesse. Comme il était attaché au duc Braschi, neveu de Pie VI, il loua le Pape et dans la *Bassvilliana* blâma la révolution française. Peu de temps après, il devint le poète de la liberté et les vers qu'il composa sur la superstition ainsi que sur la tragédie des Grecs prouvent combien il était enthousiaste de l'indépendance politique et religieuse. Mais la grandeur de Napoléon l'éblouit : renonçant à toutes les idées républicaines il chanta le pouvoir, et dans la *Spada di Federico* et dans il *Bardo della selva nera*, ouvrages dépourvus de goût, autant que d'inspiration, il fit voir que la fantaisie se ressent toujours de l'avilissement du cœur. Les meilleurs ouvrages de Monti sont la traduction de l'*Iliade* et les observations sur le grand dictionnaire de la langue italienne qu'il a intitulés : *Proposte di alcune correzioni ed aggiunte al dizionario della Crusca*.

depuis existé dans les opinions à l'égard du véritable beau poétique, je veux m'arrêter à développer les qualités de cet écrivain pour parler ensuite autant de ses partisans que de ses ennemis. Monti était un homme aux sensations brusques et rapides, qui, doué d'une imagination ardente et mobile, avait des passions plus énergiques que profondes, se laissant diriger moins par la pensée que par le sentiment. Son enthousiasme ne tirait pas l'origine d'une idée dominant toutes les autres, remplissait en un mot tout l'être de l'écrivain : mais c'était l'enthousiasme du moment, enthousiasme fugitif, variable comme la fortune et le bonheur, prompt à s'enflammer pour des objets entièrement opposés, et soutenu plutôt par des intérêts de gloire personnelle que par une émotion vive de l'âme. Son goût étant facile à changer, autant que ses sentiments, il n'a pas un style qui soit véritablement à lui ; mais d'abord imitateur de la manière ampoulée de F., puis de la simplicité du Dante, tantôt hardi et exagéré comme Ossian et Ceravotti, tantôt défenseur rigide de l'autorité des Classiques, il s'est exercé dans tous les styles comme il a loué tous les gouvernements, comme il a livré son âme à toutes les affections les plus divergentes, à tous les désirs les plus opposés. Aussi dans ses poésies, il n'y a jamais des idées générales, des idées fécondes basées sur la nature humaine, conformes à l'état de la société. C'est toujours le poète qui parle : c'est le poète, qui en peignant les passions des autres ne peint que les siennes, ou plutôt, c'est le poète qui, avide de la faveur de la cour et de la gloire contemporaine, renonce à l'immortalité pour obtenir la renommée d'un moment. Cependant, Monti n'est pas un écrivain vulgaire : il a toujours du talent, quelquefois même du génie, et surtout il excelle dans la vivacité des descriptions et dans l'art de faire des vers très soutenus et très harmonieux. Possédant un esprit distingué, une éloquence vive et facile avec laquelle il en imposait à ses ennemis, il parvint à se faire nommer le Prince des Poètes vivants, et à se voir placé dans le rang des écrivains qui honoraient le plus les lettres et la nation italienne. Les jeunes gens, en occupant la gloire et le bonheur du poète, pensèrent qu'il fallait suivre sa manière pour égaler ses succès, et comme il arrive que les imitateurs restent toujours en arrière de celui qu'ils prennent pour modèle, l'Italie fut remplie d'une foule des versificateurs qui, sans avoir les belles qualités de Monti, en avaient tous les défauts. Pour eux le style est tout : ils imitent les Anciens en esclaves, ils remplissent leurs ouvrages d'allusions mythologiques, et ils soumettent à l'harmonie et a l'élégance la force et la profondeur des pensées. Cette école qui s'appelle classique n'a produit que de bons traducteurs et de savants philologues. Mais il ne faut pas confondre avec les imitateurs pédantesques des Classiques ceux qui, sans se proposer de suivre une secte quelconque, étudient les Anciens, et la nature plus que les Anciens, et reconnaissent que la philosophie peut seule former le goût, éclairer le jugement, et donner de la beauté et de la vie aux conceptions de l'esprit. Je crois que si Foscolo,[3]

[3] Foscolo était grec, mais étudia en Italie. Sa poésie porte l'empreinte de son caractère. Suave, passionnée sublime elle serait bien proche de la perfection si Foscolo n'avait que trop souvent fait usage de la mythologie et s'il avait mieux soigné le style. Il finit à Londres une vie plaine de malheurs.

Costa[4] et Leopardi[5] avaient vécu dans un siècle qui permet plus d'élan à l'imagination, ils auraient porté chez nous la poésie moderne au même degré de perfection auquel Giordani, Botta et Colletta[6] ont porté la prose. Mais, comme ils n'ont que peu écrit et qu'ils ont été obligés de jouer leur enthousiasme ou leur indignation, ils ne sont pas parvenus à devenir des poètes véritablement nationaux. On commença donc à sentir que l'école fondée par Monti était stérile : un besoin de dégagement tourmentait les esprits, la jeunesse surtout, mécontente du présent, avide de sensations fortes et voulant au moins sortir de l'esclavage littéraire, si elle ne pouvait briser les chaines politiques, s'empressa de se frayer une route nouvelle. D'ailleurs, un homme d'un talent supérieur avait déjà soutenu des opinions fort indépendantes en littérature et en s'affranchissant du lien des unités dramatiques avait montré qu'on peut, jusqu'à un certain point, secouer le joug de l'autorité, sans s'éloigner des véritables principes du beau. On signala donc dans Alexandre Manzoni le chef d'une littérature nouvelle, et en se faisant fort de son exemple qu'on n'avait pas même bien compris, on crut que désormais on ne suivait en écrivant que son bon plaisir. Alors on méprisa les règles de l'art comme des vieilleries, et on poussa si loin l'amour de la liberté, que pour être tout à fait indépendant, on renonça au bon goût, quelquefois aussi à la raison. Si ces écrivains avaient mieux étudié le caractère de Manzoni, ils ne seraient pas tombés dans une erreur si funeste à la gloire italienne. Car Manzoni n'est pas un novateur dans toute la force du terme : Il n'a fait que changer les formes, il n'a innové que ce qui n'était plus dans l'esprit de la société où nous vivons, et au lieu de mépriser les Classiques il n'a fait que les étudier. Où a-t-il en effet puisé l'amour du simple et du vrai si ce n'est dans les ouvrages des Classiques ? Comment avait-il pu émouvoir si profondément s'il n'avait appris dans les chefs-d'œuvre anciens et modernes à régler son éloquence ? De sorte que les idées les plus sublimes, et les sentiments les plus nobles fissent des impressions fortes, et durables. Ce n'est pas par inspiration qu'on acquiert le goût : le talent ne suffit pas pour communiquer aux autres le sentiment que nous éprouvons, et l'imagination la plus riche, si on l'abandonne à elle-même, ne fait que nous écarter de la vérité pour nous jeter dans l'exagération ou dans le faux. Mais ces considérations ne furent pas appréciées par ceux qui, voulant de la nouveauté à tout

---

4 Philosophe et poète, M. Costa est mort dernièrement à Bologne, estimé par tous les savants qui admiraient en lui un talent extraordinaire pour tout ce qui le rapporte à la beauté du style, soit en prose, soit en vers, et une clarté de conception qui lui faisait exposer avec facilité les sujets les plus abstraits. En effet, son idéologie peut être comprise même par ceux qui ne sont pas au fait des idées philosophiques. Il a toujours été inspiré par l'amour de la vérité et par le désir de rendre les hommes heureux en les éclairant.

5 De longs malheurs ont plongé le cœur tendre et passionné du comte Leopardi dans une profonde tristesse. Il écrit pour peindre ce qu'il sent. Ses vers, naturels et sublimes en même temps, réunissent tout ce qui plaît à l'imagination et porte à l'âme des impressions douces et mélancoliques. Il a publié aussi des ouvrages de critique, et de morale, et si sa santé ne l'empêchait pas de continuer ses travaux on aurait de lui des livres pleins de goût et de savoir.

6 Les noms de Botta et de Giordani sont si connus même au-deçà des Alpes que je crois superflu d'en parler. Je ne dirai qu'un mot à l'égard du général Colletta. Exilé de Naples après la révolution de 1821, il a écrit l'histoire du Royaume de Naples de l'année 1734 jusqu'à 1825 avec une éloquence et une philosophie dignes de Tacite.

prix, ne dédaignèrent les Classiques que par ce qu'ils avaient vécu dans un temps bien éloigné du notre. En observant que Manzoni ne prenait pas pour ornement de ses poésies les fables mythologiques, et qu'il se plaisait davantage à traiter des sujets de l'histoire du Moyen-Âge, des sujets dans lesquels il pouvait donner l'espoir à son amour de l'humanité, et ses livres, à des inspirations éminemment religieuses, ils crurent voir en lui l'ennemi de l'école ancienne, et pour designer avec une appellation nouvelle des principes qui leur semblaient nouveaux, ils le nommèrent Romantique. Alors, tous les partisans de la licence intellectuelle s'abandonnant à une fantaisie sans règles comme à un talent sans art, remplirent la littérature italienne d'images sombres, et bizarres, poussèrent la corruption du style même au-delà de la vraisemblance et au lieu d'inspirer des affections nobles et des sentiments tendres, ne firent qu'exciter les passions les plus brutales, les plus contraires à la sociabilité et au bonheur des hommes. Tout ce que le Moyen-Âge a de plus hideux ou de plus décourageant pour les âmes vertueuses fut de préférence choisi par les écrivains romantiques. La muse qu'ils invoquent c'est le génie des vengeances: les sujets qu'ils choisissent sont des crimes atroces, des superstitions aveugles, c'est la cruauté, c'est la haine, c'est l'ambition effrénée ou la jalousie avec ses soupçons et ses châtiments de sang. Quelquefois ainsi ils cherchent à attendrir en peignant l'amour malheureux, mais comme ils sont toujours exaltés, ils ne réussissent pas à pénétrer dans nos âmes: car nous voyons que l'amour qu'ils décrivent c'est plutôt une folie qu'une affection profonde, et nous nous apercevons que le poète s'est abandonné aux mouvements de son imagination sans étudier les passions humaines, ou que, s'il a copié d'après nature, il a choisi de mauvais caractères auxquels personne ne voudrait ressembler. Quelle est pourtant la poésie si elle n'a pas le pouvoir d'entraîner nos affections en nous inspirant une douce sympathie? Et comment peut-il arriver que cette sympathie existe, si les personnages dont on nous peint les souffrances ne sont pas capables de produire dans nos âmes ni l'estime, ni l'admiration. Afin qu'il soit bien clair comment les véritables poètes s'emportent sur les écrivains de la nouvelle école dans la peinture des passions, je veux m'arrêter à considérer la manière dont les uns et les autres ont traité de l'amour. Je prendrai pour exemple l'Arioste parmi les Anciens, et Grossi parmi les Modernes: et sans douter, si j'avais choisi un autre quelconque des poètes romantiques, la différence aurait été plus frappante parce que Grossi n'est pas aussi exagéré que les autres et n'a pas rejeté entièrement les lois du bon goût. L'Arioste, rappelant les usages de la chevalerie, qui faisaient une gloire aux femmes de se mêler aux combats pour défendre la religion ou la patrie, nous représente la jeune et belle Bradamante dont la valeur égale celle de Roland qui porte l'effroi et la mort dans les troupes des ennemis, toujours poussée à secourir l'innocence et à venger la vertu opprimée. Mais, si elle a l'intrépidité d'un héros, elle a en même temps le cœur d'une femme. Fermé à la crainte, il était ouvert à l'amour, et l'objet de ses vœux n'était pas indigne d'une âme aussi noble que la sienne. Car elle était prise d'amour pour Ruggiero, le plus vaillant de tous les chevaliers qui suivaient les drapeaux d'Aspromonte. Elle savait que le Ciel même approuvait son choix, elle avait appris qu'une suite glorieuse de héros devait sortir de ce mariage et ainsi elle s'abandonnait sans remords à un penchant justifié par le

mérite de Ruggiero, par le désir de le ramener à la foi de ses pères. Rendue plus forte par les obstacles qui empêchent l'accomplissement de ses vœux, quelquefois, son âme est en proie à la jalousie : quelquefois elle est obligée de s'opposer à la volonté de ses parents, qui, entrainés par l'ambition, veulent disposer de sa main en faisant violence aux inclinations de son cœur, et souvent, encore ignorant la destinée de Ruggiero, et craignant pour sa vie, elle éprouve le plus violent de tous les chagrins, qui puisse déchirer une âme tendre, et aimante. Cependant, le poète, en décrivant tout ce qui se passait dans le cœur de Bradamante, n'oublie jamais que la modestie est la première des vertus d'une jeune fille, et que les arts de l'imagination manquent leur but quand ils l'éloignent de la morale. Ainsi, il a mêlé dans le caractère de Bradamante l'enthousiasme de l'amour à celui de la vertu, la fierté de l'âme à l'amabilité des manières, […] elle ne résiste pas à l'idée d'être désobéissante envers sa mère : elle aurait le courage de braver la mort pour sauver son amant, mais elle est aussi toujours prête à sacrifier la tendresse à l'honneur, et même au prix du bonheur, elle ne voudrait jamais manquer à ses devoirs. Que de passion, que de noblesse dans ce caractère ! Que de vérité dans la révélation des mouvements de cette âme, qui, faite pour l'amour se dévouera la vertu ! Tout est beau dans le portrait de Bradamante parce que tout y est vrai. Le poète, en restant fidèle à la nature ne fait que l'ennoblir que retrouver les sentiments les plus communs par la dignité du caractère, et en déployant les charmes d'un style pur et sublime il a rendu plus frappante la beauté de ses conceptions.

Maintenant examinons si Grossi a su également faire décanter de la description de l'amour ses vérités morales. Giselda ainsi que Bradamante se trouvent au milieu des armes, et des combattants, mais la cause qui l'arrache à sa paisible demeure ce n'est pas l'amour de la patrie ou la haine contre les oppresseurs de la liberté. L'obligation d'accomplir un vœux très peu raisonnable l'avait déterminée à suivre l'armée des Longboards bravant tous les dangers pour conquérir la ville sacrée. Or le motif de son départ ôte beaucoup à l'intérêt qu'une jeune fille au milieu des combats nous devrait inspirer. Tombée entre les mains des infidèles, Giselda ne vit que de regrets, et de souvenirs : mais en peu de temps une ardeur très vive embrasse son âme, Saladin, le fils du sultan, lui rend agréable même l'horreur de la prison. Cependant, l'amour de ces jeunes gens est fort timide, ni l'un ni l'autre n'osent s'avouer leur tendresse, et on voit que dans le cœur de Giselda, le sentiment religieux l'emporte sur les autres. Mais tout à coup la scène change : cette jeune fille si pieuse, si douce, maudit le moment, où la valeur de Pagano brise ses traits, refuse les caresses de son vieux père, ne revoit qu'avec dédain Sulfiero, le plus dévoué de tous les frères, et enfin dans la nuit, courant à la rencontre de Saladin, se livre à des transports dignes d'une Baccante. Pour le suivre, elle quitte ses parents : nul souvenir ne la retient, aucune idée de devoir n'a de puissance sur cette âme effrénée. Cachée dans une retraite profonde, elle oublie le monde entier pour ne vivre que de son amour : et quand la mort vient de frapper Saladin dans l'excès de son désespoir, elle renonce à sa religion, elle renie son dieu. Or un passage si rapide de la modestie, de la dévotion, de la timidité à tout ce qu'une passion a de plus irraisonnable, de plus hardi, est-il vraisemblable ? Malheureusement, il arrive souvent que les troubles du cœur égarent la raison ; mais de même que dans le

monde physique, tout est progrès et rien ne procède par sauts, de même, dans le monde moral il est nécessaire que le poète, s'il ne veut pas sortir des bornes de la probabilité, ait soin de tracer l'histoire d'un sentiment fort quelconque, et de noter par quels degrés le penchant se change en passion, et la passion dégénère en folie. Mais si Grossi fausse les situations, il ne connaît pas non plus l'art de nous attendrir, ni celui de nous inspirer un touchant et vif intérêt. Le déchaînement des passions chez Giselda n'est préparé par aucun avènement antérieur, et il n'est en quelque manière justifié ni par les qualités de Saladin, qui est un homme très vulgaire, ni par quelque raison qui tienne à une cause noble, et puissante. Afin que l'excès d'une passion soit excusable il faut que l'objet qui l'a excitée soit reconnu vraiment digne d'amour, autant pour la beauté physique, que pour la beauté morale. Celui qui s'attache à des qualités communes nous donne en cela une preuve de la faiblesse, ou de l'infériorité de son âme : et le poète n'atteint pas son but si au lieu de peindre les hommes avec des sentiments qui réveillent la sympathie de tous les cœurs généreux il ne fait que se présenter des caractères empreints de cette bassesse que nous rencontrons que trop souvent dans la vie. Dans une société aussi corrompue que la nôtre il est important que les écrivains remplis de la dignité de leur mission tachent de suppléer autant que possible aux défauts de la constitution politique. Et, en effet, quelle sera la voix qui nous rappellera à l'amour, à la vertu, à la gloire, si ce n'est celle des poètes et des prosateurs ? Où trouverons-nous l'exaltation nécessaire pour sortir de cette paresse d'esprit, qui engourdit toutes les facultés actives si les ouvrages de l'imagination ne tendent qu'à nous représenter la réalité de la vie ou la noirceur des crimes et la hideur de la méchanceté ? Il semble que les Romantiques ne connaissent ni le charme, ni la puissance de la vertu car ils se plaisent surtout dans la peinture des vices. Et cependant, ils devraient être convaincus que rien n'est plus nuisible à la moralité d'une nation. Le peuple qui voit sur la scène des énormes forfaits ou qui entend des maximes contraires aux lois de la justice perd peu à peu l'horreur salutaire qu'il avait pour le crime et s'habitue à regarder froidement l'oppression de la vertu et le triomphe des scélérats. Depuis que la nouvelle école a trouvé faveur en Italie un changement funeste s'est opéré dans les mœurs. Car en exagérant la violence des passions on ôte le courage pour la réprimer : et l'exagération des idées se répandant sur la conduite de la vie nous jette dans une position fausse et nous empêche de gouter les consolations de la philosophie. Maintenant, une inquiétude indéfinie et vague jette les troubles dans les esprits : on est mécontent du présent, mais on ne sait pas ce qu'on veut : on a tout détruit sans se donner la peine de rien édifier : et parce qu'une fois on s'est jeté dans l'extravagance on méprise cette jouissance tranquille, qui naît de l'accord de nos sentiments avec nos devoirs, et on cherche le bonheur, où il n'est pas possible de le trouver. De l'habitude qu'on a prise de ne jamais approfondir, ni éclaircir les idées, naît, que comme en littérature, on juge beau tout ce qui semble nouveau, aussi on admet en politique, autant qu'en philosophie, tous les systèmes les plus absurdes. Pour se faire accueillir il suffit qu'ils s'emparent du charme de la nouveauté. Ces hommes bruyants accoutumés à regarder avec dédain les travaux littéraires, la morale, et la philosophie des Anciens et à se croire les seuls éclairés, les seuls qui peuvent propager dans le monde les

connaissances utiles, et les bienfaits du savoir, ferment l'oreille aux conseils de ceux qui ont été instruits par l'expérience, et par les malheurs dans l'art […] et méprisant les prudentes réflexions des vieillards prennent pour guide la sagesse d'un jour. Mais le plus grand de tous les maux naissant de cette bizarre littérature c'est que les Romantiques, en représentant toujours des crimes, ôtent toute foi dans la bonté naturelle du genre humain. Alors la défiance, et la haine dominent dans notre intérieur : alors le cœur se trouvant en proie à des soupçons toujours renaissants devient incapable d'abandon dans l'amitié, de dévouement, d'enthousiasme, et perd pour jamais le bonheur réservé aux âmes enflammées du saint amour de l'humanité. Cependant, ce n'est que dans cet amour que nous pouvons trouver la force pour nous consacrer à l'utilité de nos semblables. Car l'amour, en faisant descendre dans nos âmes une étincelle de la divinité, nous fait supporter sans murmure les malheurs de la vie : il redouble notre activité, je dirai même notre existence en nous faisant trouver le bonheur dans le plaisir de bien faire. Pour lui nous croyons à la vertu, pour lui nous éprouvons les douceurs de la sympathie : en regardant tous les hommes en frères nous tendons une main recouvrable à ceux qui gémissent dans l'affliction, en songeant, que même au-delà de la vie la faculté d'aimer ne sera pas éteinte, nous sentons, que des jouissances plus pures que celles d'ici-bas sont réservées à une âme immortelle. Heureux donc ceux qui savent aimer : et plus heureux l'écrivain, qui en peignant les beautés de la vertu sait allumer dans le cœur ce noble amour de l'humanité. Mais, si le récit des actions vertueuses nous fait concevoir pour les hommes une tendre bienveillance, nos affections deviendront plus pures chaque fois, qu'elles seront alimentées par la religion. Et c'est pour cela qu'un poète hautement pénétré du sentiment religieux peut se rendre utile à la société. Mais pour produire des effets salutaires il faut qu'en saisissant le véritable esprit de l'évangile il se tienne à ce qui se rapporte au sentiment, à ce qui, éclairant la raison, peut allumer dans le cœur un saint enthousiasme. Manzoni a bien connu le parti, qu'on doit tirer de la religion : mais il nous émeut parce qu'il croit, il pénètre dans nos âmes parce que, réduisant les préceptes en action, il enseigne comment la confiance en Dieu est féconde en consolations, et comment un cœur tendre dépourvu de tous les recours de ce monde sait trouver en lui seul son courage et son appui. Il était donc à souhaiter que l'impulsion donné par Manzoni en exerçant sa force sur le talent des écrivains les rendit capables de soulager les hommes par des motifs surnaturels, et de mêler de la douceur céleste à l'amertume de la vie. Mais comme on a méconnu l'intention de Manzoni à l'égard du Moyen-Âge, pareillement on n'a pas bien compris son esprit religieux. On a voulu l'imiter, et avec un cœur froid, avec une imagination trop enchaînée à la terre pour se soulever dans les régions de l'éternel et de l'infini on a cru pouvoir obtenir les mêmes succès qu'une âme aimante, une fois pure, une piété simple et tendre, avaient obtenu – vains efforts ! Illusion funeste ! Tous ces poètes, qui après Manzoni ont comparé des hymnes, ou des romans, dans lesquels ils ont taché d'adoucir l'horreur de leurs descriptions par quelque fable, au religieux, n'ont rien fait, que comparer des phrases sonores, n'ont présenté que des images sans vie, et aussi il arrive qu'en les lisant on n'éprouve aucune de ces douces émotions qui rappellent à l'homme sa divine origine et son immortelle destinée.

On a reproché aux Italiens, que dans leur poésie il y a trop de gaieté, et qu'en décrivant les beautés de la nature ils ne savent parler que du ciel serein, des prairies verdoyantes, des fleurs odorantes, des ruisseaux limpides, sans connaître l'art de mêler aux images riantes, qui sont en rapport avec notre climat, quelque chose de tendre et de mélancolique qui soit aussi en rapport avec la nature humaine. J'avoue que le débat en question n'est pas dépourvu de raison : mais il ne faut pas l'adresser à tous les poètes italiens, ou pour parler avec plus d'exactitude, il ne faut l'adresser qu'aux imitateurs : c'est-à-dire à ceux qui décrivent la nature ne l'ayant pas étudiée, et qui, négligeant de se laisser inspirer par la réalité des choses, empruntent aux autres leurs émotions. Dans les vers qu'ils ont composés, on rencontre souvent la description d'une campagne agréable, on parle souvent du soleil brillant, et de la pâle clarté de la lune, mais l'âme de celui qui lit reste froide, parce que celle du poète était aussi froide en composant son ouvrage. Au contraire, les véritables poètes qui enivrent par le besoin de peindre ce qu'ils sentent, en réunissant la description de la nature juridique à celle de le leurs sentiments, font passer en nous une partie de leurs émotions. Pétrarque parmi les Anciens et Leopardi parmi les Modernes, vous verrez que ce Ciel sans nuages, ces vallées solitaires, ces collines fleuries, et toutes les images riantes dont ils ont paré leur belle poésie, produisent en vous un charme merveilleux, parce qu'elles sont mises en opposition avec l'état de leurs cœurs toujours brûlés par l'amour ou consumés par les regrets. Ils peignent la nature, comme on la voit en Italie ; s'ils l'observent, ils la sentent en Italiens, et ils pénètrent dans l'intérieur de nos âmes parce que, avant tout, ils cherchent à être vrais. Mais pour le désir de tout changer on a voulu se rendre étranger au pays dans lequel on vit, et on a refusé de se laisser impressionner par les choses, qui nous environnent. Si on en devait juger par les vers des écrivains Romantiques on croirait que le beau soleil d'Italie a cessé de luire, que la terre est couverte toujours de neige, et de glace, et que des sombres et stériles forêts occupent la place de ses campagnes, où tout offre l'image de la fertilité, et du bonheur. Comme s'ils vivaient au milieu de la Calédonie ils parlent sans cesse du torrent qui descend de la montagne, de l'obscurité du brouillard, des sifflements du vent, de l'orage de la tempête, ainsi, ils copient les auteurs Anglais ou Allemands, ils décrivent des choses qu'ils ne connaissent pas : ils substituent le travail de l'esprit à l'émotion du cœur, et c'est ainsi, qu'en s'écartant du vrai, ils s'écartent en même temps de la beauté. Je ne loue pas ce genre d'imitation qui met des entraves au génie, ou qui plutôt se trouve là où celui-ci n'existe pas : mais il me semble étrange qu'après avoir blâmé l'imitation des Classiques, même celle qui est vraisemblable, on trouve bon d'imiter les auteurs étrangers, surtout les Allemands, et de les imiter moins dans leur beautés que dans leurs défauts, et dans ces bizarreries, qui ne peuvent jamais donner des impressions agréables à des âmes italiennes. Pourquoi voudrions-nous renoncer à l'indépendance de la pensée, la seule qui ne soit pas soumise à l'empire de la fortune ? Pourquoi voudrions-nous perdre cette manière de sentir et de peindre nos sensations qui étant à nous seuls nous donnent une physionomie particulière et nous font encore avoir un caractère national ? Tachons avant tout d'avoir une âme religieuse, remplie de sentiments délicats, facile à attendrir pour tout ce qui est noble, et touchant, et pur,

et bien, et de chercher la nouveauté sans l'imitation des étrangers, abandonnons-nous à l'enthousiasme que la nature et la vérité peuvent seules nous inspirer. Nos pensées, étant en harmonie avec nos émotions, auront alors un cachet d'originalité qui plaira sans être extravagant, et par des moyens différents nous arriverons à produire des effets semblables à ceux qui jadis produisirent Homère, Virgile et Dante. En parlant des Romantiques italiens il est impossible de ne pas dire un mot du changement qu'ils ont apporté dans la manière d'énoncer les conceptions de l'esprit. Et on verra que même sans ce rapport ils ont mis un obstacle au progrès de notre littérature. Entraînés par le mépris qu'ils ont voué à tous les Anciens, ils ont adopté le principe qu'on ne doit pas étudier la langue, et que c'est inutile d'employer tous les soins pour se former au style facile et élégant. Ainsi, ils écrivent en connaissant la signification précise des mots, sans choisir les phrases, sans se douter quelles métaphores quelquefois sont déplacées, et que toujours elles blessent le bon goût quand elles sont fausses ou exagérées. Ils représentent des idées extravagantes sous des formes encore plus bizarres, et ils ont tellement altéré le génie de la langue italienne qu'elle ne ressemble plus à cette langue douce, énergique, et harmonieuse, qui exprimait si admirablement les pensées de Dante et la tendre mélancolie de Pétrarque. Dans le langage des Romantiques il n'y a rien de fixe, rien qui soit en rapport avec les idées représentées par les mots : et s'ils ne reviennent pas de leur déplorable égarement dans peu de temps il nous sera impossible de les comprendre. D'ailleurs quel peut être le charme d'un style qui n'a ni clarté, ni simplicité, ni élégance. Comment sera-t-il possible d'acquérir presque par instinct cette délicatesse et cette propriété d'expression qui distingue l'écrivain savant et bien élevé de l'homme grossier et ignorant ? La noblesse du style ne peut pas aller plus loin que dans les chefs-d'œuvre du quatorzième siècle, et il faut les étudier si on veut devenir passionné dans la poésie, sublime dans l'éloquence, si on veut en un mot acquérir l'habitude de rendre toujours la pensée dans la manière la plus propre à produire une impression vive et agréable. Voilà comment l'école Romantique, dont j'ai signalé les défauts les plus saillants, menace de renverser entièrement l'édifice de notre littérature. Ce n'est pas seulement au bon goût qu'elle porte atteinte : c'est aussi à la morale, c'est à la délicatesse du sentiment, et à la fraîcheur autant qu'à la pureté de l'imagination. Le bonheur même du peuple italien est donc intéressé dans cette question, qui n'étant plus une affaire exclusivement littéraire, ne clame l'attention des philosophes, et de tout citoyen jaloux de la moralité, et de la gloire nationale. Il est d'autant plus nécessaire de s'empresser de mettre un terme à la division des opinions littéraires, que le mauvais goût paré du charme de la nouveauté trouve tous les jours des partisans plus ardents. De la Lombardie où il a pris sa source, le Romantisme déjà s'étend dans les autres provinces de l'Italie. En vain, à Turin, à Florence, à Rome, à Bologne, des hommes distingués cherchent à persuader la jeunesse qu'il faut étudier les Classiques pour se pénétrer de l'amour du simple, et du beau. En vain, ils enseignent qu'il est mauvais de s'abandonner aux transports d'une imagination désordonnée ou bien de suivre la marche philosophique du siècle. On craint que l'étude des Classiques mène à l'esclavage, l'imitation de la nature à la trivialité, et c'est ainsi qu'en courant après la liberté on tombe dans la licence, et on est faux

ou bizarre en cherchant la sublimité. Dans un autre article je tâcherai de montrer comment l'étude des Anciens est d'une aide très puissante au génie, quand elle est faite avec un esprit d'indépendance et d'observation philosophique ; et après avoir traité de la manière dont on doit imiter la nature, je parlerai du genre de poésie qui serait convenable à l'état actuel de l'Italie, ainsi qu'à son perfectionnement moral dans l'avenir. Ce n'est pas par une confiance aveugle de mon faible talent que je me hasarde à discuter un sujet d'une si haute importance. Je vois mieux que personne combien la tâche que je m'impose est supérieure aux forces de mon esprit : et je n'aurais jamais su me résoudre à sortir de mes rêveries solitaires pour exposer devant le public ma manière de voir en littérature, si l'amour de la vérité avait été moins puissant dans mon âme. Mais ce que je ne ferais jamais dans l'espoir d'atteindre de la réputation je le fais dans l'intention de coopérer à l'amélioration de la morale d'un peuple qui a toujours les droits au respect et à la reconnaissance.

VI. Bibliographie

Littérature primaire

Alfieri, Vittorio, 1806. *Opere di Vittorio Alfieri. Del principe e delle lettere*, Pisa, Editore Italia, vol. 2.

Alfieri, Vittorio, 1842. *Tragedie e vita di Vittorio Alfieri preceduto da un ragionamento critico di Silvestro Centofanti*, Firenze, Società editrice fiorentina.

Alfieri, Vittorio, 1978. « Ugolino », in : Alfieri, Vittorio, *Tragedie postume. Abele e frammenti di tramelogedie*, Asti, Casa d'Alfieri, vol. 2, 222-284.

Alighieri, Dante, 1977. *Vita Nova. Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti*, Milano, Garzanti.

Alighieri, Dante, 2005. *Il Convivio. A cura di Piero Cudini*, Milano, Garzanti.

Alighieri, Dante, 2011. *L'Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori.

Alighieri, Dante, 2013. *Paradiso. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori.

Alighieri, Dante, 2015a. *Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori.

Alighieri, Dante, 2015b. *Monarchia. A cura di Diego Quaglioni*, Milano, Mondadori.

Ampère, Jacques, 1848. « Voyage dantesque », in : Ampère, Jacques, *La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires*, Paris, Didier, 209-311.

Anonyme, 1991. *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle. Texte présenté, traduit et annoté par François Mosès, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy. Préface de Michel Zink*, Paris, Librairie générale française.

Ariosto, Ludovico, 1955. *L'Orlando furioso. Introduzione e commento di Gioacchino Paparelli*, Milano, Rizzoli.

Barbier, Auguste, 1841. « Les Victimes », in : Barbier, Auguste, *Iambes et Poèmes*, Paris, Masgana, 82-84.

Baudelaire, Charles, 1885. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calmann Lévy, vol. 3.

Baudelaire, Charles, 1954. *Œuvres complètes. Nouvelle édition en un volume. Révisée, complétée et présentée par Claude Pichois*, Paris, Gallimard.

Baudelaire, Charles, 1973. *Correspondance. Édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler*, Paris, Gallimard, vol. 1.

Baudelaire, Charles, 1975. *Œuvres complètes. Édition de Claude Pichois*, Paris, Gallimard, vol. 1.

Baudelaire, Charles, 1976. *Correspondance. Édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler*, Paris, Gallimard, vol. 2.

Bécquer, Gustavo Adolfo, 1933. *Historia de los Templos de España. Toledo. Con un prólogo de Fernando Iglesias Figueroa*, Ávila, Senén Martín.

Bécquer, Gustavo Adolfo, 1954. *Obras completas editadas por Joaquín y Serafín Alvarez Quintero*, Madrid, Aguilar.

Bécquer, Gustavo Adolfo, 1988. *Rimas. Edición de Rafael Montesinos*, Madrid, Cátedra.

Bécquer, Gustavo Adolfo, 1998. *Leyendas. Edición de Pascual Izquierdo*, Madrid, Cátedra.

Bécquer, Gustavo Adolfo, 2002. *Desde mi celda. Edición de Jesús Rubio Jiménez*, Madrid, Cátedra.

Bettinelli, Saverio, 1800. *Opere edite e inedite. In prosa ed in versi*, Venezia, Adolfo Cesare, vol. 12.

Boccaccio, Giovanni, 1831. *Il commento sopra la Commedia di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Moutier, vol. 2.

Boccaccio, Giovanni, 1918. *Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante. A cura di Domenico Guerri*, Bari, Laterza, vol. 1.

Boccaccio, Giovanni, 1963. *Vita di Dante e difesa della poesia. A cura di Carlo Muscetta*, Roma, Ateneo.

Boccaccio, Giovanni, 1974. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. A cura di Vittore Branca*, Milano, Mondadori, vol. 2.

Cantel, Henri, 1879. *Le roi Polycarpe. Mœurs du temps. Avec une préface de Charles Buet*, Paris, Olmer.

Cantel, Henri, 2015. *Amours et Priapées*, Paris, La part commune.

Carducci, Giosuè, 1905. «Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi», in: *Opere*, vol. 16, Bologna, Zanichelli, 266-360.

Carducci, Giosuè, 1941. *Lettere*, Milano, Zanichelli, vol. 7.

Carducci, Giosuè, 1987. «Per il monumento di Dante a Trento», in: Carducci, Giosuè, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1007-1008.

Chateaubriand, François-René de, 1978. *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard*, Paris, Gallimard.

Colorado, Vicente, 1883a. «Edad-Media. Soneto», *La Diana* 20, 22/11/1883, 7.

Colorado, Vicente, 1883b. *Fundamentos de la sociología. Memoria leída en el Ateneo de Madrid en la sesión inaugural de la Sección de Ciencias morales y políticas, el 10 de Noviembre de 1882. Con un prólogo de Urbano González Serrano*, Placencia, Extremeño.

Colorado, Vicente, 1887. «La literatura española en 1886», *Revista de España* 114, 283-296.

Colorado, Vicente, 1897a. *Francisca de Rímini*, Madrid, Ricardo Fé.

Colorado, Vicente, 1897b. *Teatro. Precedido de una carta de D. Pedro Antonio de Alarcón y de una crítica de D. Manuel Cañete*, Madrid, Ricardo Fé.

D'Aquin, Thomas, 1956. *Summa theologiae. Cura et studio Petri Caramello*, Roma, Marietti.

De Meung, Jean / De Lorris, Guillaume, 1979. *Der Rosenroman. Altfranzösisch und Deutsch*, München, Fink.

Del Palacio, Manuel, 1884. *Melodías intimas: sonetos, cantares y coplas*, Getafe, Sucesores de Rivadeneyra.

Del Palacio, Manuel, 1916. *Poesías escogidas*, Madrid, Tip. de la Revista de arch., bibl. y museos.

Delacroix, Eugène, 1846. «Bibliothèque du Luxembourg», *L'Artiste. Revue de Paris. Beaux-Arts et Belles Lettres* VII, 221.

Delacroix, Eugène, 1893. *Journal d'Eugène Delacroix. 1823-1850. Précédé d'une étude sur le maître par Paul Flat. Notes et éclaircissements par Paul Flat et René Piot*, Paris, Plon.

De Troyes, Chrétien, 1983. « Le Chevalier de la Charette », in : Roques, Mario (ed.), *Les romans de Chrétien de Troyes. Edités d'après la copie de Guiot*, Paris, Champion.

Diderot, Denis, 2004. *Contes et romans. Édition publiée sous la direction de Michel Delon avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol*, Paris, Gallimard.

Donizetti, Gaetano, 1839. *Pia dei Tolomei. Melodramma in tre parti*, Milano, Gaspare Truffi.

Drouineau, Gustave, 1830. *Françoise de Rimini. Drame en cinq actes et en vers*, Paris, Timothée Dehay.

Drouineau, Gustave, 1832. *Résignée. Tome premier*, Bruxelles, Meline.

Drouineau, Gustave, 1834a. « Lettre à Justin Maurice. Août 1833 », in : Maurice, Pierre-Justin, *Pensées du ciel et de la solitude*, Paris, Bréville, V-X.

Drouineau, Gustave, 1834b. *Confessions Poétiques*, Paris, Gosselin.

Espronceda, José de, 1848. *Obras poéticas. Ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch*, Paris, Baudry.

Espronceda, José de, 1876. « El diablo mundo », in : Espronceda, José de, *Obras poéticas completas de D. José de Espronceda. Procedidas de un prólogo de José García de Villaalta*, Barcelona, Jané Hermanos, 224-434.

Fabbri, Edoardo, 1801. *Francesca da Rimino. Tragedia*, Rimino, Marsonier et Grandi.

Ficino, Marsilio, 1544. *Sopra lo amore a ver' Convito di Platone*, Firenze, Neri Dortelata, vol. 2.

Flaubert, Gustave, 1980. *Correspondance II. Juillet 1851-Décembre 1858*, Paris, Gallimard.

Fleury, Arthus, 1844. *Françoise de Rimini*, Paris, Bazouge-Pigoreau.

Foscolo Benedetto, Luigi, 1968. « Victor Hugo e Dante », *Lettere Italiane* 20, 1, 40-55.

Foscolo, Ugo, 1798. « Giudizio del poema Bonaparte in Italia. Poema di Francesco Gianni », *Monitore Italiano* 28, 112.

Foscolo, Ugo, 1825a. *La Commedia di Dante Alighieri. Illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pickering, vol. 1.

Foscolo, Ugo, 1825b. *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londres, Pickering.

Foscolo, Ugo, 1842. *Prose e poesie edite ed inedite. Ordinate da Luigi Carrer*, Venezia, Condoliere.

Foscolo, Ugo, 1883. « A Dante », in : Foscolo, Ugo, *Le poesie. Edizione completa*, Firenze, Sansoni, 70-73.

Foscolo, Ugo, 1987. « I Sepolcri », in : Foscolo, Ugo, *Sepolcri. Odi. Sonetti. A cura di Donatella Martinelli*, Milano, Mondadori, 145-153.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1877. *Ai giovani italiani, Ammaestramenti religiosi e morali*, Firenze, Le Monnier.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1828. *Inni*, Bologna, Stamperia delle Muse.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1838. « L'état actuel de la Poésie en Italie. Transcription d'un manuscrit original inédit, MS 1036.10 », in : *Scritti vari in versi e in prosa*, Pise, Bibliothèque universitaire de Pise, 367-378 de la présente étude.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1849-1851. *Della educazione intellettuale*, Torino, Pomba.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1851. *Letture morali ad uso delle fanciulle*, Genova, Tipografia De' Sordo-Muti.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1855. *Della educazione morale della donna italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1873a. *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, vol. 1.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1873b. *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, vol. 2.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1873c. *Prose e versi*, Firenze, Successori Le Monnier, 293-298.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1876. *Degli studi delle donne italiane*, Firenze, Successori Le Monnier.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1884. *Una buona madre. Letture morali per le giovanette*, Firenze, Successori Le Monnier.

Franceschi Ferrucci, Caterina, 1932. *Scritti letterari educativi e patriottici inediti o sparsi di Caterina Franceschi Ferrucci e memorie su la vita e le opere di lei, con note e proemio di Giuseppe Guidetti*, Reggio d'Emilia, Tipografia editrice Guidetti.

García Tassara, Gabriel, 1872. *Poesías. Colección formada por el autor*, Madrid, Rivadeneyra.

Gautier, Théophile, 2013. *Œuvres poétiques complètes. Édition établie par Michel Brix*, Paris, Bartillat.

Gianni, Francesco, 1795. *Francesca di Arimino. Argomento con metro obbligato. Proposto in Siena*, Firenze, Luchi, 9-16.

Gianni, Francesco, 1806. *Poesie di Francesco Gianni*, Napoli, San Giacomo, vol. 1.

Gianni Francesco, 1819. *Raccolta delle poesie di Francesco Gianni*, Milano, Silvestri, vol. 2.

Gravina, Gian Vincenzo, 1831. *Scrittori critici e filologi*, Milano, Bettoni.

Homère, 1955. *Odyssée. Traduction de Victor Bérard*, Paris, Gallimard.

Huch, Ricarda, 1951. *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Zürich, Ex Libris.*

Hugo, Victor, 1834. *Littérature et philosophie mêlées I*, La Haye, Vervloet.

Hugo, Victor, 1912. *Œuvres complètes: Cromwell. Hernani*, Ollendorf, Albin Michel.

Hugo, Victor, 1927. *Œuvres complètes. Le Pape. La Pitié suprême. Religions et Religion*, Ollendorf, Albin Michel.

Hugo, Victor, 1950. *La Légende des siècles – La Fin de Satan – Dieu. Édition de Jacques Truchet*, Paris, Gallimard.

Hugo, Victor, 1953. *Actes et paroles. Préface de Michel Braspart*, Paris, André Martel, 102.

Hugo, Victor, 1961. *Post-scriptum de ma vie. Présenté par Henri Guillemin*, Neuchâtel, Idées et Calendes.

Hugo, Victor, 1964a. *Théâtre complet. Édition de Josette Mélèze et Jean-Jacques Thierry. Préface de Roland Purnal*, Paris, Gallimard, vol. 1.

Hugo, Victor, 1964b. *Œuvres poétiques. Avant l'exil 1802-1851. Édition de Pierre Albouy. Préface de Gaëtan Picon*, Paris, Gallimard, vol. 1.

Hugo, Victor, 1967. *Œuvres poétiques. Édition de Pierre Albouy. Préface de Gaëtan Picon*, Paris, Gallimard, vol. 2.

Hugo, Victor, 1969. *Œuvres complètes. Édition publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, Le Club français du livre, vol. 12.

Hugo, Victor, 1979. *L'œuvre complète de Victor Hugo. William Shakespeare*, Paris, Bonnot, vol. 43.

Hugo, Victor, 1987. *Œuvres complètes. Histoire. Présenté et annoté par Sheila Gaudon*, Paris, Laffont.

Hugo, Victor, 2014. *Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey. Édition de Patrice Boivin*, Paris, Folio.

Hugo, Victor, 2018. *Les Misérables. Édition d'Henri Scepi avec la collaboration de Dominique Moncond'huy*, Paris, Gallimard.

Joüon, Paul, 1909. *Le Cantique des Cantiques. Commentaire philologique et exégétique*, Paris, Delhomme & Briguet.

Lamartine, Alphonse de, 1833. *Œuvres de Lamartine. Édition complète*, Bruxelles, Laurent.

Lamartine, Alphonse de, 1857. *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, Paris, On s'abonne.

Larra, Mariano José de, 1857. « La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico », in : Larra, Mariano José de, *Obras Completas de Fígaro: Coleccion de Artículos Dramáticos, Literarios. Políticos y de Costumbres*, Barcelona, Flotats, vol. 1, 152-157.

Leopardi, Giacomo, 1849. *Epistolario. E le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta*, Firenze, Le Monnier, vol. 1.

Leopardi, Giacomo, 1934. *Epistolario di Giacomo Leopardi. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative. A cura di Francesco Moroncini*, Firenze, Le Monnier, vol. 1.

Leopardi, Giacomo, 1969. *Tutte le opere. A cura di Walter Binni con la collaborazione di Enrico Ghidetti*, Firenze, Sansoni, vol. 2.

Leopardi, Giacomo, 1987. *Poesie e prose. A cura di Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti*, Milano, Mondadori, vol. 1.

Leopardi, Giacomo, 2013. « L'Appressamento della morte », in : Leopardi, Giacomo, *Vermischte Gedichte. Poesie varie. Italienisch/ Deutsch. Kommentiert von Heinz Gerd Ingenkamp und Karl-Hans Brungs*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 22-56.

Leopardi, Giacomo, 2016a. « Sopra il monumento di Dante », in : Leopardi, Giacomo, *Canti. A cura di Giorgio Ficara. Con uno scritto di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mondadori, 50-59.

Leopardi, Giacomo, 2016b. *Canti. A cura di Giorgio Ficara. Con uno scritto di Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mondadori.

Leopardi, Giacomo, 2018. *Zibaldone. Edizione integrale diretta da Lucio Felici. Premessa di Emanuele Trevi*, Roma, Newton Compton Editori.

Manzoni, Alessandro, 1838. « A Francesco Lomonaco. Sonetto. Per la vita di Dante », in : Lomonaco, Francesco, 1838. *Vite degli eccellenti Italiani*, Lugano, Ruggia, 3.

Marenco, Carlo, 1835. *Il conte Ugolino. Tragedia*, Torino, Chirio e Mina.

Mazzini, Giuseppe, 1831. *Una notte di Rimini nel 1831*, Roma, Bastia.

Mazzini, Giuseppe, 1847. *Scritti letterari di un italiano vivente*, Lugano, Topografia della Svizzera italiana.

Mazzini, Giuseppe, 1862. *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*, Milano, Daelli, vol. 2.

Monreal, Julio, 1878. *Cuadros Viejos. Colección de pinceladas, toques y esbozos representando costumbres españolas del siglo XVII*, Madrid, Oficinas de la ilustración española y americana.

Monreal, Julio, 1880. « *Francisca de Rímini* », in : *La Ilustración Española y Americana* XVIII, 15/03/1880, 314.

Nerval, Gérard de, 1993. « Aurélia », in : Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claudie Pichois*, Paris, Gallimard, 693-756.

Nerval, Gérard de, 1993. « Isis », in : Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claudie Pichois*, Paris, Gallimard, 612-623.

Nerval, Gérard de, 1993. « Les Nuits d'octobre », in : Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claudie Pichois*, Paris, Gallimard, 313-351.

Nerval, Gérard de, 1993. « Sylvie », in : Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes III. Édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claudie Pichois*, Paris, Gallimard, 537-579.

Nodier, Charles, 1830. *Mélanges de littérature et critique. Mis en ordre et publié par Alexandre Barginet de Grenoble*, Paris, Raymond, vol. 1.

Nodier, Charles, 1833. *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Belin-Mandar.

Novalis, 2015. *Heinrich von Ofterdingen. Textkritische Edition herausgegeben von Alexander Knopf*, Frankfurt am Main, Stroemfeld.

Núñez de Arce, Gáspar, 1879. *La selva oscura. Poema*, Madrid, Murillo.

Ochoa, Eugenio de, 1835. « Un romántico », *El Artista*, 18/01/1835, 36.

Ochoa, Eugenio de, 1844. « Ensayo sobre la vida y las obras de Dante Alighieri », in : Larra, José Mariano (ed.), *El liceo mexicano I*, Mexico, Imprenta Lara, 25-29.

Ostrowski, Jozef Krystyan, 1849. *Françoise de Rimini. Tragédie en trois actes*, Paris, Librairie théâtrale.

Ovide, 1988. *Tristia. Édité par Jean-Louis Ferrary et Jean-Yves Guillaumin*, Paris, Belles lettres.

Ovide, 2003. *Les Métamorphoses. Texte établi et traduit par George Lafaye*, Paris, Belles lettres.

Pardo Bazán, Emilia, 1877. *Certámen literatio en conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Fray Benito Jerónimo Feijóo*, Madrid, Perojo.

Pardo Bazán, Emilia, 1889. *Al pie de la torre Eiffel*, Madrid, La España editorial.

Pardo Bazán, Emilia, 1891. *Obras completas. Los poetas épicos cristianos*, Madrid, Administración, vol. 13.

Pardo Bazán, Emilia, 1915. « Carta a Carmen Sylva, 23/12/1914 », *La Ilustración artística* 34, 30.

Pardo Bazán, Emilia, 1963. « Nochebuena », *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. 2, 1372-1386.

Pardo Bazán, Emilia, 1967. *Obras completas. Prólogo de Federico Carlo Sainz de Robles*, Madrid, Aguilar, vol. 2.

Pardo Bazán, Emilia, 1976. *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Editora Nacional.

Pardo Bazán, Emilia, 1989. *La cuestión palpitante. Edición de José Manuel Gonzalez Herrán*, Barcelona, Anthropos.

Pardo Bazán, Emilia, 2012-2013. « San Francisco y la guerra. Una conferencia inédita. Transcrito por Cristina Patiño Eirín », *La Tribuna. Cadernos de estudos da casa Museo Emilia Pardo Bazán* 9, 75-120.

Pardo Bazán, Emilia, 2018. *La mujer española y otros escritos. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer*, Madrid, Cátedra.

Pellico, Silvio, 1833. *Alle mie prigioni seguite dalle due tragedie Francesca da Rimini ed Eufemio di Messina*, Parigi, Baudry.

Pellico, Silvio, 1837. *Le mie prigioni*, Parigi, Baudry.

Pellico, Silvio, 1872. *Francesca da Rimini. Tragedia*, Firenze, Adriano Salani.

Pellico, Silvio, 1927. *Tragedie. Introduzione e note di Achille Corbelli*, Torino, Utet.

Pellico, Silvio, 1938. *Opere compiute di Silvio Pellico da Saluzzo. Contenente: Poesie inedite*, Lipsia, Ernesto Fleischer, vol. 2.

Rousseau, Jean-Jacques, 1959. *Œuvres complètes. Les Confessions – Autres textes autobiographiques. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont*, Paris, Gallimard.

Sánchez Pesquera, Miguel, 1885. *La ilustración española y americana* XLVII, 22/12/1885, 374.

Schuster, Joseph Anton, 1807. *Die Stunde der Vergeltung. Ein Ritter-Schauspiel in fünf Aufzügen*, Wien, Wallishauffer.

Staël, Germaine de, 2017. *Œuvres. Édition de Catriona Seth avec la collaboration de Valérie Cossy*, Paris, Gallimard.

Stendhal, 1855. *Correspondance inédite précédée d'une introduction par Prosper Mérimée*, Paris, Frères Levy, vol. 1.

Stendhal, 1925. *Œuvres complètes*, Paris, Champion, vol. 37.

Stendhal, 1986. *Mélanges IV. Peinture. Musique, Nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto*, Genève, Slatkine.

Tastu, Amable, 1827. *Poésies d'Amable Tastu*, Paris, Ambroise Dupont.

Tastu, Amable, 1835. « Dante », in : *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, vol. 19, 165-173.

Tastu, Amable, 1838. *Poésies nouvelles*, Paris, Didier.

Varano, Alfonso, 2003a. *Visioni sacre e morali. Edizione critica a cura di Riccardo Verzini,* Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Varano, Alfonso, 2003b. « Discorso dell'autore », in : Varano, Alfonso, *Visioni sacre e morali. Edizione critica a cura di Riccardo Verzini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 83-85.

Virgile, 1983. *Géorgiques. Texte édité par Jean-Louis Ferrary et Jean-Yves Guillaumin et traduit par Eugène de Saint-Denis*, Paris, Les belles lettres.

Virgile, 1989. *Énéide. Livres V-VIII. Texte établi et traduit par Jacques Perret*, Paris, Les belles lettres.

Virgile, 2002. *Énéide. Texte établi et traduit par Jacques Perret*, Paris, Les belles lettres.

Visconti, Ermes, 1818. *Idee elementari sulla poesia romantica*, Milano, Ferrario.

Voltaire, 1784. *Œuvres complètes. Dictionnaire philosophique*, Paris, Société littéraire typographique, vol. 39.

Voltaire, 1878. *Œuvres complètes de Voltaire avec des notes et une notice sur la vie de Voltaire*, Paris, Firmin-Didot, vol. 12.

Voltaire, 1980. *Correspondance. Notes traduites de l'anglais et adaptées par Frédéric Deloffre*, Paris, Gallimard, vol. 5.

Zorrilla, José, 1943. *Obras Completas*, Valladolid, Santarén, vol. 2.

Arts plastiques

Argnani, Federico, 1767. *Questi che mai da me non fia diviso, la bocca mi baciò tutto tremante*, Forlì, Biblioteca Civica, Fondo Piancastelli.

Aubé, Jean-Paul, 1882. *Monument à Dante*, Paris, Square Michel Foucault.

Bianchi, Mosè, 1877. *Paolo e Francesca*, Milan, Galleria d'Arte moderna.

Boulanger, Louis, 1830. *Les amants transpercés dits aussi: Paolo et Francesca*, Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers.

Braccesco, Carlo, ~1480. *Annonciation*, Paris, Musée du Louvre.

Buoninsegna, Duccio di, 1308-1311. *Annonciation*, Londres, National Gallery.

Cabianca, Vincenzo, ~1858. *Pia dei Tolomei condotta al castello di Maremma*, Florence, Palazzo Pitti.

Carpaux, Jean-Baptiste, 1862. *Ugolin entouré de ses quatre enfants par Carpeaux*, Paris, Petit Palais.

De Cambray Digny, Luigi / Ricci, Stefano, 1819-1830. *Cénotaphe à Dante*, Florence, Basilica di Santa Croce.

Dusi, Cosroe, 1831. *Paolo e Francesca*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte moderna.

Croisy, Aristide, 1876. *Paolo et Francesca*, Charleville-Mézières, Musée de l'Ardenne et Musée Arthur Rimbaud.

Da Fiore, Gioacchino, ~1202. *Liber figurarum*, *miniature XI, MS. 255A, f.7v.,* Oxford, St. Anne's College.

Da Vinci, Leonardo, 1472-1475. *Annunciazione*, Florence, Offices.

De Gendt, Emmanuel-Jean Népomucène, 1765. *Le Midi*, Williamstown, The Clark Art Institute.

Delacroix, Eugène, 1824. *Paolo et Francesca*, Zurich, Collection privée Georges Péberau.

Delacroix, Eugène, 1840-1846. *L'Élysée ou Dante et les esprits des grands hommes*, Paris, Palais du Luxembourg.

Díaz Carreño, Francisco, 1866. *Francisca de Rímini*, Madrid, Museo del Prado.

Doré, Gustave, 1857. « L'Enfer V, vv. 31-32 », in : Doré, Gustave, *Dante. L'Enfer*, Paris, Hachette.

Doré, Gustave, 1857. « L'Enfer V, vv. 73-75 », in : Doré, Gustave, *Dante. L'Enfer*, Paris, Hachette.

Doré, Gustave, 1857. « L'Enfer XXXIV, vv. 20-21 », in : Doré, Gustave, *Dante. L'Enfer*, Paris, Hachette.

Flaxman, John, 1807. *The beatific vision*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

Giacomelli, Sofia, 1813. « L'imperador del doloroso regno/ Da mezzo 'l petto uscia fuor della ghiaccia », in : Giacomelli, Sofia, *La Divina Commedia*, Paris, Salmon, 85.

Giani, Felice, 1800-1813. *Paolo Malatesta e Francesca da Polenta sorpresi da Gianciotto Malatesta*, Forlì, Biblioteca Civica, Fondo Piancastelli.

Giraldi, Guglielmo, 1527. *Cod. Urb. Lat. 365*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Grigoletti, Michelangelo, 1840. *Paolo e Francesca*, Trieste, Civici Musei di Storia e Arte.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 1819a. *Paolo et Francesca*, Bayonne, Musée Bonnat.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 1819b. *Paolo et Francesca*, Angers, Musée des beaux-arts d'Angers.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 1827. *L'Apothéose d'Homère*, 386x512cm, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

Lippi, Filippo, ~1440. *Annonciation avec deux donateurs*, 155x144cm, huile sur panneau de bois, Rome, Galleria Nazionale d'Arte antica.

Lotto, Lorenzo, ~1534. *Annunciazione di Recanati*, Recanati, Museo Civico Villa Colloredo Mels.

Maître du Haut-Rhin, ~1410. *Jardin de Paradis*, Francfort, Städel Museum.

Millais, John Everett, 1851-1852. *Ophelia*, Londres, National Gallery.

Nattini, Amos, 1915. *Paradiso XXXIII*, collection privée.

Parmigianino, 1534-1535. *La Madone au long cou*, Florence, Musée des Offices.

Pazzi, Enrico, 1865. *Dante Alighieri*, Firenze, Piazza di Santa Croce.

Pinelli, Bartolomeo, 1823-1834. *La bocca mi baciò tutto tremante*, Forlì, Biblioteca Civica Fondo Piancastelli.

Poli, Giuseppe, ~1827. *Paolo e Francesca*, Bergame, Accademia Carrara.

Previati, Gaetano, 1887a. *Paolo e Francesca* (aussi : *Morte di Paolo e Francesca)*, Bergame, Accademia Carrara.

Previati, Gaetano, 1887b. *Le fumatrici d'oppio*, Piacenza, Galleria d'arte moderna Ricci Oddi.

Rodin, Auguste, 1880. *Le Penseur*, Paris, Musée Rodin.

Rodin, Auguste, 1881. *La porte de l'Enfer. Troisième maquette*, Paris, Musée Rodin.

Rodin, Auguste, ~1882-1906. *Le comte Ugolin*, Paris, Petit Palais.

Rodin, Auguste, 1886. *Fugit amor*, Paris, Musée Rodin.

Rodin, Auguste, 1888. *Le baiser*, Paris, Musée Rodin.

Rossetti, Dante Gabriel, 1867. *Paolo and Francesca da Rimini*, Melbourne, National Gallery of Victoria.

Rossetti, Dante Gabriel, 1855. *Paolo and Francesca da Rimini*, Londres, Tate Britain.

Sala, Eliseo, 1846. *La Pia de' Tolomei*, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia.

Sala, Vitale, 1823. *Dante incontra Paolo e Francesca*, Milan, Accademia di Brera.

Scaramuzza, Francesco, 1859. *Paolo e Francesca*, Parme, collection privée.

Scaramuzza, Francesco, ~1876. *Inf. XXXIV, « Dinanzi mi si tolse e fé restarmi, Ecco Dite, dicendo, ed ecco il loco… »*, collection privée.

Scaramuzza, Francesco, ~1876. *Inf. XXXIV, « Io levai gli occhi e credetti vedere/ Lucifero com'io l'avea lasciato/ Lo vidi le gambe in su tenere »*, collection privée.

Scheffer, Ary, 1854. *Paolo et* Fr*ancesca dans les vents de l'Enfer*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

Suñol y Pujol, Jerónimo, 1864. *El Dante pensativo*, Madrid, Museo del Prado.

Susillo, Antonio, 1886. *Francisca de Rímini*, in : *La Ilustración artística*, 286.

Ticiani, Gaspero / Magnini, Giovanni, 1757-1758. « Canto XXXIV », in : Alighieri, Dante, *La Divina Commedia. Con varie annotazioni e copiosi rami adornata*, Venezia, Antonio Zatta.

Veneziano, Domenico, ~1445. *Annonciation*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Zardo, Alberto, 1902. *Apparizione di Lucifero*, Pistoia, Collezione Vaiani.

Zocchi, Cesare, 1891-1896. *Monument à Dante*, Trente, Place Dante.

Littérature secondaire, contextuelle et autres sources

Adam, Antoine, 1972. *Charles Baudelaire. Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier.

Adomeit, Stefanie, 2006. *Aspekte einer literarischen Obsession. Das Haar als Fetisch-Motiv des 19. Jahrhunderts*, Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, ‹https://freidok.uni-freiburg.de/data/3287/› [consulté le 01/02/2021].

Aggeler, William, 1961. «The Seven Beasts in Baudelaire's Au lecteur», *Philological Quarterly* 40, 596-602.

Agustí, Juan, 1862. *Revista católica* 7, 15, 544.

Albert, Francesca, 2015. *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud.

Albertini, Stefano, 1996. «Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista», *The Italianist* 16, 1, 117-142.

Algarotti, Metastasio, 1796. «Articolo IV», *Giornale de' letterati*, Pisa, Landi e Compagni, vol. 101, 94-97.

Allgeier, Albert Richard, 1992. *Sexualité humaine. Traduit par Pierrette Mathieu, Marie-Claude Désorcy. Adapté pour l'Europe par Sophie Buyse*, Bruxelles, De Boeck.

Alonso, Dámaso, 1978. «Prólogo», in: *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 9-11.

Alt, Peter-André, 2007. «Der Teufel in der Psychoanalyse», *Archiv für Begriffsgeschichte* 49, 165-193.

Alvar, Carlos, 2010. *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción*, Alcalá de Henares, Estudios Cervantinos.

Amadou, Robert, 1996. *Cagliostro et le rituel de la maçonnerie égyptienne*, Paris, SEPP.

Arasse, Daniel, 1999. *L'Annonciation italienne: une histoire de perspective*, Paris, Hazan.

Arce, Joaquín, 1965. «La lengua de Dante en la Divina Comedia y en sus traductores españoles», *Revista de la Universidad de Madrid* 14, 229-271.

Arnaldi, Girolamo, 1970. «Della Scala, Cangrande», in: Bosco, Umberto (ed.), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ‹http://www.treccani.it/enciclopedia/cangrande-della-scala_%28Enciclopedia-Dantesca%29/› [consulté le 03/01/2021].

Aroux, Eugène, 1854. *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*, Paris, Renouard.

Assmann, Aleida, 2008. «Liebe und Tod in Shakespeares Tragödien», in: Fischer, Michael (ed.), *Festspiel-Dialoge*, 1-28, ‹https://www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/assmann_aleida_080818.pdf› [consulté le 31/10/2019].

Assmann, Jan, 2005. *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München, Carl Hanser.

Aubaude, Camille, 1997. *Nerval et le mythe d'Isis. Avant-propos de Claude Pichois*, Paris, Kimé.

Audeh, Aida, 1998-1999. «Rodin's Gates of Hell and Aubé's Monument to Dante: Romantic Tribute to the Image of the Poet in 19th-Century France», *The Stanford University Museum of Art Journal* 1, 33-46.

Audeh, Aida, 2002. «Images of Dante's Exile in 19th-Century France», *Annali d'Italianistica* 20, 235-258.

Audeh, Aida, 2010. «Gustave Doré's Illustrations for Dante's Divine Comedy: Innovation, Influence, and Reception», *Studies in Medievalism* 18, 125-164.

Audeh, Aida, 2011. «Rodin's 'Gate of Hell' and Dante's 'Divine Comedy': the Literal and Allegorical in the Paolo and Francesca Episode of Inferno 5», in: Havely, Nick (ed.), *Dante in the*

Nineteenth Century. Reception, Canonicity, Popularization, Oxford/New York/Frankfurt am Main, Peter Lang, 181-198.

Auerbach, Erich, 1929. « Entdeckung Dantes in der Romantik », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 7, 4, 682-692.

Avanzi, Alice, 2017. « Il testo della Francesca da Rimini di Silvio Pellico », *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 2, 223-253.

Azcue Brea, Leticia, 2007. *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bachofen, Johann Jakob, 1975. *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Baker, Armand, 1991. « Self-Realization in the 'Leyendas' of Gustavo Adolfo Bécquer », *Revista Hispánica Moderna* 44, 2, 191-206.

Bakhtine, Mihail Mihailovič, 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

Balbín, Rafael Lucas, 1957. « Una estrofa heterométrica en Gustavo Adolfo Bécquer », in : *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 7, 129-134.

Balboni, Dante, 1970. « Benedictus qui venis », in : Bosco, Umberto (ed.), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ‹ http://www.treccani.it/enciclopedia/benedictus-qui-venis_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ › [consulté le 20/03/2020].

Barberi-Squarotti, Giorgio, 1986. « Francesca o la vittima della letteratura », in : Barberi-Squarotti, Giorgio (ed.), *L'ombra di Argo. Studi sulla Commedia*, Torino, Genesi, 161-192.

Barbieri, Costanza, 2013. « 'Un uomo in una donna, anzi un dio per la sua bocca parla' : sant'Agostino e le donne mascoline di Michelangelo », in : Barbieri, Costanza / Vattuone, Lucina (ed.), *Michelangelo e la Sistina : L'arte e l'esegesi biblica*, Roma, Gangemi, 63-76.

Barolini, Teodolinda, 1998. « Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love) : Inferno V in its Lyric Context », *Dante Studies* 116, 31-63.

Barolini, Teodolinda, 2000a. « Dante and Francesca da Rimini : Realpolitik, Romance », *Speculum* 75, 1, 1-28.

Barolini, Teodolinda, 2000b. « Francesca da Rimini », in : Lansing, Richard (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London/New York, Routledge, 409-414.

Barré, Louis, 1845. *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères.

Basset, Serge, 1900. « La porte de l'Enfer », *Le Matin,* 19/3/1900.

Bassim, Tamara, 1974. *Baudelaire et la Femme*, Neuchâtel, La Baconnière.

Behler, Ernst, 1992. « Romantik, das Romantische », in : Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, WBG Academic, vol. 8, 1076-1086.

Behler, Ernst, 2000. « Dante in Germany », in : Lansing, Richard (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London/New York, Routledge, 262-269.

Benítez, Rubén, 1965. « Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer », *Bulletin hispanique* 67, 1-2, 160-169.

Benítez, Rubén, 1974. *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Editorial Labor.

Benjamin, Walter, 1978. *Gesammelte Schriften I. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Bernasconi, Francesca, 2020. « Ecco perché Facebook confonde Dante e Salvini », *Il Giornale*, 08/01/2020, ‹ https://www.ilgiornale.it/news/tecnologia/ecco-perch-facebook-confonde-dante-e-salvini-1808560.html › [consulté le 30/03/2020].

Bernsen, Michael, 1993. « Giacomo Leopardis politische Kanzone ‚All'Italia' und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht », *Rhetorik* 12, 1-11.

Bernsen, Michael, 2011. *Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen Literatur der Moderne*, Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht.

Bernsen, Michael, 2015. *Geschichten und Geschichte. Alessandro Manzonis 'I promessi sposi'*, Berlin/Münster, LIT.

Bescherelle, Louis-Nicolas, 1845. *Dictionnaire national ou grand dictionnaire classique de la langue française*, Paris, Simon, vol. 1.

Bihour, Thaïs, 25 décembre 2016. « L'enfer selon Rodin ou l'antre de la liberté créatrice », *Arkult*, ‹ http://www.arkult.fr/2016/12/exposition-lenfer-selon-rodin-ou-lantre-de-la-liberte-creatrice/ › [consulté le 10/03/2020].

Binni, Walter, 1947. *Preromanticismo italiano*, Napoli, ESI.

Blanc, Mario, 1997. *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Pliegos.

Bompiani, Valentino (ed.), 1957. « Alfonso Varano », in : *Dizionario Letterario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, vol. 3.

Bonnamour, Jacqueline (ed.), 1983. *Alchimie mystique et traditions populaires*, Fontenay, E.N.S.

Bonnet, Marie-Jo, 1996. « Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle. Entretien avec Marie Jo Bonnet », *Revue h*, 1-6.

Bonora, Ettore, 1978. « Leopardi e Petrarca », in : *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Firenze, Olschki, 91-150.

Borgeaud, Philippe, 1996. *La mère des dieux, de Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil.

Borrelli, Clara, 1995. « Francesca da Rimini nella fruizione ottocentesca », in : Palumbo, Matteo / Placella, Vincenzo (ed.), *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri Rubes*, Napoli, Federico e Ardia, 47-62.

Borrelli, Clara, 2015. « Francesca da Rimini nella tragedia della prima metà dell'Ottocento », in : Bertini Malgarini, Patrizia / Merola, Nicola / Verbaro, Caterina (ed.), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa Roma, 10-13 giugno 2014*, Pisa, ETS, 237-249.

Bouchut, Eugène / Desprès, Armand (ed.), 1877. *Dictionnaire de médecine et de thérapeutique médicale et chirurgicale*, Paris, Baillière.

Bousoño, Carlos, 1951. « Las pluralidades paralelísticas en Bécquer », in : Bousoño, Carlos / Alonso, Dámaso (ed.), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 187-227.

Burwick, Frederick / Douglass, Paul (ed.), 2016. *Dante and Italy in British Romanticism*, New York, Palgrave Macmillan.

Braida, Antonella, 2004. *Dante and the Romantics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Braida, Antonella, 2012. « Dante and the Creation of the poeta vate in Nineteenth-Century », in : Braida, Antonella / Havely, Nick (ed.), *Dante in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 51-69.

Brancucci, Filippo / Arce, Joaquín, 1970. « Spagna », in : Bosco, Umberto (ed.), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ‹ http://www.treccani.it/enciclopedia/spagna_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ › [consulté le 20/03/2020].

Breuning, Wilhelm, 1976. « Systematische Entfaltung der eschatologischen Aussagen », *Mysterium Salutis* 5, 779-890.

Brix, Michel, 1997. *Les déesses absentes : vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck.

Bronfen, Elisabeth, 2004. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Brownlee, Marina, 2000. « Dante in Spain », in : Lansing, Richard (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London/New York, Routledge, 279-283.

Brunel, Pierre, 2003. *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF.

Bruno, Tobia, 1997. « La statuaria dantesca nell'Italia liberale. Tradizione, identità e culto nazionale », in : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 109, 75-87.

Buck, August, 1965. « Dantes Selbstverständnis », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 43, 7-24.

Buck, August, 1977. « Dante als politischer Dichter », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 51-52, 13-31.

Buet, Charles, 1879. « Lettre Préface », in : Cantel, Henri, *Le roi Polycarpe : mœurs du temps suivi de L'émeraude avec une préface de M. Charles Buet*, Paris, Olmer, XVI-XVII.

Burke, Edmund, 1958. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*, London, University of Notre Dame.

Busnelli, Giovanni, 1922a. « La ruina del secondo cerchio e Francesca da Rimini », in : *Miscellanea dantesca pubblicata a cura del Comitato cattolico padovano per il sesto centenario della morte del poeta*, Padova, Tip. del seminario, 49-60.

Busnelli, Giovanni, 1922b. *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*, Roma, Civiltà Cattolica.

Butor, Michel, 1961. *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard.

Cambini, Alfonso, 1904. « Alfonso Varano poeta di visioni », in : *Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria*, Ferrara, Zuffi, vol. 15, 65-241.

Campillo, Narciso, 1886. « Gustavo Adolfo Bécquer », *La Ilustración artística* 261, 5, 360.

Cañete, Manuel, 1897. « Crítica », in : Colorado, Vicente (ed.), *Teatro*, Madrid, Ricardo Fé, 13-29.

Carey, Brooke L., 2007. *Le Donne di Dante: An Historical Study of Female Characters in The Divine Comedy*, Syracuse, Syracuse University Honors Program Capstone Projects, ‹ https://surface.syr.edu/honors_capstone/573 › [consulté le 02/03/2020].

Cartagena, Luis de, 2020. « La arquitectura, la pintura y la escultura. Grupo alegórico de Jerónimo Suñol », in : *La Galería artística de ABC*, ‹ http://www.jeronimosunol.net/engl/biograf/abc.html › [consulté le 02/03/2020].

Casadei, Alberto, 2014. « Sull'autenticità dell'epistola a Cangrande », in : Cattermole, Carlotta / De Aldama, Celia / Giordano, Chiara (ed.), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid 5-7 novembre 2012*, Madrid, La Discreta, 803-924.

Caserta, Ernesto, 1987. « Il folle volo di Leccafondi all'Inferno (Paralipomeni, VI-VIII) », *Italian Quarterly* 28, 91-97.

Castiglia, Ignazio, 2015. *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, Palermo, Kalós.

Celaya, Gabriel, 1972. *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Jucar.

Cernuda, Luis, 1975. « Gustavo Adolfo Bécquer », in : Cernuda, Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 316-324.

Chabanon, Michel de, 1773. *Vie du Dante avec une notice détaillée de ses ouvrages*, Amsterdam, Lacombe.

Chaix d'Est-Ange, Gustave, 1975. « Plaidoirie », in : Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes. Édition de Claude Pichois*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1210-1224.

Chamarat-Malandain, Gabrielle, 1997. « Dante et Diderot dans 'Les Nuits d'octobre' », in : Chamarat-Malandain, Gabrielle (ed.), *Nerval, réalisme et invention*, Orléans, Paradigme, 91-105.

Chamarat-Malandain, Gabrielle, 2001. « 'Aurélia' et 'La Divine Comédie' : une lecture rapprochée », in : Levillain, Henriette (ed.), *Dante et ses lecteurs (du Moyen-Âge au XXe siècle)*, Poitiers, La Licorne, 103-113.

Chambers, Ross, 1988. « Poetry in the Asiatic Mode: Baudelaire's 'Au lecteur' », *Yale French Studies* 74, 97-116.

Chartier, Roger, 1990. *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris, Seuil.

Chauvin, Danièle, 2007. « Pour une poétique de la surenchère : L'écriture de la vision chez Blake et Hugo », in : Habchi, Sobhi (ed.), *Plus Oultre. Mélanges offerts à Daniel Henri Pageaux*, Paris, Harmattan, 17-28.

Checa Olmos, Francisco / Fernández Soto, Concepción, 2014. « Adulterio femenino, divorcio y honor en la escena decimonónica española. El debate social en la recepción de El nudo gordiano de Eugenio Sellés (1842-1926) », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIX, 1, 155-169.

Chérix, Robert-Benoît, 1962. *Commentaire des 'Fleurs du mal'. Essai d'une critique intégrale*, Genève, Droz.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Edition revue et corrigée*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter.

Chevillot, Catherine, 2016. *L'enfer selon Rodin. Dossier documentaire*, Paris, Musée Rodin, ‹ http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/Documents/161026_MR_ENFER_DOSSIER_DOCUMENTAIRE_BASSE_DEF.pdf › [consulté le 08/03/2020].

Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 2005. *La Divina Commedia. Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori.

Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 2011. *Dante. L'Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano, Mondadori.

Ciccia, Carmelo, 1974. « Dante e Gioachino da Fiore », in : *Impressioni e commenti*, Milano, Virgilio, 7-27.

Cimini, Mario, 2016. « II dantismo di Gabriele Rossetti nel dibattito critico tra Ottocento e Novecento », in : Menna, Mirko / Oliva, Gianni (ed.), *Dantis amor. Dante e i Rossetti : atti del convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015)*, Napoli, Loffredo, 29-42.

Clairfons, Moutonnet de, 1776. « Vie de Dante Alighieri », in : Clairfons, Moutonnet de, *La Divine Comédie de Dante Alighieri. L'Enfer. Traduction françoise. Accompagnée du texte, de notes historiques, critiques et de la vie du poète*, Paris, Le Clerc/Le Boucher.

Cobourg, François, 1845-1858. *La Divine Comédie de Dante Alighieri expliquée selon les rites maçonniques sur les traductions de M. Fiorentino, Brizeux et Mesnard. Manuscrit inédit*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-6331-6333.

Colesanti, Massimo, 2002. « Una Beatrice per Baudelaire », in : Patrizi, Giorgio (ed.), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, Roma, Bulzoni, 647-662.

Collantes de Terán de la Hera, María José, 2013. « Algunas consideraciones sobre el delito de adulterio: un proceso de finales del siglo XVIII », *Cuadernos de historia del derecho* 20, 331-352.

Contini, Franco, 1976. *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni.

Contini, Gianfranco, 1979. « Dante come personaggio-poeta della Commedia », in : Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi 1938-1968*, Torino, Einaudi, 33-62.

Cooper, Richard, 2007. « Dante on the Nineteenth-Century Stage », in : Braida, Antonella / Calè, Luisa (ed.), *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot, Ashgate, 23-38.

Cossette, Marylène, 2007. *La quête mystique et la quête amoureuse comme traitement de la jouissance dans le récit initiatique chez Nerval, Milosz et Hesse*, Québec, Université Laval.

Counson, Albert, 1905. « Dante et les Romantiques français », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 12, 3, 361-408.

Counson, Albert, 1908. « Dante en France », *Romanische Forschungen* 21, 1-275.

Couty, Daniel, 1986. « De la 'Vita nuova' à la 'vie nouvelle' », in : Bercot, Martine (ed.), *Le Rêve et la vie. Aurélia. Sylvie. Les Chimères, Actes du colloque du 19 janvier 1986*, Paris, Sedes, 233-236.

Crescini, Vincenzo, 1920. « Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo », in : *Studi Danteschi* 1, 65-90.

Culler, Jonathan, 1998. « Baudelaire's Satanic Verses », *Diacritics* 28, 3, 86-100.

Culler, Jonathan, 2012. « Baudelaire's Destruction », *MLN* 127, 4, 699-711.

Curtius, Ernst Robert, 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke.

Cuvillier, Julie, 2014. « Charles Baudelaire. 'Au lecteur'. 'Les Fleurs du mal'. Lecture analytique et commentaire composé du poème », in : *Education & Numérique*, ‹ https://www.education-et-numerique.org/wp-content/uploads/2014/05/LA-au-lecteur-Baudelaire.pdf › [consulté le 10/03/2020].

D'Aquin, Thomas, 1773. *Summa contra gentiles divi Thomae Aquinatis Angelici et v. ecclesiae doctoris*, Naples, Superiorum Facultate.

D'Aquin, Thomas, 1875. *Thomae aquinatis opera omnia*, Paris, Frette, vol. 24.

De Andrés, Juan, 1784. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura. Obra escrita en italiano por el abate don Juan Andrés y traducida al castellano por don Carlos Andrés*, Madrid, Sancha, vol. 3.

De Beauffort, Philippe Ernest, 1839. *Souvenirs d'Italie par un catholique*, Bruxelles, Société des Beaux-Arts.

De Frutos Martínez, María Consuelo, 2010. « O divino sainete, de Curros Enríquez, e Miromería, de Pardo Bazán », *Boletín Galego de Literatura* 43, 1, 143-172.

De Gourbillon, Joseph-Antoine, 1831. *Dante. L'Enfer*, Paris, Auffray.

De Lollis, Cesare, 1921. « Dante e la Spagna », in : Albini, Giuseppe (ed.), *Dante: la vita, le opere, le grandi città dantesche, Dante e l'Europa*, Milano, Treves, 279-280.

De Malkiel, María Rosa Lida, 1953. « La Leyenda de Bécquer Creed en Dios y su Presunta Fuente Francesa », *Comparative Literature* 5, 3, 235-246.

De Reynold, Gonzague, 1993. *Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine.

De Sanctis, Francesco, 1869. « Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte », *Nuova Antologia* X, 33-44.

De Sanctis, Francesco, 1895. *Scritti politici*, Napoli, Morano.

De Sanctis, Francesco, 1948. *Saggi e scritti critici e vari. Studio su Giacomo Leopardi*, Milano, Barion, vol. 8.

De Sanctis, Francesco, 1967a. *Lezione e saggi su Dante V. A cura di Sergio Romagnoli*, Torino, Einaudi.

De Sanctis, Francesco, 1967b. «Francesca da Rimini», in: Romagnili, Sergio (ed.), *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, Einaudi, 633-653.

De Ventura, Paolo, 2002. «Dramma e deissi nella Commedia», *Rivista di studi danteschi* 2, 1, 33-63.

Del Balzo, Carlo, 1901. *Francesca da Rimini nell'arte e nella critica*, Roma, Forzani.

Del Conte, Rosa, 1965. «Dante in Romania», in: Branca, Vittore / Caccia, Ettore (ed.), *Dante nel mondo. Raccolta di studi promossa dall'Associazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana*, Firenze, Olschki, 369-406.

Delcò-Toschini, Sabrina, 2002. *L'Appressamento della morte. Edizione critica*, Roma/Padova, Antenore, XXXI-LXVI.

Delvau, Alfred, 1874. *Dictionnaire érotique moderne. Deuxième édition revue, corrigée et augmentée*, Neuchâtel, Bibliophiles cosmopolites.

Díaz, José Pedro, 1953. *Bécquer vida y poesía*, Montevideo, La Galatea.

Díaz, José Pedro, 1971. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos.

Diccionario de la lengua española, 2014. Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, ‹https://dle.rae.es/?w=dantesco&m=form› [consulté le 20/10/2020].

Díez Taboada, Juan María, 1965. *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Diotti, Angelo (ed.), 1972a. *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici. Atti dei mesi danteschi di Gressoney St. Jean*, Firenze, Olschki, vol. 1-3.

Diotti, Angelo (ed.), 1972b. «Profilo semantico-strutturale di Inferno I-II», in: Diotti, Angelo (ed.), *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici*, Firenze, Olschki, vol. 2, 7-40.

Dolfi, Anna, 1973. «Leopardi tra negazione e Utopia. Indagini e ricerche sui Canti», Padova, Liviana, 43-49.

Donner, Frank, 2002. *'Volupté, sois toujours ma reine!' Polymorphe Frauenbilder in Charles Baudelaires 'Fleurs du Mal'*, Osnabrück, Der Andere Verlag.

Drebber, Matthias, 1995. *Verführung und Erlösung. Eine Studie zum Mythos des Weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire*, Berlin, Diss. Technische Universität Berlin.

Dumas, André, 1974. *La Légende des siècles. Victor Hugo. Introduction, chronologie et bibliographie par Jean Gaudon. Notes et établissement du texte par André Dumas*, Paris, Garnier.

Dutoit-Mambrini, Jean-Philippe, 1760. *De l'onanisme ou Discours philosophique et moral sur la luxure artificielle et sur tous les crimes relatifs*, Lausanne, Chapuis.

Ellis, Steve, 1983. *Dante and English Poetry. From Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press.

Ellis, Steve, 2000. «Dante in England», in: Lansing, Richard (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London/New York, Routledge, 255-259.

Espinosa, José Maria, 2010. *Memorias de un Abanderado 1810-19*, Bogotá, Ediciones desde abajo.

Espiono Bravo, Chita, 2017. *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Esposto, Debora, 2017. « Le similitudini nella *Divina Commedia*. Una proposta di classificazione e di marcatura in TEI XML », *Testo e senso* 18, 1-20.

Estruch Tobella, Joan, 1991. « El compromiso político de Bécquer », *Cuadernos hispanoamericanos* 496, 101-108.

Even, Yael, 1990. « The Heroine as Hero in Michelangelo's Art », *Woman's Art Journal* 11, 1, 29-33.

Evrard, Franck, 1999. *Aurélia. Gérard de Nerval*, Paris, Bertrand-Lacoste.

Fagioli Vercellone, Guido Gregorio, 2000. « Francesco Gianni », in : *Enciclopedia Treccani online. Dizionario Biografico degli Italiani* 54, ‹ http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-gianni_(Dizionario-Biografico)/ › [consulté le 02/10/2020].

Farina, Ferruccio, 2005. « Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795 », *Romagna arte e storia* 73, 17-35.

Farina, Ferruccio, 2006. « Premessa: Le due Francesche, mille e più Francesche », in : *Francesca da Rimini, sulle tracce di un mito. Romagna arte e storia* 78, ‹ http://www.francescadarimini.it/pages/raspremessa.htm › [consulté le 02/10/2019].

Farina, Ferruccio, 2013. « Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento », *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* 16, 267-287.

Farina, Ferruccio, 2019. *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.

Farinelli, Arturo, 1908. *Dante e la Francia*, Milano, Hoepli, vol. 2.

Fedi, Francesca, 1997. *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Fazzi.

Felten, Hans, 1989. « ¿Bécquer postmodernista? », in : Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1243-1248.

Fenu Babera, Rossana, 2017. *Dante's Tears. The Poetics of Weeping from Vita Nuova to the Commedia*, Firenze, Olschki.

Fergusson, Francis, 1953. *Dante's Drama of the Mind. A Modern Reading of the Purgatorio*, Princeton, Princeton University Press.

Ferrigni-Prisone, Andrea, 1857. *Catechismo liturgico*, Napoli, Gabinetto Letterario, vol. 1.

Finn, Sarah, 2009. *'Padre della nazione italiana'. Dante Alighieri and the Construction of the Italian Nation*, Perth, University of Western Australia.

Fino, Lora, 1998. « Paolo und Francesca in der Kunst des 19. Jahrhunderts », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 73, 75-98.

Finocchiaro Chimirri, Giovanna, 1985. *La Francesca da Rimini nella produzione teatrale del Pellico*, Catania, C.U.E.C.M..

Flasch, Kurt, 2016. « Der Teufel in Dantes Göttlicher Komödie », in : Terzoli, Maria Antonietta / Schütze, Sebastian (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin, De Gruyter, 1-12.

Forti, Fiorenzo, 1970. « Matelda », in : Bosco, Umberto (ed.), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ‹ http://www.treccani.it/enciclopedia/matelda_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ › [consulté le 13/04/2020].

Franziska Meier, 2018. *Dante-Rezeption nach 1800*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Frattini, Alberto, 1975. « Leopardi e Petrarca », *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana* 4, 304-315.

Freccero, John, 2009. « The Portrait of Francesca. Inferno V », *MLN* 24, 5, 7-38.

Freud, Sigmund, 1941. « Charakter und Analerotik », in : Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, vol. 7, 203-209.

Freud, Sigmund, 1969. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, Fischer.

Freud, Sigmund, 2000. *Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000, vol. 3.

Freyda, Simone, 2010. *Subversive Romantik in Gustavo Adolfo Bécquers Dichtung über die Dichtung*, Würzburg, Könighausen & Neumann.

Friedrich, Hugo, 1942. *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Friedrich, Hugo, 1964. *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Friedrich, Werner, 1950. *Dante's Fame Abroad 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. A Survey of the Present State of Scholarship*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Frye, Northrop, 1971. « Littérature et mythe », *Poétique* 8, 489-514.

Fubini, Mario, 1959. « Introduzione », in : Maier, Bruno (ed.), *Lirici del settecento*, Milano/Napoli, Ricciardi, XLVII-LII.

Fubini, Mario, 1971. *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza.

Fuss, Jean-Dominique, 1854. « Françoise de Rimini et le comte Ugolin. Sur deux causes de la dantomanie actuelle », in : *Moniteur de l'enseignement sous la direction de Fred Hennebert*, Tournai, Moniteur de l'Enseignement, vol. 4, 442-46.

Galtier, Gérard, 1989. *Maçonnerie égyptienne, Rose-Croix et Néo-Chevalerie. Le fils de Cagliostro*, Paris, Rocher.

Gamel, Mary-Kay, 1987. « This Day We Read Further: Feminist Interpretation and the Study of Literature », *Pacific Coast Philology* 22, 1-2, 7-14.

Garber, Klaus, 1974. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien, Böhlau, 240-264.

Gargano, Antonio, 1981. « Sulla Rima XXIX di Bécquer », *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria* 15, 3, 46, 472-484.

Gargano, Antonio, 2007. « Bécquer entre naturaleza y artificio (lectura de la rima XXIX) », in : Gargano, Antonio, *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien Años de Soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 201-204.

Geddes da Filicaia, Costanza, 2013. « La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni », in : Maxia, Sandro / Merola, Nicola / Pupino, Angelo (eds.), *La modernità letteraria*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 91-100.

Gély, Véronique, 2006. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », in : *Vox Poetica*, ‹ http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html › [consulté le 08/11/2019], 1-37.

Gély, Véronique, 2008. « Introduction », in : Gély, Véronique / Absalon, Patrick (ed.), *Ganymède ou l'échanson : Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 9-35.

Genetelli, Christian, 1995. « Leopardi 'contra' Byron », *Cenobio. Rivista trimestrale di cultura* 44, 145-154.

Genetelli, Christian, 1998. « Appunti sull'‘Appressamento della morte' di Giacomo Leopardi », *Versants : revue suisse des littératures romanes* 33, 83-104.

Getsy, David, 2008. « Rodin et Michel-Ange : réflexion sur l'érotisme des dessins de Rodin d'après les figures pour la chapelle des Médicis », *Revue de l'art* 162, 59-69.

Geyer, Paul, 1998. « Subjektivität in Dantes ‘Divina Commedia' », in : Fetz, Reto Luzius / Hagenbüchle, Roland / Schulz, Peter (ed.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin/New York, De Gruyter, 434-459.

Geyer, Paul, 2013. *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, vol. 1.

Ghidetti, Enrico, 2000. « Alle origini della vocazione poetica leopardiana: la cantica ‘Appressamento della morte' », in : Martinelli, Bortolo (ed.), *Leopardi oggi: incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, Milano, Vita e Pensiero, 23-47.

Ghidetti, Enrico, 2010. « Dante e Leopardi », in : ‹ http://www.leggeredante.it/2010/Leopardi/00Introduzione.pdf › [consulté le 02/02/2020], 1-9.

Ghidetti, Enrico, 2011a. « Dante nella letteratura tra Romanticismo e Risorgimento », in : Querci, Eugenia (ed.), *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino/Londra/Venezia/New York, Allemandi, 61-66.

Ghidetti, Enrico, 2011b. « Dante e Leopardi », in : *Conferenza. Teatro della Pergola*, 5/05/2011, ‹ leggeredante.it › [consulté le 10/02/2020], 1-8.

Gillyboeuf, Thierry, 2015. « Quatrième de couverture », in : Cantel, Henri, *Amours et Priapées*, Paris, La Part Comune.

Ginguené, Pierre-Louis, 1824. *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud, vol. 2.

Giordani, Pietro, 1934. « Lettera a Giacomo Leopardi del 15 aprile 1817 », in : Leopardi, Giacomo, *Epistolario di Giacomo Leopardi. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative. A cura di Francesco Moroncini*, Firenze, Le Monnier, vol. 1, 74.

Giordano, Antonio, 1900. *Francesca da Rimini*, Napoli, Pierro e Veraldi.

Girard, René, 2001. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.

Gmelin, Hermann, 1954. *Dante. Die Göttliche Komödie. Kommentar*, Stuttgart, Klett, vol. 1.

Gómez de Bacquebo, Eduardo, 1889. « Crónica literaria », *La España moderna* 10, 112-14, 153-164.

Gorni, Guglielmo, 2012. « ‘Disegnare figure d'angeli' nella ‘Vita nova' », *Studi danteschi* 77, 23-44.

Goulemot, Jean Marie, 1991. ‘*Ces livres qu'on ne lit que d'une main' – Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en Provence, Alinea.

Gozzi, Gasparo, 1828. *La difesa di Dante ed i Sermoni di Gaspare Gozzi*, Milano, Bettoni.

Gragnolati, Manuele, 2005. *Experiencing the Afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Indiana, University of Notre Dame Press.

Gragnolati, Manuele / Camilletti, Fabio / Lampart, Fabian, 2010. « Metamorphosing Dante », in : Gragnolati, Manuele / Camilletti, Fabio / Lampart, Fabian (ed.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Wien, Turia & Kant, 9-20.

Gragnolati, Manuele, 2012. « Inferno V », in : Pasquini, Emilio / Galli, Carlo (ed.), *Lectura Dantis Bononiensis*, Bologna, Bologna University Press, vol. 2, 7-22.

Gragnolati, Manuele, 2018a. « Zwischen Unsterblichkeit und Auferstehung: das körperliche Jenseits der Göttlichen Komödie », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 93, 57-73.

Gragnolati, Manuele, 2018b. *Lectura Dantis. Paradis, XIV 1/3*, ‹https://www.youtube.com/watch?v=iJmIqL-08kI› [consulté le 02/03/2020].

Grojnowski, Daniel / Dottin-Orsini, Mireille, 2013. «La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle. Gil Blas et Gil Blas illustré (1891)», *Littératures* 69, 187-211.

Guelbenzu, José María, 1970. *Gustavo Adolfo Bécquer: poética, narrativa, papeles personales*, Madrid, Alianza.

Guillén, Jorge, 1942. «La poética de Bécquer», *Revista Hispánica Moderna* 8, 1-2, 1-42.

Guillén, Jorge, 1961. *Language and Poetry. Some Poets of Spain*, Cambridge, Harvard University Press.

Guy, Michel Gérard, 1990. «Un poème moderne en latin: Franciscae meae laudes», *L'Ecole des lettres, collèges* 8, 81, 53-56.

Hadot, Pierre, 2004. Le voile d'Isis: Essai sur l'histoire de l'idée de nature, Paris, Gallimard.

Haggerty Krappe, Alexander, 1932. «Sur une légende de Gustavo Adolfo Bécquer (Creed en dios)», *Neophilologus* 17, 273-277.

Hamlin, Cinthia Maria, 2013. «La traducción de la Divina Comedia de Villegas: problemas de datación y filiación de testimonios», *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* 67-68, 109-118.

Hardt, Manfred, 1973. *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt am Main, Athenäum.

Hartmann, Wolfgang, 1969. *Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst. J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch*, Bonn, Friedrich-Wilhelms-Universität.

Hartsook, John, 1967. «Bécquer and the Creative Imagination», *Hispanic Review* 35, 3, 252-269.

Hausmann, Frank-Rutger, 1996. «Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante. Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie», Pollner, Clausdirk (ed.), *Bright Is the Ring of Words. Festschrift für Horst Weinstock*, Bonn, Romanistischer Verlag, 109-125.

Havely, Nick (ed.), 1998. *Dante's Modern Afterlife: Reception and Response from Blake to Heaney*, London/New York, Macmillan Press.

Havely, Nick, 2007. «Francesca Observed. Painting and Illustration, c. 1790-1840», in: Braida, Antonella / Calè, Luisa (ed.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Aldershot, Ashgate, 95-108.

Havely, Nick (ed.), 2011. *Dante in the Nineteenth Century. Reception, Canonicity, Popularization*, Oxford/New York/Frankfurt am Main, Peter Lang.

Heinzmann, Richard, 1986. «Anima unica forma corporis, Thomas von Aquin als Überwinder des platonisch-neuplatonischen Dualismus», *Philosophisches Jahrbuch* 93, 2, 236-259.

Heitmann, Klaus, 1970. *Der Immoralismus-Prozess gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg, Ars Poetica.

Helbig, Jörg, 1996. *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter.

Helsinger, Elizabeth, 2016. «How They Met Themselves: Dante, Rossetti, and the Visualizing Imagination», in: Terzoli, Maria Antonietta / Schütze, Sebastian (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 243-260.

Henri, David, 1937. «Sur le 'Don Juan aux Enfers' de Baudelaire», *Revue d'histoire littéraire de la France* 44, 65-76.

Herding, Klaus, 2016. « 'Le sujet c'est toi-même' : Delacroix' Dantebarke », in : Terzoli, Maria Antonietta / Schütze, Sebastian (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 205-241.

Herold, Milan, 2019. « Funktionale Bildlichkeit – Leopardis Denkbilder (XXXIX: Spento il diurno raggio) », in : Kuhn, Barbara / Schwarze, Michael (ed.), *Leopardis Bilder. Immagini e immaginazione oder Reflexionen von Bild und Bildlichkeit*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 41-64.

Herold, Milan / Kuhn, Barbara, 2020. *Leopardische Lebenskünste. Anti-pessimistische Strategien im Werk Giacomo Leopardis*, ‹ https://www.romanistik.uni-bonn.de/bonner-romanistik/personal/herold/LeopardiTagungBonn Expose.pdf › [consulté le 01/04/2020].

Hölter, Eva, 2002. *'Der Dichter der Hölle und des Exils': historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Hornig, Frank / Stöhr, Maria, 2020. « Berichte genesener Covid-19-Patienten. 'Wie Dantes Inferno' », *Spiegel Online*, 26/03/2020, ‹ https://www.spiegel.de/politik/ausland/corona-genesene-berichten-ich-fuehlte-mich-als-wuerde-ich-ertrinken-a-dc787110-42b3-44d6-8b7b-1f403a286906 › [consulté le 30/03/2020].

Huizinga, Johan, 1988. *Homo ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.

Huss, Bernhard, 2013. « Das Problem der Schönheit in Dantes Commedia », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87-88, 1, 48-75.

Ilouz, Jean-Nicolas, 2013. « Un mille-pattes romantique », *Romantisme* 161, 3, 73-86.

Ingenkamp, Heinz Gerd / Brungs, Karl-Hans, 2013. *Giacomo Leopardi. Vermischte Gedichte. Poesie varie. Italienisch/Deutsch*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 11-14.

Isenberg, Charles, 2000. « Dante in Russia », in : Lansing, Richard (ed.), *The Dante Encyclopedia*, London/New York, Routledge, 276-279.

Iser, Wolfgang (ed.), 1966. *Immanente Ästhetik ästhetische Reflexion Lyrik als Paradigma der Moderne*, München, Finck.

Jacobi, Claudia, 2018. « Entre tradition et subversion : Le discours amoureux dans la 'Rima XXIX' de Gustavo Adolfo Bécquer », *Pandora* 14, 151-166.

Jacobi, Claudia, 2019. « Le discours saphique en poésie et dessin : les 'Femmes damnées' de Baudelaire et 'Les amants transpercés' de Boulanger », in : Scherer, Ludger / Lohse, Rolf / Issler, Roland (ed.), *Romanistik und Komparatistik*, Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 435-444.

Jacobi, Claudia, 2021. « Il dio impossibile de Walter Siti – Une lecture scandaleuse de la 'Vita Nova' et la 'Divine Comédie' », in : *Autofiction(s) et scandale. Romanische Studien* (en cours de publication).

Jameson, Frederic, 1986. « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », in : *Social Text* 15, 65-88.

Jeanneret, Michel, 1997a. « Dieu en morceaux : les avatars de la figure divine dans 'Aurélia' », in : Guyaux, André (ed.), *Nerval. Actes du colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 177-190.

Jeanneret, Michel, 1997b. « Trois voix et trois styles : trois versions de la folie », in : Díaz, José-Luis, *Gérard de Nerval. 'Les filles du feu'. 'Aurélia'. 'Soleil noir'*, Paris, Sedes, 149-159.

Jiménez Martos, Luis, 1970. *Rimas leyendas y cartas,* Madrid, Magisterio Español.

John, Robert, 1946. *Dante*, Wien, Springer.

John, Robert, 1987. *Dante templare. Una nuova interpretazione della Commedia. Traduzione di Willy Schwarz*, Milano, Hoepli.

Johnson-Haddad, Miranda, 1992. «Like the moon it renews itself': The Female Body as Text in Dante, Ariosto, and Tasso», *Stanford Italian Review* XI, 1-2, 203-215.

Jossa, Stefano, 2012. «The Myth of Dante and Italian National Identity», in: Audeh, Aida / Havely, Nick (ed.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 20-50.

Jung, Carl Gustav, 1952. *Gesammelte Werke*, Olten, Walter-Verlag, vol. 5.

Jung, Carl Gustav, 1967. *Collected Works of C. G. Jung: Alchemical Studies. Edited by Herbert Read*, New York, Bollingen, vol. 13.

Jung, Carl Gustav, 1969. *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich/Stuttgart, Rascher.

Jung, Carl Gustav, 1971. *Mysterium coniunctionis: Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*, Zürich/Stuttgart, Rascher.

Jung, Carl Gustav, 1984. *Erinnerungen, Träume, Gedanken. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffe*, Olten, Walter-Verlag.

Jung, Carl Gustav, 1990. *Gesammelte Werke*, Olten, Walter-Verlag, vol. 13.

Jung, Carl Gustav, 1997. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard.

Kablitz, Andreas, 1991. «Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri», *Poetica* 23, 20-67.

Kirby, Harry, 1973. «Prologo», in: Pardo Bazán, Emilia, *Cuentos y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, vol. 3, 515.

Kirsch, Fritz Peter, 1973. *Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Klettke, Cornelia, 2016. «Das Universum als gefühlte Wahrheit jenseits des Wissens. Zum XXXIII. Gesang von Dantes Paradiso», *Deutsches Dante-Jahrbuch* 91, 114-138.

Klinkenberg, Michael, 1999. «Anmerkungen zur Dante-Rezeption Rodins», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 4, 527-533.

Klinkert, Thomas, 2002. *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg, Rombach.

Klinkert, Thomas, 2006. «Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini», *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81, 27-69.

Klinkert, Thomas, 2014a. «Zur Interferenz von narrativen und dramatischen Verfahren in Dantes *Commedia*», *Lettere aperte* 1, 65-76.

Klinkert, Thomas, 2014b. *Podcast: Dante, La Divina Commedia*, ‹https://www.podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/dante-la-divina-commedia› [consulté le 17/12/2020].

Klinkert, Thomas, 2018. «Dunkelheit und Licht in Dantes *Commedia* und die Selbstreflexion des Sprechens über das Unsagbare», in: Asholt, Wolfgang / Bähler, Ursula / Hurch, Bernhard / Krauß, Henning / Nonnenmacher, Kai (ed.), *Engagement und Diversität. Frank-Rutger Hausmann zum 75. Geburtstag*, München, AVM, 297-314.

Kristeva, Julia, 1969. *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Krömer, Wolfram, 1975. *Die französische Romantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kühne, Udo, 2006. «Poetische Übergänge: Charles Baudelaire, Ezra Pound und James Joyce als lateinische Dichter», *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1, 185-200.

Kuon, Peter, 1993. *'Lo mio maestro e'l mio autore': Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Küster, Burkhart, 2012. « In der Vorhölle Dante-Bezüge in Baudelaires 'Les Limbes' », *Arcadia* 47, 2, 385-400.

La Harpe, Jean-François de, 1778. *Œuvres de la Harpe. Nouvellement recueillies*, Paris, Pissot, vol. 6.

La Marca, Francesca, 2003. « Dante's 'Divine Comedy' as Intertext of Baudelaire's 'Les Fleurs du mal' », *French Studies Bulletin* 89, 9-15.

La Porta, Cristina, 1998. « History and the Poetic Vocation in 'Sopra un monumento di Dante' », *Rivista di studi italiani* 16, 2, 359-375.

La Salvia, Adrian, 2016. « Dante e Doré. L'aura della *Divina Commedia* nell'arte moderna », in : Terzoli, Maria Antonietta / Schütze, Sebastian (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin, De Gruyter, 281-301.

Lachmann, Renate, 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Lacy, Noris, 1996. *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*, New York/London, Garland.

Laforgue, Pierre, 2001. « 'Les images de Dieu' chez Hugo ou poétique du sujet prophétique dans 'La Vision de Dante' », in : Laforgue, Pierre (ed.), *Romantisme et Révolution*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 153-163.

Laforgue, Pierre, 2002. « 'Delphine et Hippolyte', ou érotique et poétique chez Baudelaire », in : Planté, Christine (ed.), *Masculin/ féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires, 269-278.

Laforgue, Pierre, 2003. « Baudelaire et la royauté du spleen. Le poète, la mélancolie et la révolution », in : André Guyaux, Bertrand Marchal (ed.), *Les Fleurs du mal: Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 143-150.

Landgraf, Diemo, 2016. « Otium et décadence chez Baudelaire dans 'Au lecteur', 'Bénédiction' et 'Spleen' I et II », *Recherches et Travaux* 88, 71-82.

Lange, Maurice, 1918. « Victor Hugo et les sources de la 'Vision de Dante' », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 25, 4, 532-561.

Lansing, Richard (ed.), 2010. *The Dante Encyclopedia*, London/ New York, Routledge.

Larchey, Étienne Lorédan, 1869. « Paru pour le jour de l'An », *Le Bibliophile français*, 202.

Le Breton, 1994. *Nerval poète alchimique*, Miscon, Quatuor.

Le Normand-Romain, Antoinette, 2002. *Rodin. The Gates of Hell*, Paris, Musée Rodin.

Leblanc, Elisabeth, 2002. *La psychanalyse jungienne*, Paris, Bernet-Danilot.

Léger, Benoît, 2010. « Le purgatoire de Dante sous le Second Empire : entre censure et autocensure », in : Merkle, Denise / O'Sullivan, Carol / van Doorslaer, Luc / Wolf, Michaela (ed.), *The Power of the Pen. Translation and Censorship in 19th Century Europe*, Berlin/Münster/ Wien/Zürich/London, LIT, 243-263.

Legras, Léon, 1934. « L'ennui Baudelairien », *Annales de Bretagne* 41, 1-2, 256-290.

Lentzen, Manfred, 1987. « Emilia Pardo Bazán und Dante. Ein Beitrag zur Nachwirkung Dantes im 19. Jahrhundert in Spanien », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62, 1, 55-76.

Lentzen, Manfred, 1990. « Alexandru Macedonski – Nicolae Iorga – Victor Eftimiu: Zur Rezeption Dantes in Rumänien », *Deutsches Dante Jahrbuch* 65, 29-52.

Lentzen, Manfred, 2001. « Dante: Denkmäler und Dichtung », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 76, 57-88.

Levillain, Henriette, 1993. « Dante relu et réécrit par Baudelaire. Étude comparée, 'Le Purgatoire', chant XXX, et 'Les Fleurs du mal', la 'Béatrice' », in : Colin, Mariella (ed.), *Traductions et réécritures*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 103-116.

Levine, Peter, 1999. « Why Dante Damned Francesca da Rimini », *Philosophy and Literature* 23, 2, 334-350.

Levine, Peter, 2009. *Reforming the Humanities: Literature and Ethics from Dante Through Modern Times*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Lévy, Ann-Déborah, 1994. *'Sylvie' (1853). 'Aurélia' (1855)*, Paris, Hatier.

Ley, Klaus, 1980. « Foscolos Dante illustrato. Zu den Anfängen neuerer Dante-Deutung », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 55-56, 136-168.

Ley, Klaus, 2005. « Dante für die Aufklärung: Alfonso Varanos Visioni sacre e morali », *Deutsches Dante Jahrbuch* 79-80, 221-242.

Ley, Klaus, 2010. « 'Nessun maggior dolore' (Inf. V, 121). Francesca da Rimini im Theater des frühen 19. Jahrhunderts », in : Ley, Klaus (ed.), *Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne*, Tübingen, Franke, 169-206.

Locella, Guglielmo, 1913. *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik. Nach den Plänen und Entwürfen des Prof. Baron Guglielmo Locella. Bearbeitet und herausgegeben von Baronin Marie Locella*, Eszlingen, Neff.

Lodge, Suzanne, 1973. « Lenoir, Josephine and the Troubadour Style », in : *Neoclassicismo. Londra. Atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art*, Genova, Istituto di storia dell'arte Università degli Studi, 64-76.

Lombardi, Elena, 2012. *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montreal/London/Ithaca, McGill Queen's University Press.

Lomonaco, Francesco, 1838. *Vite degli eccellenti Italiani*, Lugano, Ruggia.

López Estrada, Francisco, 1972. *Poética para un poeta: las 'Cartas literarias a una mujer' de Bécquer*, Madrid, Gredos.

Lorenzetti, Sara, 2010. « Emancipazione femminile e conservatorismo ideologico nella cultura dell'Ottocento. Il caso di Caterina Franceschi Ferrucci », in : Visceglia, Maria Antonietta (ed.), *Dimensioni e problemi della ricerca storica. Rivista del Dipartimento di Storia, Culture, Religioni dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza*, 93-107.

Loustaunau, Fernando, 1999. « El poeta franco-uruguayo Lautréamont, su poema sacro en tránsito permanente a 'Divina Comedia' », in : Oller, Bañuls / Vicente, José / Sánchez Méndez, Juan / Sanmartín Sáez, Julia (ed.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Barcelona/Valencia, Universitat de València, 277-280.

Luporini, Cesare, 1981. *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti.

Luzzi, Joseph, 2012. « Founders of Italian Literature. Dante, Petrarch, and National Identity in Ugo Foscolo », in : Braida, Antonella / Havely, Nick (ed.), *Dante in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 13-29.

Machado Carillo, Mario, 1977. *El adulterio en el Derecho Penal: Pasado, presente y futuro*, Valencia, Instituto de Criminología de la Universidad Complutense.

Mansen, Mirjam, 2003. *'Denn auch Dante ist unser!': Die deutsche Danterezeption 1900-1950*, Tübingen, Niemeyer.

Mansour, George, 1981. « The Poetization of Experience: An Explication of 'Rima XXIX' », *Hispanic Journal* 2, 2, 95-101.

Marconi, Giampietro, 2013. « Lecture de Franciscae meae laudes », in : Pietromarco, Luca (ed.), *L'année Baudelaire. Baudelaire en Italie*, 27-38.

Martinetti Cardoni, Gasparo, 1864. *Dante Alighieri in Ravenna. Memorie storiche con documenti*, Ravenna, Gaetano Angeletti.

Masciandaro, Franco, 1991. *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Massin, Jean, 1968. « Présentation par Jean Massin », in : Hugo, Victor, *Œuvres Complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, Le Club français du livre, 809-816.

Masters, William Howell / Esbelman Johnson, Virgina, 1987. *Amour et sexualité : mieux vivre sa vie sexuelle dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Interéditions.

Mathias, Paul, 1977. *La Beauté dans Les Fleurs du mal*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

Matteini, Nevio, 1965. *Francesca da Rimini. Storia, Mito, Arte*, Rocca San Casciano, Capelli.

Mazziotti, Anna Maria, 1981. « Per una rilettura delle Visioni di Alfonso Varano », *La rassegna della letteratura italiana* 85, VII, 1-2, 114-130.

Mehltretter, Florian, 2005. « Gott als Dichter der irdischen Welt. Beatrice und die Allegorie in Dantes Purgatorio (29-33) », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 79-80, 1, 103-160.

Menéndez Pidal, Ramón, 1968. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 1.

Metzidakis, Stamos, 1989. « Baudelaire et ses hypocrites lecteurs », *Orbis litterarum* 3, 44, 1, 222-233.

Miguel-Pueyo, Carlos, 2009. *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York/Frankfurt, Peter Lang.

Milá y Fontanals, Manuel, 1856. « Dante », *Diario de Barcelona* 271, 28/09/1856, 7915.

Milá y Fontanals, Manuel, 1892. *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals. Coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Opúscolos literarios*, Barcelona, Verdaguer, vol. 4.

Millet, Claude, 2000. « Présentation », in : Hugo, Victor, *La légende des siècles. Présentation et notes par Claude Millet*, Paris, Presses universitaires de France, 5-37.

Milner, Max, 1991. « Rêve et révolte chez Gérard de Nerval », in : Maurer, Karl / Wehle, Winfried (ed.), *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München, Wilhelm Fink, 173-199.

Mineo, Niccolò, 1992. « La tragedia di Paolo e Francesca nella storia e nei commenti trecenteschi », *Le forme e la storia* 4, 61-81.

Mizuno, Hisashi, 2010. « 'Tout vit, tout agit, tout se correspond'. La folie poétique dans Aurélia de Gérard de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France* 110, 2, 333-349.

Momigliano, Arnaldo, 1957. *La Divina Commedia a cura di Arnaldo Momigliano*, Firenze, Sansoni.

Monsagrati, Giuseppe, 2011. « Il primo scritto di Mazzini: Dell'amor patrio di Dante (1827) », in : Querci, Eugenia (ed.), *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino/Londra/Venezia/New York, Allemandi, 19-24.

Monteggia, Luigi, 1823. « El Romanticismo », in : *El Europeo*, 25/10/1823, 48-56.

Monti, Achille, 1873. *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie*, Roma, Barbera.

Montluisant, Esprit Gobineau de, 1740. « Explication très curieuse des énigmes et figures hiéroglyphiques », in : Salmon, Guillaume (ed.), *Bibliothèque des philosophes alchimistes et hermétiques*, Paris, Cailleau, vol. 4, 495-496.

Mottu, Henri, 1977. *La manifestation de l'esprit selon Joachim de Fiore*, Neuchâtel/Paris, Delachaux/Niestlé.

Müller, Olaf, 2012. *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*, Frankfurt am Main, Klostermann.

Mundt-Espín, Christine, 1990. « Zu Baudelaires lateinischem Gedicht Franciscae meae laudes », in : Könsgen, Ewald (ed.), *Arbor amoena comis. 25 Jahre Mittellateinisches Seminar in Bonn*, Stuttgart, Franz Steiner, 311-322.

Murphy, Steve, 1995. « Sur une strophe d'‘Au lecteur' de Baudelaire. ‘Objets répugnants' et comparaisons dérapantes », *Littératures* 32, 69-82.

Murtas, Valentina, 2014. « Teatro e autobiografia nell'opera di Silvio Pellico: dialoghi, ambienti e rappresentazioni di sé », in : Baldassarri, Guido / Di Iasio, Valeria / Pecci, Paola / Pietrobon, Ester / Tomasi, Franco (ed.), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Roma, Adi editore, 1-14.

Musa, Mark / Houston, John Porter, 1965. « Dante, ‘La Béatrice', and Baudelaire's Archaism », *A Homage to Dante, Italica* 42, 1, 169-174.

Mussolini, Benito, 1972. « Al Popolo di Ferrara. Discorso pronunciato a Ferrara il 4 aprile 1921 », in : Susmel, Edoardo / Susmel, Duilio (ed.), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, Firenze, La Fenice, vol. 16, 248.

Naef, Hans, 1956. « Paolo und Francesca: Zum Problem der schöpferischen Nachahmung bei Ingres », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 10, 97-108.

Nardi, Bruno, 1923. « Il tomismo di Dante e il padre Busnelli », *Giornale storico della letteratura italiana* 81, 307-334.

Nardi, Bruno, 1931. « L'origine dell'anima umana secondo Dante », *Giornale critico della filosofia* 12, 433-456.

Natali, Giulio, 1955. *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi.

Navas-Ruiz, Ricardo, 1982. *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.

Negri, Renzo, 1962. « L'antivolterianismo del Varano e la Visione VII ‘Sopra il terremoto di Lisbona' », in : *Convivium* XXX, 156-67.

Neumeister, Sebastian, 2000. « Poetischer Glanz. Licht und Lichtvergleiche im Paradiso », in : Malke, Lutz (ed.), *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Begleitbuch zur Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin*, Leipzig, Faber & Faber, 63-79.

Nombela, Julio, 1901. *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La última moda, vol. 2.

Novales, Gil, 1984. « La dualidad napoleónica en España », in : Dufour, Gérard (ed.), *Les Espagnols et Napoléon. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 13, 14, 15 octobre 1983*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 7-23.

Novati, Francesco, 1901. « Vita e poesia di corte nel Dugento », in : Flamini, Francesco / Negri, Gaetano (ed.), *Arte, Scienza e Fede ai tempi di Dante*, Milano, Hoepli, 251-84.

O'Grady, Deirdre, 2003. « Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence », in : Haywood, Eric (ed.), *Dante Metamorphoses. Episodes in a Literary Afterlife*, Dublin, Four Courts Press, 221-239.

Ölberg, Jan, 1986. « Baudelaire als mittellateinischer Dichter in Kontinuität und Wandel », in : Stache, Ulrich / Maaz, Wolfgang / Wagner, Fritz (ed.), *Lateinische Poesie von Naevius bis*

Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag, Hildesheim, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 691-697.

Origo, Iris, 2017. *A Study in Solitude: The Life of Leopardi – Poet, Romantic and Radical*, London, Pushkin Press.

Ostermann, Theodor, 1929. *Dante in Deutschland. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416-1929*, Heidelberg, Winter.

Ott, Christine, 2017. *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*, Frankfurt, Fischer.

Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue, ‹http://www.cnrtl.fr/› [consulté le 02/03/2020].

Ozanam, Frédéric, 1839. *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle*, Paris, Debécourt.

Pageard, Robert, 1954. «Le germanisme de Bécquer», *Bulletin Hispanique* 56, 83-103.

Pageard, Robert, 1972. *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Edición anotada por Pageard*, Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas.

Pagliaro, Antonio, 1969. «Il Proemio del Poema sacro», in: *Lectura dantis Mystica*, Firenze, Olschki, 3-28.

Paredes Nuñez, Juan, 1979. *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Secretariado de Publicaciones.

Paredes Nuñez, Juan, 1990. «Estudio preliminar», in: Pardo Bazán, Emilia, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa, vol. 1.

Paredes Nuñez, Juan, 2018. *La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Parodi, Ernesto Giacomo, 1904. «Francesca da Rimini», in: *Lectura Genovese*, Firenze, Le Monnier, 173-213.

Pasquini, Emilio, 1999. *Commedia. Paradiso. Note. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio*, Milano, Garzanti.

Patera, Teodoro, 2015. «Il desiderio mimetico per un'antropologia della letteratura», *L'immagine Riflessa* 24, 1-2, 1-21.

Pattison Walter Thomas, 1971. *Emilia Pardo Bazán*, New York, Twayne Publishers.

Patty, James, 1956. «Baudelaire's Knowledge and Use of Dante», *Studies in Philology* 53, 4, 599-611.

Pazzi, Enrico, 1887. *Ricordi d'arte*, Firenze, Tipografia cooperativa.

Pecci, Giuseppe, 1938. *Francesca d Rimini nella storia e nel teatro*, Faenza, Fratelli Lega.

Percopo, Erasmo / Torraca, Francesco / Zingarelli, Nicola (ed.), 1904. *Rassegna critica della letteratura italiana*, Napoli, Francesco Gianni, vol. 9.

Pérez Gutiérrez, Francisco, 1975. *El Problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus.

Petiot, Jonathan, 2019. *'Les Chants de Maldoror', ou la perversion du dantesque*, Paris, Classiques Garnier.

Péronnet, Michel, 1981. *Le XVe siècle*, Paris, Hachette.

Petrella, Maria, 2016. «Gabriele Rossetti, Beatrice e il 'gran segreto' del Medioevo», *Studi medievali e moderni* 20, 2, 57-68.

Petronio, Giuseppe, 1993. *Geschichte der italienischen Literatur*, München, UTB, vol. 2.

Pézard, André, 1963. «Comment Dante conquit la France aux beaux jours du Romantisme (1830-1855)», in: *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società editrice internazionale, 683-706.

Pfister, Manfred, 1985. « Konzepte der Intertextualität », in : Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (ed.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen, 1-30.

Phelan, Joseph, 2011. « Poetic Apostasy: Southey's A Vision of Judgement and Vincenzo Monti's In Morte di 'Ugo Bassville' », *Wordsworth Circle* 42, 1, 47-51.

Pichois, Claude, 1975. « Notes et variantes », in : Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes. Édition de Claude Pichois*, Paris, Gallimard, vol. 1, 957-1397.

Pietrucci, Chiara, 2012. « Leopardismi patriottici nella poesia di Caterina Franceschi Ferrucci », in : Allasia, Clara / Masoero, Mariarosa / Nay, Laura (ed.), *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani, Torino, 14-17 settembre 2011*, Alessandria, edizioni dell'Orso, 1173-1179.

Pigazzini, Mario, 2017. *Freud va all'Inferno: Il viaggio dell'uomo da Dante a oggi passando per Freud*, Roma, Emuse.

Pirovano, Donato, 2014. *Il Dolce Stil Novo*, Roma, Salerno Editrice.

Pite, Ralph, 1994. *The Circle of our Vision: Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press.

Pitwood, Michael, 1985. *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz.

Piva, Franco, 2009. « La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento », *Studi francesi* 158, 264-277.

Poizat, Alfred, 1917. « Charles Baudelaire », *Le Correspondant*, 25 août 1917, 686-701.

Poppi, Claudio (ed.), 1994. *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, Milano, Mazzotta.

Pötters, Wilhelm, 2006. « 'Beatrice'. Das sprachliche Zeichen als Schlüssel zum Kosmos », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81, 95-140.

Potthoff, Wilfried, 1992. *Dante in Rußland: zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus*, Heidelberg, Winter.

Prang, Helmut (ed.), 1968. *Begriffsbestimmung der Romantik,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pupil, François, 1985. *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

Putignano, Letizia, 1994. « Francesca da Rimini sulle scene del teatro d'opera italiano », in : Poppi, Claudio (ed.), *Sventurati amanti: Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, Milano, Mazzotta, 39-44.

Quentin, Florence, 2012. *Isis l'Eternelle: Biographie d'un mythe féminin*, Paris, Albin Michel.

Querci, Eugenia / Villari, Anna, 2011. « 'Dipinti e sculture' », in : Querci, Eugenia (ed.), *Dante vittorioso: il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Umberto Allemandi, 211-230.

Querci, Eugenia (ed.), 2011. *Dante vittorioso: il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Umberto Allemandi.

Quicherat, Louis-Marie, 1865. *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette.

Raja, Pio, 1922. « Dante e i romanzi della Tavola Rotonda », *Nuova Antologia* 55, 290, 223-247.

Rajewsky, Irina, 2002. *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke.

Ranzi, Guglielmo, 1896. *Il Trentino a Dante Alighieri. 9 ottobre 1896: Ricordo dell'Inaugurazione del Monumento Nazionale a Trento*, Trento, Giovanni Zippel Editore.

Rella, Franco, 1997. *L'estetica del romanticismo*, Roma, Donzelli.

Remacha, Belén, 2016. « La curiosa misoginia de la RAE », *El diario*, 05/04/2016, ‹ https://www.eldiario.es/cultura/ RAE-institucion-tradicionalmente-misogina_0_502200361.html › [consulté le 02/03/2020].

Renucci, Paul, 1965. *Dantismo francese e dantismo esoterico nel nostro secolo*, Firenze, Olschki.

Renzi, Lorenzo, 2007. *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella 'Commedia' di Dante*, Bologna, Il Mulino.

Reyes Cano, Rogelio, 2007. « Bécquer y el mundo de los sueños », *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras* 35, 127-145.

Richer, Jean, 1971. *Nerval expérience et création,* Paris, Hachette.

Richter, Mario, 2001a. *Baudelaire. Les Fleurs du mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, vol. 1.

Richter, Mario, 2001b. *Baudelaire. Les Fleurs du mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, vol. 2.

Rimondini, Giovanni, 2003. « 'Vecchie' novità e nuovi problemi storiografici sui Malatesti e Verucchio », in : *Studi Romagnoli* 54, 119-124.

Rinieri, Ilario, 1898. *Della vita e delle opere di Silvio Pellico. Da lettere e documenti inediti*, Torino, Streglio, vol. 1, 146-147.

Rivarol, Antoine, 1808. *Œuvres complètes de Rivarol précédées d'une notice sur sa vie*, Paris, Collin, vol. 3.

Robic, Myriam, 2009. « Tribadisme et lesbianisme dans 'Les Fleurs du mal' », *Cahiers de la Revue d'Art*, *Littérature, Musique* 10, 145-156.

Robic, Myriam, 2012. *'Femmes damnées'. Saphisme et poésie (1846-1889)*, Paris, Gallimard, 79-98.

Rochas d'Aiglun, Albert de, 1886. « L'or alchimique », *La Nature* 674, 1/05/1886.

Rodin, Auguste, 1911. *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset.

Rosenblum, Robert, 1967. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London, Thames & Hudson.

Rossetti, Dante Gabriel, 1935. *La Beatrice di Dante*, Imola, Galeati.

Rossi, Luca Carlo, 2015. « Il nome di Francesca », *L'Alighieri. Rassegna dantesca* 46, 29-40.

Rossini, Anne, 2002. « L'ironie dans Sylvie », *L'information littéraire* 54, 2, 12-22.

Rothes, Walter, 2013. *Die Madonna: In Ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte*, Barsinghausen, Unikum.

Rubin, James Henry, 1987. *Eugène Delacroix. Die Dantebarke. Idealismus und Modernität*, Frankfurt am Main, Fischer.

Rubio Jiménez, Jesús, 2005. « Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española », in : Rubio Jiménez, Jesús, *Guía sobre los hermanos Bécquer en el Monasterio de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial, 157-240.

Sachs, Daniel, 2012. « Rodin and Michelangelo: a new perspective », *Source* 31, 2, 33-38.

Saffiotti Bernardi, Simonetta / Ceserani, Remo, 1970. « Francia », in : Bosco, Umberto (ed.), *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ‹ http://www.treccani.it/enciclopedia/francia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ › [consulté le 02/03/2020].

Safieddine, Mona, 1994. *Nerval dans le sillage de Dante: de la 'Vita Nova' à 'Aurélia'*, Paris, Cariscript.

Salsano, Roberto, 1976. *Leopardi 1816: Appressamento della morte*, Roma, Bulzoni.

Salvini, Matteo, 2015. « Tweet, 15/11/2015 », ‹ https://twitter.com/matteo salvinimi/status/666532567877840896 › [consulté le 30/03/2020].

Salvini, Matteo, 2019. « Discours du 27 mai 2019 et du 2 novembre 2016 », ‹ https://www.perlaretorica.it/salvini-e-il-discorso-pop-della-vittoria/ › ; ‹ https://www.youtube.com/watch ?v=i1JXr-4xxAY › [consulté le 02/03/2020].

Sanguineti, Edoardo, 1966. *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni.

Sanmartín Bastida, Rebeca, 2002. *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Santagata, Marco, 1994. *Quella celeste naturalezza: Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino.

Santagata, Marco, 2015. « Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno », *Romanisches Jahrbuch* 48, 1, 120-156.

Sarteschi, Selene, 2008. « Alcune osservazioni su l'idillio 'Alla luna' », *Quaderns d'Italià* 13, 137-146.

Sartre, Jean-Paul, 2017. *Baudelaire*, Paris, Gallimard.

Savoca, Giuseppe, 1974. « La crisi del classicismo dall'Arcadia lugubre e sentimentale alla retorica ossianesca e sepolcrale », in : *La letteratura Italiana. Storia e testi*, Roma/Bari, Laterza, vol. 6, 245-254.

Scheel, Hans-Ludwig, 1959. *Leopardi und die Antike*, München, Hueber.

Schlegel, August Wilhelm, 1846. *Poetische Überlegungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen*, Leipzig, Weidmann.

Schlegel, August Wilhelm, 2007. « Über das Mittelalter », in : Jolles, Frank (ed.), *Kritische Ausgabe der Vorlesungen: Vorlesungen über Ästhetik 1803-1827*, Paderborn, Schöningh, 66-84.

Schlüter, Renate, 1995. *Zeuxis und Prometheus. Die Überwindung des Nachahmungskonzeptes in der Ästhetik der Frühromantik*, Frankfurt am Main/Berlin/New York, Peter Lang.

Schmaus, Michael, 1970. *Der Glaube der Kirche*, vol. 2, 734-746.

Schmitz-Emans, Monika, 2004. « Zur Einleitung. Theoretische und literarische Arbeiten am Mythos », in : Schmitz-Emans, Monika / Lindemann, Uwe (ed.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg, Synchron, 9-38.

Schmitz-Emans, Monika / Heimgartner, Stephanie (ed.), 2017. *Komparatistische Perspektiven auf Dantes 'Divina Commedia': Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, Berlin, De Gruyter.

Schmitz-Emans, Monika, 2017. « Unterweltreisen, Unterweltbilder. Zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss, W.G. Sebald und Gerhard Roth », in : Heimgartner, Stephanie / Schmitz-Emans, Monika (ed.), *Komparatistische Perspektiven auf Dantes 'Divina Commedia'. Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, Berlin/New York, de Gruyter, 157-182.

Schönwälder, Lena, 2015. « 'La douceur qui fascine et le plaisir qui tue'. Der Blick der Femme fatale in Baudelaires 'Fleurs du mal' », in : Bernsen, Michael / Herold, Milan (ed.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*, Berlin/Boston, De Gruyter, 189-208.

Schult, Arthur, 1979. *Dantes Divina Commedia als Zeugnis der Tempelritter-Esoterik*, Bietigheim/Bissingen, Turm-Verlag.

Schulze, Thies, 2005. *Dante Alighieri als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Tübingen, Niemeyer.

Schütze, Sebastian, 2016. « 'L'âme des hommes de génie' : Dante – Michelangelo – Rodin », in : Schütze, Sebastian / Terzoli, Maria Antonietta (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin, De Gruyter, 261-279.

Schwager, Klaus, 1979. « Die Dantebarke. Zur Auseinandersetzung Eugène Delacroix' mit einem literarischen Vorwurf », in : Schwager, Klaus / Brunner, Hellmut / Kannicht, Richard (ed.), *Wort und Bild. Symposion des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500-jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977*, München, Fink, 313-339.

Schwarz, Michael Viktor, 2016. « Giottos Dante, Dantes Giotto », in : Antonietta Terzoli, Maria / Schütze, Sebastian (ed.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 163-184.

Schwarze, Michael, 2011. « Dantes Poetik des Ich », in : Bartoli Kucher, Simona / Böhme, Dorothea / Floreancig, Tatiana (ed.), *Das Subjekt in Literatur und Kunst*, Tübingen, Francke, 1-25.

Scorrano, Luigi, 2001. *Il Dante 'fascista'*, Ravenna, Longo.

Scott, John, 2000. « Metamorfosi di un canto dantesco in una poesia di Charles Baudelaire », in : Ballerini, Luigi / Ciavolella, Massimo / Bardin, Gay (ed.), *La lotta con Proteo. Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I, Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, University of California, Los Angeles, UCLA, 6-9 ottobre 1997*, Firenze, Cadmo, 53-60.

Sebold, Russell, 1989. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus.

Senardi, Fulvio, 2001. « Dante e Leopardi », *Verbum. Analecta neolatina* 3, 151-178.

Serianni, Luca, 1996. « Sul dantismo di Alfonso Varano. Rilievi linguistici », in : *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 173, 1, 26-54.

Servolini, Luigi, 1954. *Paolo e Francesca, storia, poesia, arte*, Vicenza, Index.

Settembrini, Luigi, 1872. *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli da Luigi Settembrini*, Napoli, Morano, vol. 3.

Sibilio, Elisabetta, 2006. *Lautréamont lettore di Dante*, Roma, Portaparole.

Sibilio, Elisabetta, 2008. *Lautréamont, lecteur de Dante*, Rome, Portaparole.

Simonis, Anette / Schwarte, Michael, 2011. « La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni Paolo e Francesca. Un episodio dell'Inferno nella pittura e nella musica tra Otto e Novecento », in : Unfer Lukoschik, Rita / Dallapiazza, Michael (ed.), *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 maggio 2010*, München, Meidenbauer, 49-70.

Singleton, Charles Southward, 1961. *Studi su Dante. Introduzione alla Divina Commedia*, Napoli, Scalabrini.

Singleton, Charles Southward, 1967. *Dante Studies 2. Journey to Beatrice*, Cambridge, Harvard University Press.

Sobejano, Gonzalo, 1970. *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.

Soennecken, Ilka, 2010. *Dantes Paolo und Francesca in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts: Entstehung und Entwicklung eines 'romantischen' Bildthemas*, Weimar, VDG.

Sollers, Philippe, 1965. *Dante et la traversée de l'écriture*, Paris, Tel Quel.

Sommer, Doris, 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

Soria, Andrés, 1965. « La vida de la letra (Bécquer y Dante) », *Revista de Literatura* 28, 67-73.

Soriano, Rodrigo, 1891. « Entrevista de Émile Zola », in : Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Madrid, Pérez Dubrull, 30-32.

Sosien, Barbara, 2000. « Tomber, descendre, monter ou le dynamisme du paysage romantique (Nerval : Aurélia, Gautier : Spirite) », in : Pelet, Gérard (ed.), *Paysages romantiques*, Bordeaux, Eidolon, 285-302.

Steinmetz, Jean-Luc, 2010. « Les rêves dans 'Aurélia' de Gérard de Nerval », *Littérature* 158, 2, 105-116.

Stella, René, 2000. « Dante et le rire », *Italies. Humour, ironie, impertinence* 4, 689-704.

Stierle, Karlheinz, 1988. « Selbsterhaltung und Verdammnis. Individualität in Dantes 'Divina Commedia' », in : Frank, Manfred / Haverkamp, Anselm (ed.), *Individualität, Poetik und Hermeneutik*, München, Wilhelm Fink, vol. 13, 270-290.

Stierle, Karlheinz, 2001. « 'A te convien tenere altro vïaggio'. Dantes 'Commedia' und Chrétiens 'Contes del Graal' », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 25, 39-64.

Stierle, Karlheinz, 2011. « 'Umbriferi prefazi' Licht, Farbe und mediale Metamorphosen », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 85-86, 103-129.

Strafforello, Gustavo, 1859. « La festa secolare di Schiller », *Rivista contemporanea* 18, 7, 438-444.

Strazzabosco, Stefano, 2007. *Alfonso Varano, Visioni sacre e morali. A cura di Stefano Strazzabosco*, Parma, Fondazione Pietro Bembo.

Streiff Moretti, Monique, 1997. « Allégorie et apocalypse dans 'Aurélia' », in : Diaz, José-Luis (ed.), *Gérard de Nerval. Les Filles du Feu, Aurélia, Soleil noir, Actes du Colloque d'Agrégation des 28 et 29 novembre 1997*, Paris, SEDES, 193-210.

Strelka, Joseph, 2011. *Dante und die Templergnosis*, Tübingen, Francke.

Suarès, André, 1933. « Baudelaire et 'Les Fleurs du mal' », in : Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal. Avec une préface de André Suarès et une pointe-sèche originale de Edgar Chahine*, Paris, L'Artisan du Livre.

Suryakusuma, Julia, 2020. « Corona! Or Dante's 'Inferno'? », *The Jakarta Post*, 18/03/2020, ‹ https://www.thejakartapost.com/news/2020/03/18/corona-or-dante-s-inferno.html › [consulté le 30/03/2020].

Svolacchia, Sara, 2018a. « Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset », in : *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 7, 371-390.

Svolacchia, Sara, 2018b. *Da Tel Quel alla mistica dell'istante. L'evoluzione della poesia di Jacqueline Risset*, Firenze, Università degli Studi, ‹ https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/1156914/396785/Da%2.pdf › [consulté le 11/11/2019].

Tesauros del patrimonio cultural de España, 2020, ‹ http://tesauros.mecd.es/tesauros/mobiliario/1175297.html › [consulté le 02/03/2020].

Thierry, Édouard, 1975. « Article », in : Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes. Édition de Claude Pichois*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1187-1188.

Thimann, Michael, 2018. « Eugene Delacroix: Die Dantebarke. Ein Denkbild der Romantik », in : Franziska Meier, *Dante-Rezeption nach 1800*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 49-64.

Tini, Guglielmo, 1999. « L'Appressamento della morte fra modelli letterari e novità », *Rivista di studi italiani* 17, 1, 45-58.

Tissot, Samuel Auguste, 1760. *L'Onanisme ou Dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, Lausanne, Chapuis.

Todorov, Tzvetan, 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

Tomasello, Dario, 2004. « Il lume di 'Uriele' e il secolo dei lumi: le 'Visioni sacre e morali' di Alfonso Varano », *Studi e problemi di critica testuale* 1, 97-120.

Tondelli, Leone, 1953. *Il libro delle figure dell'Abate Gioachino da Fiore*, Torino, Società editrice internazionale, vol. 2.

Torraca, Francesco, 1912. *Studi Danteschi*, Napoli, Perrella, 399-442.

Tournay, Petra, 1991. *'La situación de Gustavo Adolfo Bécquer'. Untersuchungen zur manieristischen Struktur der Rimas*, Bonn, Romanistischer Verlag.

Toynbee, Paget, 1904. *Ricerche e Note Dantesche*, Bologna, Zanichelli.

Toynbee, Paget, 1909. *Dante in English Literature. From Chaucer to Cary,* London, Methuen & Company.

Trémeau, Michel, 1960. « Attrition et contrition selon saint Thomas d'Aquin », *L'Ami du Clergé* XX, 289-294.

Trombatore, Gaetano, 1929. « Saggio critico sull'episodio di Francesca da Rimini », in : *Annuario per l'anno scolastico 1927-28 del Liceo Ginnasio M. Foscarini di Venezia*, Venezia, Bortolo, 200-203.

Turk, Henry Charles, 1959. *German Romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's Short Stories*, Lawrence, Allen Press.

Unfer Lukoschik, Rita, 2009. « Rassegna della ricezione di Dante e della sua opera in area linguistica tedesca », *Dante Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri* 6, 179-191.

Unfer Lukoschik, Rita / Dallapiazza, Michael (ed.), 2011. *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino 26 e 27 maggio 2010*, München, Meidenbauer.

Vandelli, Giuseppe, 1989. *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Testo critico della società dantesca*, Milano, Hoepli.

Venturini, Domenico, 1932. *Dante Alighieri e Benito Mussolini. Con prefazione di Amilcare Rossi*, Roma, Nuova Italia.

Verzini, Riccardo, 2003a. « Introduzione », in : Varano, Alfonso, *Visioni sacre e morali. Edizione critica a cura di Riccardo Verzini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 10-37.

Verzini, Riccardo, 2003b. « Note esegetiche alle Visioni sacre e morali », in : Varano, Alfonso, *Visioni sacre e morali*, 2003, 297-374.

Villegas, Francisco Fernández, 1904. *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, XI, 559, 22/09/1904.

Villemain, Abel-François, 1847. *Cours de littérature française. Précédé d'une critique sur la vie et les ouvrages de l'auteur par C.-A. Sainte-Beuve*, Bruxelles, Meline.

Vittorini, Domenico, 1930. « Francesca da Rimini and the Dolce Stil Novo », *Romanic Review* 21, 116-127.

Vocabolario Treccani, 2003. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, ‹ http://www.treccani.it/vocabolario › [consulté le 02/03/2020].

Von Jan, Eduard, 1954. « Dante in der französischen Romantik », *Deutsches Dante-Jahrbuch* 33, 5-21.

Warburton, William, 1741. *The Divine Legation of Moses Demonstrated: on the Principles of a Religious Deist, From the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward and Punishment in the Jewish Dispensation*, London, Gyles, vol. 2.

Weber, André, 2012. *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie*, Berlin, Frank & Timme.

Wehle, Winfried, 1986. *Dichtung über Dichtung: Dantes 'Vita nuova', die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München, Fink.

Wehr, Christian, 2002. « Phantasmatische Urbilder: Zur Poetik der Halluzination in Gérard de Nervals 'Aurélia' », *Romanische Forschungen* 114, 4, 445-473.

Wessler, Eric, 2005. « Bosco, Nerval et l'héritage de Dante », in : Fraisse, Luc / Neiss, Benoît (ed.), *Actes du colloque international de Strasbourg (25-26 octobre 2002)*, Paris, Honoré Champion, 299-318.

Westerwelle, Karin, 2007. *Charles Baudelaire: Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Wichmann, Thomas, 1988. *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Metzler.

Wieser, Dagmar, 2004. *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Librairie Droz.

Wild, Cornelia, 2017. *Göttliche Stimme, irdische Schrift: Dante, Petrarca und Caterina da Siena*, Berlin/Boston, De Gruyter.

Woolf, Judith, 2007. « The Starving of Auschwitz and the Gluttons of Purgatory: Submerged References to Dante's Purgatorio Canto 23 in Primo Levi's If This Is a Man », *PN Review* 33, 4, 174, 49-53.

Zaiser, Rainer, 2008. *Literaturtheorie und 'sciences humaines': Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank & Timme.

Zambaco, Demetrius, 1882. « Onanisme avec troubles nerveux chez deux petites filles », *L'Encéphale : journal des maladies mentales et nerveuses* 2, 268.

Zamboni, Luigi, 1864. « Discours du 16 septembre 1794 », in : Venosta, Felice (ed.), *Luigi Zamboni, il primo martire della libertà italiana*, Milano, Scorza, 31-32.

Zauli Sajano, Tommaso, 1865. « Studi danteschi », in : *Giornale del centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze il 14, 15 e 16 maggio 1865*, Firenze, Cellini, 20-25.

Zingarelli, Nicola, 1921. « Le reminiscenze del Lancelot », *Studi Danteschi* 3, 5-57.

Zink, Michel, 1990. « Poète sacré, poète maudit », in : Cazelles, Brigitte / Méla, Charles (ed.), *Modernité au Moyen-Âge : le défi du passé*, Genève, Droz, 233-247.

Zölch, Hubert, 1972. *Dante-Rezeption in Rumänien*, München, Philosophische Fakultät München.

Index des noms propres

Alfieri, Vittorio V, 8, 16, 20-21, 23, 25, 227, 244-245, 262, 369, 379
Ampère, Jacques 113, 379
Apulée 132, 148
Aranda y Sanjuán, Manuel 34
Argnani, Federico 229, 386
Ariosto, Ludovico 10, 23, 33, 95, 246, 295, 368, 372, 379, 400
Aristote 81, 105, 218
Aroux, Eugène 34, 388
Aspasie 42
Aubé, Jean-Paul V, 29, 34-36, 386, 388
Aurevilly, Barbey d' 157
Balbo, Cesare 18
Balzac, Honoré de 9, 41, 262
Barbier, Auguste 120, 379
Bartolo da Buti, Francesco di 216
Bassi, Ruggero 242
Bassville, Nicolas-Jean Hugou de 17, 236, 406
Baudelaire, Charles V, VI, 12-15, 134, 157-168, 170-173, 177-181, 197, 209, 221, 223, 229, 249, 279, 315, 317-321, 323, 325-335, 337-349, 352-354, 364, 379, 388-389, 391-394, 398-412
Bazzini, Antonio 242
Bécquer, Gustavo Adolfo V, VI, 10, 12-13, 15, 182-195, 198, 221, 229, 249, 302-308, 310-312, 314-316, 318, 361, 364, 379-380, 389-391, 393-396, 398-399, 402, 405, 407, 409, 411
Bellacchi, Luigi 242
Bembo, Pietro 16, 410
Ben Aben Cassem, Caissar 205
Benjamin, Walter 9, 345, 389
Benvenuti, Matteo 242
Berlioz, Hector 106
Berrier, Constant 242
Bettinelli, Saverio 16, 43, 380
Bianchi, Mosè 260, 349, 351, 386
Boccaccio, Giovanni 16, 36, 217-219, 224, 229, 239, 264-265, 274, 367, 380
Böhl de Faber, Nicolas 10-11
Boker, George Henry 242
Bonaparte, Louis-Napoléon, (Napoléon III) 120-121, 124, 206-207, 210, 236, 381
Bonaparte, Napoléon 120-121, 124, 206-207, 210, 236, 381
Bonaventura da Bagnoregio 45, 47-48, 50-51, 105
Boniface VIII 113, 127, 129, 131
Botticelli, Sandro 60, 351
Bouguereau, William Adolphe 351
Boulanger, Louis 15, 221, 334, 337, 340-342, 364, 386, 399
Braccesco, Carlo 254, 386
Breme, Ludovico di 244
Bucchi, Ulivo 242
Buoninsegna, Duccio di 254, 386
Caballero, Fernán 10
Cabianca, Vincenzo 8, 386
Cadalso, José 10, 303
Camões, Luís Vaz de,(gleiche Personen?) 10
Cangrande della Scala 137, 388, 391
Canova, Antonio 227
Cantel, Henri VI, 4, 15, 221, 223, 229, 354-362, 364, 380, 391, 397
Carducci, Giosuè 1, 18, 26-27, 68, 89, 380
Carlini, Luigi 242
Carpaux, Jean-Baptiste 8, 386
Carulla, José María 34
Casoretti, Girolamo 242
Castagnoli, Achille 242

Castagnoli, Luigi Cicconi 242
Castro, Rosalia de 10
Célestin V 129
Cernuda, Luis 307, 315, 391
Cervantes, Miguel de 10, 41, 405
Chabanon, Michel de 30, 32-33, 41, 391
Chapelain, André le 220
Chateaubriand, François-René de 9, 30-33, 41, 168-169, 195-196, 380
Cheste, Conde de 34
Cicconi, Luigi 242
Cicéron 163
Clairfons, Moutonnet de 30, 392
Clément XII 49
Collet, Louise 32
Colonne, Guido delle 220
Colorado, Vicente VI, 14, 220, 223, 229, 243, 272, 278-292, 364, 380, 391
Conde, Carmen 10, 31, 34, 142, 213, 375, 405
Constant, Benjamin 9, 162, 242
Corneille, Pierre 42
Crescimbeni, Giovanni Mario 228
Cristofori, Francesco 18, 242
Croisy, Aristide 229, 386
Cruz, San Juan de la 205, 303
Curros Enríquez, Manuel 34, 393
Da Fiore, Gioacchino 56-57, 386, 392, 411
D'Aquin, Thomas 48-49, 53, 104-105, 130, 154, 187, 218, 380, 393, 411
Da Vinci, Leonardo 21, 235, 386
De Cambray Digny, Luigi 24-25, 386
De Gendt, Emmanuel-Jean Népomucène 15, 221, 355-357, 359, 362, 364, 386
Delacroix, Eugène V, 3, 29, 42, 171, 180, 229, 234, 247, 328, 341, 380, 386, 399, 407, 409-410
Delamathe, Brait 33
De Lorris, Guillaume 233, 380
De Meung, Jean 233, 380
Deschamps, Antony 33
Díaz Carreño, Francisco 234, 386
Diderot, Denis 31, 381, 392
Donizetti, Gaetano 8, 381
Doré, Gustave 4, 13, 15, 31, 59, 127, 158, 172-173, 221, 255, 342, 346-347, 350-352, 364, 386, 388, 401
Drouineau, Gustave VI, 14, 218, 222-223, 242-244, 262-277, 280, 282-283, 285, 287, 306, 364, 381
Dusi, Cosroe 14, 263, 268-269, 386
Dvořák, Antonín 106
Echegaray, José 10, 242, 310
Espronceda, José de 10, 40, 302, 311, 381
Fabbri, Edoardo 242, 253, 258, 381
Ferrucci, Michele V, VI, 4, 12-14, 18, 23, 36, 90-93, 95-103, 105-109, 138, 195, 200, 204, 213, 218-219, 363, 367, 381-382, 402, 406
Ficino, Marsilio 336, 381
Fiocchi, Vincenzo 242
Flaubert, Gustave 32, 381
Flaxman, John 13, 45, 55, 60-62, 64, 67, 247, 349, 386
Fleury, Arthus 242, 253, 257-258, 262, 381
Foscolo Benedetto, Luigi 110, 381
Foscolo, Ugo V, 9, 16, 18, 20-21, 23, 25, 43, 110, 156, 218-219, 223-226, 244, 264-265, 274, 307, 370, 381, 400, 402
Franceschi Ferrucci, Caterina V, 4, 12-14, 18, 23, 36, 90-93, 95-103, 105-109, 138, 195, 200, 204, 213, 218-219, 363, 367, 381-382, 402, 406
Franceschini, Giovanni 242
Füssli, Johann Heinrich 398
García Tassara, Gabriel 40, 382
Gautier, Théophile 10, 42, 101-102, 167, 359, 382, 410
Generali, Pietro 242
Ghislanzoni, Antonio 242
Giacomelli, Sofia 3, 13, 59, 158, 175-177, 386
Giani, Felice 15, 247, 334-337, 386
Gianni, Francesco VI, 4, 14, 43, 221, 225-233, 236-241, 261, 304, 318, 364, 381-382, 392, 395, 405
Ginguené, Pierre-Louis 169, 219, 264, 344, 397
Gioberti, Vincenzo 18, 90
Giordani, Pietro 70, 73, 89, 371, 383, 397
Giotto di Bondone 38, 409
Giraldi, Guglielmo 217, 386
Goethe, Johann-Wolfgang 197, 203-204
Góngora, Luis de 303
Gouge, Olympe de 238
Gozzi, Gasparo 16, 397

Grangier, Balthazar 34
Gravina, Gian Vincenzo 16, 228, 382
Grigoletti, Michelangelo 233, 386
Guillén, Jorge 182, 315, 398
Guinizelli, Guido 220-221, 400
Guzmán y de la Cerda, Isidra de 213
Harpe, Jean-François de la 30, 32, 41, 401
Hésiode 102
Heyse, Paul 242
Homère 10, 16, 23, 40-42, 68, 86, 95, 134, 169, 180, 211, 228, 239, 377, 382, 386
Horace 10-11, 42, 86, 107, 180
Huch, Ricarda 151, 382
Hugo, Victor V, 9-13, 31-34, 41, 110-131, 138, 140, 162, 182, 195-196, 200, 208-209, 211, 213, 224, 273, 277, 291, 302, 363-364, 381-383, 392, 394, 396, 400-401, 403, 411
Humara, Rafael de 10
Imola, Benvenuto da 216, 407
Ingres, Jean-Auguste-Dominique V, 4, 14-15, 29, 42, 218, 225, 233, 236, 247, 254-255, 266, 299, 304, 313, 351, 364, 386, 404, 407
Joüon, Paul 327, 383
Keller, Heinrich 242
Kleist, Heinrich von 310, 412
Klopstock, Friedrich Gottlieb 196
La Barca, Calderón de 194, 209
La Fage, Adrien de 106
La Fontaine, Jean de 42
Lamartine, Alphonse de 10, 32, 41, 219, 383
Lana, Jacopo della 216
Larchey, Lorédan 31, 401
Larra, Mariano José de 201, 383-384
Latour, Tenant de 242, 262
Lautréamont 12, 402, 409
Lemercier, Abel le 242
Leopardi, Giacomo V, 2, 12-13, 16, 22-24, 43, 68-92, 138, 196, 200, 211, 213, 238, 364, 371, 376, 380, 383, 390, 393-397, 399-400, 402, 405, 407-409
Lippi, Filippo 254, 387
Liszt, Franz 106
Lomonaco, Vincenzo 18-20, 383, 402
Lotto, Lorenzo 235, 254, 387
Luther, Martin 49
Machiavel, Nicolas 25
Magnini, Giovanni 3, 13, 158, 174-175, 177, 387
Maître du Haut-Rhin 249, 387
Malatesta, Gianciotto 79, 217, 247, 262-265, 268, 270-272, 286, 313, 335, 348, 386
Manfredi, Eustachio 103
Manzoni, Alessandro V, 16, 19-20, 44, 90, 371-372, 375, 383
Marchetti, Francesco 242
Marenco, Carlo 8, 383
Masaccio 255, 314
Masolino 255, 314
Matriani, Federico 242
Ménandre 110
Mercadante, Saverio 9, 242
Mérimée, Prosper 354, 385
Meucci, Filippo 242
Michel-Ange Lodovico Buonarroti Simoni 25, 39, 91, 233, 336-337, 347, 350-351, 386, 389, 395, 397, 407-408
Milá y Fontanals, Manuel 31, 40, 193, 315, 403
Millais, John Everett 299, 387
Milton, John 11, 31, 41, 54, 169, 196
Mitre, Bartolomé 34
Mongis, Jean Antoine de 33
Monreal, Julio VI, 4, 15, 221, 240, 293-298, 301, 318, 357, 364, 383
Montalbán, Enrique de 34
Monti, Vincenzo V, 16-18, 43, 68-69, 94, 96, 227, 369-371, 403, 406
Montor, Artaud de 33
Morales, Sánchez 15-16, 34, 334, 337, 342, 353, 355, 358, 361-362, 364, 369, 373, 380
Moscuzza, Vincenzo 242
Mussolini, Benito 365, 404, 411
Nattini, Amos 13, 45, 55, 60, 64-67, 387
Nerval, Gérard de V, 12-14, 132-136, 138-144, 146-151, 153, 155-156, 196, 200, 211, 213, 279, 364, 384, 388, 391-393, 395, 399, 401, 403, 407, 410, 412
Nodier, Charles 10, 31, 41, 333, 384
Novalis 151, 384
Núñez de Arce, Gáspar 186, 193-194, 292, 384
Ochoa, Eugenio de 10, 40, 384
Orphée 13, 42, 134, 145, 155-156, 328

Ostrowski, Jozef Krystyan 242, 253, 258, 384
Ovide 42, 69, 72-73, 86, 102, 145, 180, 302, 355, 384
Ozanam, Frédéric 34, 405
Paganini, Niccolò 106
Palacio, Manuel del V, 29, 41-42, 193-194, 198, 380
Pappalardo, Salvatore 242
Pardo Bazán, Emilia V, 9, 14, 30-32, 34, 40-41, 193-194, 196-197, 199-201, 203-213, 364, 384, 393-394, 400-401, 405, 409
Parmigianino 255, 387
Pascoli, Giovanni 1, 27
Pazzi, Enrico 28-29, 387, 405
Pellico, Silvio VI, 14, 218, 220, 222, 225, 229, 235, 242-262, 265, 267, 269-270, 272, 278-280, 283, 287, 306, 364, 384-385, 389, 391, 395, 404, 407
Pérez Galdós, Benito 9
Petito, Antonio 242
Pétrarque, Francesco 16, 22, 44, 69, 74, 85, 96, 133, 228, 238, 246, 295, 302, 367, 376-377, 390, 395, 412
Pinadre 10, 211
Pinelli, Bartolomeo 247, 299-300, 387
Plancius, Petrus 205
Platon 5, 42, 81, 99, 105, 110
Plaute 110
Pola, Paolo 242
Polenta, Francesca da 217, 247, 262, 265, 274, 286, 335, 386
Polenta, Guido da 217, 247, 262, 265, 274, 286, 335, 386
Poli, Giuseppe 4, 14, 220, 225, 234-236, 247, 254, 364, 387
Poussin, Nicolas 42
Previati, Gaetano VI, 15, 293-296, 298-301, 357, 364, 387
Puccinotti, Francesco 90
Puigbó, Pedro 34
Quevedo, Francisco de 303
Quilici, Massimiliano 242
Rachmaninov, Sergej Vasil'evic 9
Racine, Jean 101, 245-246, 255-256
Rada, Leopoldo da 242
Ranzi, Guglielmo 18, 406
Raphaël 314
Rembrandt van Rijn 349
Ricci, Stefano 24-25, 386-387
Ripa, Cesare 238
Rivarol, Antoine de 33-34, 168-169, 407
Riva y Mallo, Francisco de 242
Rodin, Auguste V, 3-4, 8, 15, 29, 36-40, 221, 304, 309, 334, 342, 352-353, 364, 387-388, 390, 392, 397, 401, 407-408
Romani, Felice 46, 242
Rosell, Cayetano 34
Rossetti, Dante Gabriel 3, 15, 156, 221, 233-234, 304, 309, 364, 387, 392, 398, 405, 407
Rossi, Lauro 242, 294, 300-301, 407, 411
Rousseau, Jean-Jacques 359-360, 385, 400
Rubens, Pierre Paul 351
Saint-Julien, Charles de 242
Saint-Saëns, Camille 106
Sala, Eliseo 8, 349, 387
Sala, Vitale 8, 349, 387
Salfi, Francesco 242
Salvini, Matteo 365, 390
Sánchez Morales, Juan 34
Sánchez Pesquera, Miguel 219-220, 385
Sappho 42, 211, 213, 333
Scaramuzza, Francesco 13, 59, 158, 169-170, 172, 174, 179, 349, 351, 387
Scheffer, Ary 15, 223, 342, 349-352, 364, 387
Schiller, Friedrich 10, 410
Schlegel, August Wilhelm 10-11, 30, 245, 408
Schuster, Joseph Anton 262, 385
Serafini, Giacomo 242
Sgricci, Tommaso 242
Shakespeare, William 10-11, 32, 41-42, 110, 113, 115, 117-118, 171, 294, 299, 303, 321, 382
Shaw, Carlos Fernández 242
Socrate 5, 81
Staël, Germaine de 9-11, 40, 44, 246, 385, 400
Stendhal 10, 30, 244-245, 255-256, 385
Suñol y Pujol, Jerónimo V, 29, 36-39, 387
Susillo, Antonio 4, 15, 278, 281-282, 291, 387
Tasso, Torquato 31, 69, 85, 196-197, 210-212, 246, 295, 368, 400
Tastu, Amable 197, 201-202, 266, 385
Tchaïkovski, Pëtr Ilitch 9, 106
Terrasson, Henry 33
Thalès de Milet 110

Thierry, Édouard 157, 354, 382, 397, 410
Ticiani, Gaspero 3, 13, 158, 174-175, 177, 387
Tondelli, Leone 56-57, 411
Trognon, Auguste 242
Troyes, Chrétien de 11, 223, 381
Uhland, Ludwig 242
Valera, Juan 9, 213
Vannoni, Jean 242
Varano, Alfonso V, 12-13, 16, 43-55, 62-69, 86-87, 138, 195-196, 200, 211, 213, 363, 385, 390-391, 403-404, 409-411
Veneziano, Domenico 254, 387
Verdi, Giuseppe 106
Verri, Alessandro 227
Vesteiro Torres, Teodosio 201
Villegas, Pedro Fernández 34, 278, 398, 411
Villemain, Abel-François 40, 411
Virgile 10, 16, 23, 41-42, 48, 74, 76, 78, 81-82, 95-96, 101-102, 110, 134, 136, 139-140, 145, 168, 170, 177-179, 186, 198, 200-202, 205, 211, 217, 223, 228, 230, 246, 273, 347, 349, 377, 385, 392
Visconti, Ermes 10-11, 44, 246, 385
Viviani, Antonio 242
Voltaire V, 29, 32-33, 385
Walpole, Horace 11
Zamboni, Luigi 237, 412
Zardo, Alberto 170, 387
Zatta, Antonio 59, 174-175, 387
Zocchi, Cesare 26-27, 387
Zola, Émile 9, 196, 409
Zorrilla, José 213, 305, 310, 315, 385