

PIERRE VAN RUTTEN
Ottawa

LA PROBLÉMATIQUE DES SENS DANS „LA DIVINE COMÉDIE”

Nil sub sole novum sed renovata vides
Les nouveautés vraiment nouvelles n'ont
de nouveau que leur grande antiquité

On a beaucoup écrit sur les sources de la poétique de Dante; on a fait appel à Isidore de Seville, à Denys l'Aéropagite, à Donatus, à Fulgence, à Saint Augustin, à Saint Thomas et Brunetto Latini sans parler des grands poètes de l'antiquité. Mais si en homme du Moyen-Âge Dante reconnaît ses sources — et elles sont reconnaissables dans le texte — le génie de Dante les surpasse et laisse une très ample place à l'originalité.

Mais quand Dante lui-même parle de poésie, il est si classique que l'on se demande si ses théories ne sont pas en dessous de sa grande réalisation.

Les théories sont des plus conservatrices et l'oeuvre est novatrice. Son génie poétique a bousculé sa culture et, comme dans le cas des grands classiques, c'est en croyant imiter qu'il innove.

Dante a tant de vénération pour le passé qu'il n'ose le contester et il s'y réfère constamment pour se justifier. L'«*autoritas*» semble le dominer et pourtant c'est l'inverse qui est vrai. Ses procédés stylistiques lui viennent en grande partie de Virgile, ses références rhétoriques sont de Cicéron ou de la rhétorique à Herrénus, son idéologie est le christianisme dans la version de la scolastique médiévale.

Mais en reconnaissant son héritage littéraire ancien, il ne faut pas ignorer ce qu'il doit à «l'air du temps» comme dirait Gide, ses prédécesseurs dans la poésie italienne, le *dolce stil nuovo*, l'imaginaire très libre avec lequel on présentait le christianisme dans la *sacra representatione*, l'épanouissement des universités et le contexte des luttes politiques.

Quels sont les textes de Dante lui-même qui nous permettent de reconstituer cette poétique?

En premier lieu nous avons des textes explicites de Dante dont le principal est le traité inachevé *De vulgari eloquentia*.

Ensuite viennent les commentaires que Dante fait sur ses oeuvres. Parmi

ceux-ci, il faut citer en premier lieu la treizième épître adressée à Can Grande della Scala, puis le commentaire du *Convivio* dont seulement quatre chapitres furent écrits.

Enfin, il reste les réflexions éparses que Dante fait sur l'art poétique en général, sur les poètes et sur ses propres textes dans *La Vita nova* et surtout dans la *Divine Comédie*.

Mais, à côté de l'idéologie il y a la praxis. Les procédés utilisés par Dante pour le fonctionnement sémiotique d'une oeuvre aussi profonde ne sont pas explicités.

Dans la masse de ces informations nous devons distinguer deux domaines traités d'une manière séparée par les disciplines littéraires actuelles.

Le premier groupe de ces remarques concerne les techniques d'écriture et relève de la stylistique et de la linguistique poétique. Le second groupe traite du fonctionnement du signe poétique et de son intentionalité significative. Le signe poétique peut être le poème, sa structure globale, sa composition. Le choix de la langue de rédaction et son *modus tractandi* sont reliés à cette intentionalité. Cette théorie du fonctionnement et de l'intention relève de la sémiotique.

Mais les intersections entre les deux domaines sont nombreuses: on ne voit pas comment l'intention significative n'imposerait pas un type de langage ni comment la technique d'écriture serait indépendante du fonctionnement de l'oeuvre dans une communication de nature esthétique.

Séparer style (et surtout stylisation) et sémiotique dans le domaine des arts me semble toujours fausser les perspectives en isolant des faits qui n'ont de sens que par les effets que les uns ont sur les autres.

Comme les analyses de style de Dante sont très nombreuses, j'insisterai surtout sur le fonctionnement sémiotique de l'oeuvre opposant la pratique à la théorie, pour parler ensuite du problème du choix de la langue de communication.

Dans deux passages très semblables, mais dont les écarts minimes ont des répercussions qui en transforment l'interprétation, Dante expose sa théorie du sens, nous dirions, le système sémiologique de ses textes. L'un se trouve dans le *Convivio*, l'autre dans la treizième épître.

Dans le premier texte il dit que «les écritures se peuvent et se doivent exposer principalement selon quatre sens» (*Conv.* II, 1, 2). Il cite ces sens: le sens littéral, le sens allégorique, le moral et l'anagogique et l'on ne peut pas dire si les écritures doivent s'entendre de la bible ou, comme il dit «des paroles fictives comme le sont les fables des poètes», «de la parole fittize, si come sono le favole de li poeti» (*Conv.* II, 1). Il concède cependant que «dans le lettre, les théologiens prennent le sens allégorique dans un autre sens que les poètes» (*Conv.* II I 4) C'est déjà insinuer la distinction augustinienne de la *figura in factis* et la *figura in verbis*.

Dans sa lettre à Can Grande della Scala, (*Ep.* XIII, 7) on lit ceci: Je donne la traduction. «il faut savoir que le sens de cet ouvrage (le *Paradis*

de la *Divine Comédie*) n'est point simple et qu'on peut le dire au contraire polysème, (ymo dici potest polysemos), c'est-à-dire doué de plusieurs sens, car autre est le sens du texte et autre est le sens signifié par le texte. (nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. *Ep.* XIII 7).

Il n'est plus question jusqu'ici que de deux sens et je continue ce texte capital «Et primus dicitur literalis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus» (*Ep.* XIII 7). (Le premier est dit littéral, le second allégorique soit moral soit anagogique)). Il n'y a donc plus quatre sens mais deux et le sens allégorique se répartit encore en deux: il peut être moral ou/et anagogique.

En fait, dans ses commentaires du *Convivio*, où Dante parle cependant des quatre sens, l'exposé se fait toujours en deux volets, une partie est une commentaire littéral de la *donna gentile* et dans la seconde partie l'on parle de la philosophie dont l'enseignement est soit moral, soit intellectuel.

Bien qu'il vienne d'achever, dans son épître, un commentaire d'un texte du Psaume 114 „In exitu Israel de Egipto”, selon les quatre sens, il n'hésite pas à affirmer ensuite que le sens du *Paradis* de la *Divine Comédie* est double.

Ceci dit, il est évident que le sujet (de mon ouvrage) doit être double selon que l'on s'occupe de l'un ou l'autre sens. Et c'est pourquoi il faut voir le sujet de cet ouvrage d'abord selon la lettre et ensuite d'une manière allégorique. Ainsi le sujet de tout l'ouvrage pris au sens littéral est l'état des âmes après la mort pris au sens simple; car dans tout l'ouvrage il est question de ceci et de ce qui l'entoure, Si l'on comprend l'ouvrage dans un sens allégorique, le sujet est l'homme qui en méritant et en démeritant, par sa liberté de jugement, va au devant de la justice qui récompense et punit. (*Ep.* XIII 8)

Nous revenons ainsi aux deux sens dont le second à une portée morale.

Reconnaissons d'abord que le sens du *Paradis* est beaucoup plus riche que l'allégorie morale que Dante propose: il s'agit, peut-être, du plus profond texte esotérique de la culture occidentale.

On a l'impression que Dante se trouve devant une difficulté à surmonter; le conflit de deux herméneutiques, l'une qui est la tradition patristique de l'interprétation biblique, et l'autre qui est le langage symbolique de la poésie dans la ligne de bien des commentaires qui en existaient depuis la basse latinité. La position de Dante est d'autant plus délicate que le contenu de son grand poème est le dogme chrétien et que, vu son sujet, les quatre plans significatifs bibliques existent.

Comment Dante définit-il ses sens. Nous devons revenir pour cela au *Convivio*.

L'un s'appelle littéral et c'est celui qui ne s'entend pas autre que la lettre des paroles fictives comme sont les fables des poètes. L'autre s'appelle allégorique, et c'est celui qui se cache sous le manteau de la fiction et c'est une vérité cachée sous un beau mensonge [...] Le troisième sens s'appelle moral et c'est celui que les professeurs (i lettori) doivent étudier dans les écritures à leur plus grand profit et à celui de leurs étudiants [...] Le quatrième sens s'appelle anagogique, c'est-à-dire sur-sens (sovransenso) c'est quand on explique un

passage dans le sens spirituel, lequel est encore vrai au sens littéral, qui, par les choses signifiées, signifie aussi des choses supérieures de la gloire éternelle. (*Conv.* II, I)

Bien que Dante ne le signale pas, on remarque que les exemples pour les deux premiers sens sont tirés de la mythologie, la fable d'Orphée en l'occurrence, tandis que, pour les deux derniers sens, il tire des exemples du Nouveau et de l'Ancien Testament.

La confusion persiste. Reconnaissons qu'entre les deux premiers sens, il s'agit d'un fonctionnement significatif, qui relève de la sémiotique tandis que les deux derniers supposent, pour exister, une vision a priori du monde et se situent dans la qualité et surtout la finalité du message, sens qui pourraient exister même dans les textes discursifs non allégoriques.

Mais Dante le poète sans être un écrivain sacré écrit un *poema sacro*; le contenu du message est la révélation chrétienne! Il se trouve partagé entre les deux et les quatre sens parce qu'il chevauche sur deux systèmes de signification non seulement par le contenu mais aussi par le signe: la structure du texte poétique, concentré sur lui-même, développant par l'intérieur des sens multiples, est différent du texte biblique qui est soit narratif, soit doctrinal et qui n'est qu'accidentellement poétique et quant il l'est appartient à une tradition poétique orientale dont le système de décodage est différent du nôtre. L'interprétation patristique se fait par une dialectique entre deux textes, l'Ancien et le Nouveau Testament, le premier n'étant allégorique qu'en fonction du second. C'est ainsi que la typologie patristique a pu se fonder et Dante n'hésite pas à lui emprunter bien des éléments.

Mais l'explication comme Dante la donne dans son Épître est assez confuse car l'on ne voit pas comment le sens allégorique serait différent du sens anagogique.

Dante ne pouvait qu'aller à un conflit: dans le texte sacré qui est polysème, tous les quatre sens sont considérés comme valables. La polysémie est due à la valorisation d'un seul texte sur les plans différents de réalité entre lesquels il existe des correspondances effectives. La doctrine morale est une conséquence d'un état des choses d'ordre métaphysique. La révélation spirituelle est une révélation par l'histoire dont le texte biblique est un produit.

Le texte biblique est donc référentiel, le texte poétique est imaginaire et la forme de l'imaginaire est significative par des analogies structurales, par isomorphisme ou isotopie. La source de l'imaginaire se trouve dans une idée qui ne devient poème que lorsqu'elle est informée par un certain *modus tractandi* (selon le sens de Dante) linguistique.

Si Dante se sert de la typologie chrétienne il n'hésite pas à récupérer également les mythes de l'antiquité pour les interpréter selon l'idéologie chrétienne. La mort d'Ulysse en vue du purgatoire, nous montre jusqu'où peut parvenir la recherche du savoir sans Dieu. Il fait même de personnages historiques comme Caton des archétypes de la pratique des vertus cardinales sans les vertus théologiques. C'est par la forme imaginaire de Satan qu'il en fait un anti-dieu, l'absolu de la matérialité.

Lorsqu'il invente des supplices dans l'enfer par le „contropasso”, Dante montre que les conséquences du mal sont sa propre punition: les supplices deviennent significatifs d'une loi profonde qui régit le monde.

C'est l'organisation intentionnelle du matériel imaginaire qui nous livre le sens tandis que l'interprétation biblique se fait donc sur un texte établi à d'autres fins.

L'origine de l'herméneutique allégorique chrétienne on la trouve dans St Paul lorsque celui-ci affirme «nous voyons tout comme dans un miroir». Il parle d'un voile qui s'est levé. (Cor. 3, 14) et toute son oeuvre se base sur l'aspect exemplaire de l'histoire d'Israël.

La répartition de la polysémie en quatre plans vient de Rabanus Maurus. Le Père de Lubac dans son magistral ouvrage sur l'exégèse médiévale nous parle des variations de l'herméneutique biblique. Ces quatre sens se réduisent occasionnellement à deux ou trois.

Dante a plus vraisemblablement hérité du monde d'interprétation de la scolastique. Saint Thomas divise en signification littérale et spirituelle, et ailleurs il parle de la signification historique ou littérale, allégorique, tropologique ou morale, et anagogique. (Summa theol. 1^{ère} partie, question 1 art. 10) C'est exactement la répartition de Dante.

On dirait que Dante se sent lié par une solution qui le gêne en tant que poète.

Ce système des quatre sens dérive d'une conception théologique du monde et nullement de l'analyse du fonctionnement du langage poétique; la distinction ne semble pas avoir été établie par Dante. Cette répartition en quatre sens est valable chez Dante dans la *forme du contenu*. Comment se réalise-t-elle dans la *forme de l'expression*.

Mais Dante prend soin de nous parler de sa forme de l'expression: il la répartit en deux domaines: la *forma tractatus* et la *forma tractandi*, que nous pourrions traduire par la composition l'oeuvre et le mode d'élaboration. On pourrait peut être remplacer la première forme par structure de surface, c'est la répartition en chapitres et chants, et strophes, la seconde concerne plutôt les modalités d'être du texte, qui sont réparties en deux séries, je cite Dante *Forma vel modus tractandi* (Ep. XIII9) dans une première série, donc la forme ou le mode d'élaborer est poétique, fictif, descriptif, digressif, transumptif, ce qui revient à dire que son poème est une description fictive symbolique. On retrouve, dans la structure interne, le traitement du texte en vue des deux sens. La polysémie est un *modus tractandi*.

La seconde série de ce texte concerne surtout la valeur des assertions: la forme est «définitive, divisive, probative, improvative et positive d'exemple» c'est-à-dire qu'au point de vue doctrinale Dante s'engage dans des affirmations dogmatiques qu'il tente de prouver et d'illustrer par des exemples.

Ces caractéristiques de la forme ne nous apprennent rien de neuf: Dante est très conscient du traitement de la langue, non seulement en vue du sujet,

c'est la première série, mais en vue d'une intentionnalité communicative, c'est la seconde série, qui vise à l'efficacité du signe qu'est son texte.

Et ce génie de l'écriture, nous à parlé de ses intentions et il ne nous dit rien de leur exécution. Mais il faut dire que la *De vulgari eloquentia* n'a jamais été achevé.

En fait le texte de la *Divine Comédie* n'est pas qu'une pure allégorie car il contient en lui-même sa propre herméneutique.

Dante écrit à la première personne son itinéraire de l'obscurité de la forêt à la lumière divine. Il part en spectateur et même en analyste du séjour des ombres; par hypothèse il part ignorant tout.

Un premier plan significatif est le spectacle, ce qu'il voit ce qu'il entend, cris ou chants. Il y a à la base de l'édifice, la composition cosmologique du gouffre, de la colline, des étoiles, avec tous leurs détails: pluies de feu, fossés, murs de forteresse, jardins et planètes; ce monde est peuplé de monstres et d'anges.

La formation géographique du monde de Dante est une *mimésis*, elle est isomorphe à une conception du bien et du mal représenté par la *gravitas*, avec le mal absolu au centre de la terre, s'opposant au ciel empyrée, à la fois infini et à la fois *il punto* sans espace. La fente qui permet de s'évader de l'enfer est le résultat du tremblement de terre du vendredi saint, jour de la rédemption. Jusqu'au moindre détail ce monde est iconique, même les jeux d'ombres et de lumières sont valorisé; l'allégorie est pure et fonctionne sur le plan moral et spirituel.

Le monstre Géryon, avec lequel Dante traverse le Phégéthon nous fournit un exemple célèbre de cette description significative. Voici le passage.

Et cette ignoble image de la fraude
S'en vint et sur le bord mit la tête et le buste,
Mais sans hisser la queue à notre berge.

Sa face était face d'honnête homme,
Tant elle avait l'apparence bénigne;
Mais d'un serpent était tout le reste du corps,

Deux pattes elle avait, velues jusqu'aux aisselles;
Son dos, son ventre, et aussi ses deux blancs
Étaient marqués de noeuds et de rouelles:

Soit tramées, soit brodées de plus vives couleurs
Jamais Tartares ni Turcs ne firent de tentures,
Et jamais telle toile Arachné ne tissa.

E quella sozza immagine di froda
sen venne, ed arrivo la testa e il busto;
ma in su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto
tanto benigna avea di fuor la pelle
e d'un secpente tutto l'altro fusto.

Duo branche avea, pilose infin l'ascelle;
lo dossa e il petto e ambedue le coste

dipinte avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e sopraposte,
non fer mai drappi Tartari né Turchi
né fur tai tele per Aragne imposte.

(*Inf.* XVII, 7—18)

Virgile, au début du chant avait annoncé la bête en ne parlant que de sa nuisance; il donnait la leçon morale, en montrant que la fourberie fait plus de mal que la violence, ce qui explique la disposition de l'Enfer. Dans ce texte l'expression cette «ignoble image de la fraude» donne explicitement l'interprétation de l'allégorie comme le ferait une métaphore *in presentia*. Le monstre est ensuite décrit avec un visage d'honnête homme et un corps de serpent. Il ne montre pas sa queue auguisée, parce que la ruse reste invisible. La beauté de la peau devient une toile d'araignée-Arachné en grec signifie araignée- à laquelle les hommes se font prendre comme les mouches.

Ce passage est purement allégorique; sa signification est évidemment morale. Ce genre de textes fournit la base, à laquelle les autres textes plus ou moins explicatifs se réfèrent.

Au cours de son étrange voyage, Dante y rencontre l'histoire, les âmes des morts; leur supplices, leurs déformations physiques, leurs pratiques ascétiques en purgatoire sont figuratifs. Sur ce monde, qui en lui-même est un ensemble structuré d'une constellation de métaphores, viennent s'intégrer d'autres métaphores et comparaisons de ce premier plan: elles sont explicatives du sens allégorique et elles fonctionnent comme un premier méta-texte ou un plan d'isotopies isolées greffées sur le premier.

Quand les âmes passent l'Achéron on lit la comparaison suivante:

Comme en automne, les feuilles se soulèvent l'une
après l'autre, jusqu'à ce que la branche rende à la
terre toutes ses dépouilles, ainsi la race mauvaise
d'Adam, l'un après l'autre se jette sur cette rive
au signe comme un oiseau à l'appel.

(*Inf.* III, 111, 112)

Come d'autunno si levan le foglie
Liuna appresso de l'altra, fin che il ramo
rende la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo:
gittansi de quel lito ad una ad una
per senni, come augel per suo richiamo

(*Inf.* III, 112—117)

Cette comparaison qui connote ces âmes montre leur absence de volonté. Les emprunts à la nature sont très fréquents. Dans un autre passage Dante pour parler des âmes qui quittent la terre pour entrer au purgatoire fait allusion aux marins qui laissent sur la rive des êtres chers (*Purg.* VIII). Au Paradis Béatrice regarde l'Est «comme un oiseau qui attend le jour pour chercher de la nourriture pour ses petits»: (*Par.* XXIII) allusion au rôle de Béatrice qui doit nourrir Dante de sa doctrine.

Beaucoup de ces comparaisons font partie de ce que Dante à la suite de rhétorique ancienne, appelle l'ornement. Mais ces comparaisons ne sont pas gratuites; renforçant le sens, elles éclairent l'allégorie, leur rôle est surtout connotatif.

Un autre plan se superpose à celui du spectacle; les âmes parlent. Francesca da Rimini est la première à le faire: elle explique sa faute. Certaines âmes réclament d'être reconnues; d'autres font des prophéties ou dialoguent avec Dante ou Virgile; elles parlent de leurs malheurs ou de leur gloire, s'insultent ou se louent entre elles.

Ce plan est intégré dans l'univers iconique: on ne peut à proprement parler de métatexte mais, au niveau de la représentation figurative, il sert de métatexte vis-à-vis de la situation des âmes.

On connaît, au chant XXXIII de l'Enfer, la terrible histoire d'Hugolin mort avec ses fils dans la tour de la faim. Le récit explique le supplice qu'il inflige à l'archevêque Roger.

Dans une des premières rencontres de cet Enfer qui a aussi pour Créateur *il primo amore* (*Inf.* II,6) Francesca décrit son supplice

Amour qui prompt en coeur noble s'allume.
Prot celui-ci, pour le beau corps qu'on m'a
Ravi d'une façon dont je souffre toujours.

Amour à nul aimé ne fait grâce d'aimer:
Si fort plaisir il me fit prendre à lui
Qu' encore tu le vois, point il ne m'abandonne.

Amor, che a cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta il modo ancor m'offende,

Amor, che a nullo amato amar perdona.
mi prese del costui piacer sì forte
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

(*Inf.* V, 100—105)

L'amour toujours persiste et le supplice de Francesca est la privation de son corps, ce corps dont Béatrice, plus tard, parlera avec un autre détachement «Ces beaux membres dans lesquels j'étais enclose dira-t-elle» (le belle membra in ch'io rinchiusa fui, *Purg.* XXXI 50—51)

Les damnés parlent de leurs supplices; ils donnent ainsi un sens à leur manière de souffrir. En même temps elles s'identifient.

Les rencontres du *Purgatoire* sont émouvantes. On y voit Sordello et Virgile discuter des lois qui régissent le purgatoire. Arnaut, au chant XXVI, s'identifie même en provençal.

Au ciel, les âmes, qui sont des flammes parlantes, se font plus loquaces. Elles expliquent les raisons d'être des choses et les lumières de Saint Thomas sont mises à contribution.

Ce plan explicatif est toujours orienté vers le premier. On pourrait le considérer comme un herméneutique interne qui fait progresser la connaissance de Dante.

Quittons ce double plan pour un second que j'appellerais le plan des guides, Virgile, Béatrice et secondairement Stace et Saint Bernard; je devrais y ajouter les rêves symboliques et, à la fin, les illuminations divines.

Ces personnages, bien qu'allégoriques aussi, se situent hors du spectacle de Dante mais en fournissent l'explication souvent en langage clair. On a vu en Virgile l'image, de la raison humaine, en Béatrice, de la sagesse divine, ou de la théologie. Ces guides ne représentent donc pas des choses mais des modes ou des degrés de connaissance. Il s'agit ici d'un métatexte qui fonctionne à l'intérieur du texte, on ne peut pas totalement l'assimiler à la fiction, au beau mensonge, *la bella menzogna* comme disait Dante, mais à son intelligence à la *vera sentenza*.

La *Divine Comédie* par certains aspects tient du roman d'éducation et Béatrice et Virgile fournissent à Dante une explication chrétienne du monde.

Quand, au chant XXVII du *Purgatoire*, Virgile va quitter Dante voici ce qu'il lui dit

Après avoir, mon fils, vu le feu temporel
Et l'éternel, te voici dans un lieu
Où, par moi, plus avant je ne discerne pas.

Ma science et mon art jusqu'ici t'ont mené:
Prends désormais pour guide ton plaisir,
Car tu es hors des voies étroites et scabreuses.

Vois le soleil qui brille sur ton front,
Regarde l'herbe fraîche et les fleurs, les arbustes,
Que de soi-même ici produit la terre.

Tandis que, tout joyeux, ces beaux yeux vont venir,
De qui les pleurs me mandèrent vers toi,
Tu peux t'asseoir, tu peux errer par ce jardin.

Et de moi n'attends plus de signe ni d'avis
Ton jugement est libre, droit et sain;
De ne faire à ton gré ce serait une faute:

Je te couronne roi et pape de toi-même.

e disse:

Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio, e sei venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.

Tratto t'ho qui con ingngno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce:
fuor sei de l'erte vie, fuor sei de l'arte.

Vedi lo Sol che in fronte ti riluce;
vedi l'erbetta, i fiori e gli arbuscelli
che qui la terra sol da sé produce.

Mentre che vegna lieti gli occhi belli
che lacrimando a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli.

Non aspettar mio dir più né mio cenno
libero, dritto e sano à tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:

per ch'io te sovra te corono e mirio.

(*Purg.* XXVII, 127—142)

En quelques mots, c'est la signification entière du purgatoire qui est donnée, qui est la conquête de la liberté chrétienne. Au premier chant, à la rencontre avec Caton, la recherche de la liberté est mentionnée; elle reçoit maintenant un sens chrétien. Après l'ascension de la colline par l'ascèse, Dante est libéré de ses tendances au mal; puisque son jugement est droit il n'a plus besoin de contraintes et les vertus, comme la végétation du paradis terrestre, poussent naturellement. C'est aussi la limite que la raison humaine puisse atteindre, la reste est matière à la révélation. Ce texte explicatif décode donc le sens allégorique des symboles de la montée du purgatoire.

De même, lorsque Dante entre au *Paradis*, Béatrice lui explique, le problème de la différenciation des types de sainteté, d'une manière analogue à l'explication de la diversité des accidents dans les réalisations d'une même essence.

Et elle commença:

Toutes choses au monde
Ont entre elles un ordre; et cet ordre est la forme
Qui fait que l'univers est l'image de Dieu.

Les êtres les plus hauts voient en ceci la marque
De l'éternel Pouvoir, qui résume la fin
Où tend, de toutes parts, l'ordre que je te dis.

Tous les êtres créés sont enclins à cet ordre;
Mais chacun l'est à sa propre manière,
Voisine plus ou moins du principe commun.

Vers des ports différents sur l'océan de l'être
Ils s'acheminent donc; et chacun d'eux s'y porte
Selon l'instinct qui lui est concédé.

E cominciò:

Le cose tutte quante
hann' ordine tra loro: e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.

Qui veggion l'alte creature l'orma
dell' eterne Valore, il quale è fine
al quole è fatta la toccate norma.

Nell' ordine ch'io dico sone accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine",

onde si muoyono a diversi porti

per lo gran mar sell' essere, e ciascuna
con istinti a lei dato che la porti.

(Par. I, 103—114)

Voilà le langage de la philosophie et de la théologie et celui-ci est peu figuratif; c'est un autre mode d'expression de l'imagerie du ciel, un autre *modus tractandi*, à un niveau plus abstrait d'intelligibilité.

A ce niveau explicatif nous ajoutons les rêves et les extases. Pendant la traversée du *Purgatoire* Dante a trois rêves et même une vision. Ces inspirations directes de Dieu sont des encouragements à poursuivre le dur chemin de la purification.

Mais, comme le dit Dante «La vision se mesure au mérite» (Par. XXVIII, 112) et plus l'âme se purifie, plus elle est éclairée. Aussi, à partir du 9^{ième} ième ciel, du *Paradis*, Dante se trouve dans la plénitude de la lumière divine. Il avance littéralement à coups d'éclairs. Malgré la structure imagée du ciel, on a l'impression que la compréhension de Dante est directe. Au dernier chant, il se dissout dans l'extase éternelle.

L'oeuvre est donc autoexplicative de sa propre allégorie; il s'agit d'ailleurs d'une oeuvre didactique et la nature de sa signification ne permet pas une interprétation libre: c'est un dogme que Dante enseigne. Des contraintes et des limites à l'interprétation doivent se trouver dans le texte ce qui oblige l'auteur à constituer une allégorie où divers plans se projettent entre eux comme des types de lagages différents sur un même sujet, allant des symboles purs des couleurs, de la disposition géographique ou astrale, au discursif du langage philosophique ou théologique, pourtant eux aussi imaginés et intégrés à l'allégorie.

Ces sous-ensembles se projettent entre eux; ils disent la même chose sous des „modus tractandi” différents et les plans discursifs exercent une fonction métalinguistique à l'intérieur même du texte car ils décodent le monde imaginaire en donnant au beau mensonge, son sens vrai — „una veritade ascosa sotto bella menzogna” (Conv. II 1.)

Il reste dans la *Divine Comédie* deux genres de textes qui ont des fonctions particulières et qu'il est difficile d'intégrer dans l'allégorie. Ils ne font pas partie du *beau mensonge*.

On trouve 18 appels directs au lecteur. Erich Auerbach a écrit un essai sur ces passages dans lequel on peut lire.

Beaucoup de ces passages ont un ton hautement dramatique et expriment l'intimité fraternelle de Dante et de son lecteur, mais aussi une conscience de supériorité de la part du poète qui n'ignore pas le caractère prophétique de son enseignement¹.

En fait il s'agit d'un moyen de mettre en évidence certains passages plus particulièrement obscurs ou importants.

Elève donc, lecteur, ton regard
avec moi, aux hauts cercles
où les deux mouvements des cieux se croisent.

¹ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, 1966, p. 292.

Leva dunque, lettore, à l'alte ruote
 Meco la vista, dritto a quella parte
 Dove l'un moto e l'altro si percuote
 (Par. X, 19)

Ou bien

O vous qui avez l'esprit sain
 Admirez la doctrine qui se cache
 Sous le voile de ces vers étranges

O voi che avete gl'intelletti sani
 Mirate la dottrina che s'asconde
 Sotto il velme de li versi strani
 (Inf. IX, 61—63)

Ces passages, au vocatif, exercent dans le texte une double fonction selon les catégories de Jakobson: la fonction phatique parce qu'ils maintiennent le contact entre l'émetteur et le récepteur du message, et la fonction conative parce qu'ils invitent ce dernier à redoubler d'attention pour comprendre le sens caché. Ces passages se situent en dehors des structures allégoriques et leur sens littéral est aussi le sens vrai.

Une autre série de textes n'est pas atteinte par la théorie des deux sens ou des quatre sens: ce sont les grandes invectives contre Florence ou l'Eglise. Elles sont provoquées par l'allégorie même mais Dante sort de son texte quitte même son lecteur pour s'adresser directement à la ville absente:

Réjouis toi, Florence, puisque tu es si grande
 Que tu bats l'aile sur mer et sur terre
 Et que ton nom est si répandu en enfer

Godi, Firenze, poi che sei sì grande
 Che per mare e per terra batti l'ali
 E per l'Inferno tuo nome sì spande
 (Inf. XXVI, 1)

ou bien à l'Italie il dit

O, servile Italie, auberge de souffrance,
 Navire sans pilote à travers la tempête
 Non dame parmi les provinces mais bordel

Ahi, serva Italia, di dolore ostello
 Nave senza nocchiero in gran tempesta
 Non donna di provincie, ma bordello.
 (Purg. VI, 76)

Cette figure rhétorique de la dépréciation habituellement signalée par un vocatif qui en fait un texte détaché correspond à la fonction émotive par l'indignation et conative par l'exhortation.

Mais ces invectives qui sont hors allégorie, dévoilent le sens moral du texte sur lequel elles sont greffées et elles remplissent également un rôle métalinguistique. Ici le sens moral existe sans qu'il y ait un sens allégorique.

Nous pourrions ajouter à l'ensemble de la série de textes que nous venons d'examiner ce que Lotman nome les structures extra-textuelles. Le lecteur, à cause de ses conditionnements socio-culturels, parce qu'il appartient à une civilisation chrétienne dont il connaît les éléments soit d'une manière abstraite par l'étude de la théologie, soit d'une manière imaginative par l'iconographie religieuse ou la représentation théâtrale des mystères possède déjà des structures d'accueil qui lui rendent l'allégorie intelligible.

Après ce bref aperçu du fonctionnement du texte de la *Divine Comédie*, revenons à notre question des quatre sens, non pas dans la forme du contenu mais dans la forme de l'expression.

Le monde iconique de Dante domine l'ensemble du texte sauf les adresses au lecteur et les invectives. Dans cet ensemble imaginaire narratif tout n'est pas allégorique au même degré: la raison représentée par Virgile et la foi représentée par Béatrice sont les médiations de l'intelligence vraie du sens littéral faux. Les paroles des guides ne doivent plus dans ce cas être converties en langage discursif puisqu'elles expriment en clair le sens transmis indirectement par la fiction imaginative. Pourtant, ces guides sont aussi des personnages imaginaires. Il existe donc à l'intérieur de la *Comédie* elle-même une opposition entre *il velo* et *il vero*. Sur le plan de la forme de l'expression, il n'y a que deux sens possibles, le littéral et l'allégorique que nous pourrions appeler métaphorique, tous les deux référentiels, l'un directement, l'autre indirectement. Mais ce qui à l'intérieur d'une oeuvre peut-être présenté comme allégorique, en tant que forme littéraire, peut être vrai dans le sens littéral. C'est le cas des paroles de Virgile et de Béatrice quand ils parlent le langage de la philosophie et de la théologie. Dans cette oeuvre, composée avec une précision incroyable, nous baignons dans une continuelle dialectique de l'image et du sens.

La polysémie n'est pas chez Dante ce qu'elle est chez Valéry quand ce dernier parle de l'infini esthétique. L'oeuvre de Dante, bien qu'elle soit continuellement allusive n'est pas une oeuvre totalement ouverte; l'interprétation est connue d'avance; elle doit se conformer à la version scolastique du christianisme. Cela ne veut nullement dire que le génie de Dante n'ait pas dépassé ses intentions et que les significations possibles de cette oeuvre n'aillent pas bien au delà de sa signification intentionnelle.

Passons à un autre domaine. Une grande partie du décodage de l'oeuvre se fait par les suscitations du style. Nous en admirons tous la majesté autant que l'habileté. Comme de très nombreuses études ont été faites sur le sujet notamment par Curtius, Spitzer, Pagliaro, Contini et d'autres je ne voudrais pas m'attarder sur le sujet. Dante est, là aussi, à l'école de Virgile et il reprend les procédés virgiliens d'annominations, de la paronomase, de l'hypallage et de l'anadiploses. Les vers où l'harmonie imitative est admirable sont très nombreux. On cite

La bocca mi bacciò tuto tremente (*Inf.* V, 36).

ou la cloche

Che paia il giorno pianger che si more (*Purg.* VIII, 6)

On sait le soni de Dante à ce que l'on nommait l'ornement.

Dante avait une vénération pour l'écriture: entendons par là la rédaction. Il la compare au rayon qui va de l'idée au texte. A propos de la lecture des philosophes Boèce et Cicéron, il a cette expression admirable où se cache, sous une métaphore, la fonction de la rhétorique au service de la philosophie.

Boèce et Cicéron, écrit-il qui par la douceur de leur langue, m'ont conduit à l'amour, c'est-à-dire à l'étude, de la très gentille Dame philosophie, avec les rayons de leur étoile qui est le texte même. (*Conv.* II XV 2).

La première qualité d'une parole est «lo hene manifestare del concetto» (*Conv.* I XII 27) de bien exprimer la pensée et cela n'est pas toujours possible à cause des vertus limitées de la langue employée. C'est d'ailleurs à cause de ses possibilités expressives que Dante affirme aimer ce qu'il nomme *le vulgaire*, la langue commune.

C'est pourquoi je voudrais m'attarder sur le choix de l'italien comme langue de composition. Le plus souvent la langue d'écriture s'impose d'elle même à l'écrivain mais pour Dante il y a vraiment eu non seulement un choix mais en partie une création. Boccace affirme même que les premiers chants de la *Divine Comédie* ont été écrit d'abord en latin puis retranscrits en italien.

Le choix par l'artiste d'un moyen de communication est un problème autant sémiotique qu'esthétique car la matière de la médiation n'est pas indifférente au contenu.

Dans le *Convivio* en grande partie en prose, Dante s'excuse de s'exprimer en vulgaire. Non seulement il se justifie par l'amour naturel que chacun a de sa langue mais il démontre son efficacité dans la communication. Ses chants ne s'adressent pas à des clercs. Cette langue vulgaire est celle qui convient le mieux à son sujet et qu'il faut employer avec personnes auxquelles ces vers sont destinés c'est-à-dire ceux dont le vulgaire est la langue maternelle.

On emploiera la langue la mieux adaptée à l'expressions des concepts humains:

Così lo sermone lo quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa, e più virtuoso quello che più lo fa [...]

Ainsi, écrit-il, le langage qui est destiné à manifester les pensées humaines est valable quand il le fait et l'est d'autant plus qu'il le fait mieux (*Conv.* I 5)

Pour certains usages le latin convient mieux à cause de l'orientation de son vocabulaire. Voilà une idée que von Humboldt n'eût pas renié. Chaque langue est adaptée à l'expression d'une mentalité, d'une activité particulière et donc à certains thèmes, et cette opinion a été reprise par la philosophie du langage des philologues allemands.

Le choix et la création partielle d'une langue littéraire par Dante a eu des répercussions énormes sur la culture italienne par la stabilisation et la divulgation d'une langue de référence autour de laquelle se livreront bien des débats au début du XVI^{ème} siècle. On peut citer les luttes de Pietro Bembo, et de Sperone Speroni, débat qui eut ses échos en France.

Dante ne juge pas réaliste d'employer pour l'expression littéraire une langue savante, une langue acquise: il sait que celle-ci n'est jamais suffisamment maîtrisée pour se plier aux subtiles nuances de l'expression. Il préfère ce qu'il appelle une langue vulgaire c'est-à-dire courante «quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus» (que nous avons appris de notre nourrice sans aucune règle), (*De vulg. eloq.* 1.5). Cette langue naturelle sera la source d'où se formera la langue utilisée par les belles-lettres.

Après avoir réparti les langues connues en une pyramide en plaçant au sommet la langue latine qui se divise ensuite en langue d'oc, de si et oil, de divisions en divisions il arrive aux parlers des faubourgs dans une même ville. Ces patois sont en évolution constante: «per locorum temporumque distantias variari oportet» (elle doivent varier à cause des différences de lieu et de temps), (*De vulg. eloq.* I, IX, 8) et il compare l'ancienne langue de Pavie à celle d'aujourd'hui. Dante est florentin, moins ardent peut-être que Machiavel en ce qui concerne le choix de la langue, mais l'on sent une préférence nette pour sa ville. Il juge surtout en esthète et il veut pour la poésie une langue aux sonorités douces et claires.

Passant en revue les divers dialectes d'Italie, il semble en apprécier trois, le sicilien, le bolognais et le florentin, c'est-à-dire les trois dialectes où il existait déjà des oeuvres poétiques remarquables. Il ne parle pas de l'ombrien.

Mais il est bien obligé de constater que la langue des poètes siciliens n'est pas celle du peuple mais de l'élite celle «secundum quod ab ore primorum Suculorum emanat», (que parlent les premiers de Sicile), (*De vulg. eloq.* I, XII. 18) c'est-à-dire ceux qui fréquentent la cour, en fait les personnes cultivées et les poètes.

Cet élitisme de la langue qui correspond à un clivage social, sera une des principes de base du choix de la langue qui est en choix d'excellence. Les bons poètes ne seront détournés de leur dialecte que pour une langue plus raffinée.

Ainsi Dante distingue le vulgaire de cour *curalia* du vulgaire local *municipalia*. Cette attitude semble montrer que, à côté des dialectes régionaux, une langue administrative semblait se généraliser. Dante cherche un commun dénominateur: il parle d'une langue «qui appartient à toutes les cités d'Italie et à aucune en particulier», (*De vulg. eloq.* I, XVI. 8) d'une langue «qui a son parfum dans chaque ville mais ne demeure en aucune» et il affirme l'existence d'une langue commune à l'Italie «vulgare in latio» («quod omnis latie civitatis est et nullus esse videtur») (*De vulg. eloq.* I, XVI, 10), «qui est à toutes sans être à aucune ville particulière».

Ce vulgaire italien, en fait un vulgaire latin, *vulgare latium* dit Dante, est la langue de communication des chancelleries, est la langue utilisée par des poètes et est une langue si pas toujours écrite, propre à l'écriture. Le choix de Dante semble donc avant tout un choix en fonction de l'écrit. Les qualités prescrites pour cette langue littéraire sont, dit-il, d'être «illustre, cardinale, aulicum et curiale». (*De vulg eloq.* I, XVII, 1). La traduction de ces termes est assez délicate et en se basant sur le commentaire qu'en fait Dante nous proposons «claire, entendue de tous, d'usage à la cour et cultivée».

Le mot *illustre* signifie *qui illumine* donc claire, qui évite par nature les équivoques et la confusion des constructions.

Elle est la langue pivot, *cardinale* à laquelle tous se réfèrent pour l'excellence. Ce vulgaire illustre a parfois été appelé l'italien aulique même palatin. C'est la langue autour de laquelle la nation gravite: la cour est l'endroit où se rencontrent les grands commis de l'Etat et toute l'intelligenza de la nation, classe qui serait appelé aujourd'hui dirigeante. Le terme *curiale* courtois représente la soumission au bon usage, aux convenances élégantes.

Dans la mentalité de l'époque la recherche de la perfection était une recherche des perfections divines, héritage d'une tournure d'esprit cousine du platonisme. Elle est dans la ligne d'une esthétique où les critères de perfection étaient la *proportio* et *integratio*, ce que ne renierait aucun moderne.

Cette option de Dante est dans la ligne d'un choix dominant dans la pratique encore dans nos jours malgré la réaction d'une idéologie qui considère le beau langage comme un moyen par lequel une classe dirigeante maintient sa domination. Cette langue de Dante qui veut retrouver un contact avec le peuple n'est pas la langue populaire.

Mais quand il s'agit de Belles-lettres, le perfectionnisme esthétique ne conduit-il pas au choix d'un langage qui répond à des exigences de beauté et de clarté? Dante s'est ainsi forgé une langue à part, grâce à des sélections et des inventions: l'héritage a été dominé et refaçoné selon une finalité littéraire qui cherche un équilibre entre la communication et l'expression. Dante a mis à profit la liberté dont jouit l'artiste, vis-à-vis du matériau qu'il façonne.

Nous avons passé en revue, à grands traits quelques points théoriques et pratiques du système poétique de Dante; ces points de vue peuvent avoir un intérêt aujourd'hui parce que rarement on a tant insisté sur la polysémie et l'ambiguïté poétique au point d'en faire une découverte de notre temps. Les problèmes qui tourmentaient Dante ont été ceux des symbolistes. Rarement on a tant publié sur la métaphore; parfois même c'est avec inquiétude que l'on voit l'importance de ces études et l'absence de grandes réalisations poétiques.

L'exemple de Dante nous donne un avertissement: la théorie peut-elle se hisser à la hauteur des grandes réalisations?

Tous ceux qui étudient la *Divine comédie* sont en admiration devant ce

génie poétique autant comme visionnaire conscient et organisé que comme technicien de l'écriture symboliste. Faisons une exception, Benedetto Croce.

Cependant, autant j'étudie l'oeuvre poétique de Dante avec enthousiasme, autant je ressens certaines réserves en cherchant à trouver dans l'oeuvre l'application de ses idées théoriques. Je me demande finalement s'il ne faut pas se méfier des écrits théoriques des poètes surtout comme base de jugement esthétique.

Dante est extrêmement traditionnel; l'«auctoritas» le domine, il n'ose être créateur mais quand il écrit, son génie crée une extraordinaire combinaison de symboles et d'images.

Souvent, en étudiant la littérature j'ai pu constater, même chez les plus grands auteurs, et peut-être à cause de leur génie, que leurs théories pouvaient ne pas égaler la grandeur de leur textes poétiques.

PROBLEMATYKA ZNACZEŃ W „BOSKIEJ KOMEDII”

STRESZCZENIE

Rozprawa ta zmierza do zbadania problemu sensów w *Boskiej Komедии* przez rozpatrzenie semantycznego funkcjonowania tekstu.

Wyjaśnienia Dantego są dość niejasne: raz mówi on o czterech sensach *Boskiej Komедии*, innym razem o dwóch sensach — o sensie literalnym i o sensie alegorycznym, z tym że ten drugi dzieliłby się na sens moralny i na sens anagogeniczny. Zamieszanie pochodzi stąd, że Dante nie czyni rozróżnienia — przynajmniej w tym względzie — pomiędzy formą wyrazu (ekspresji) i formą zawartości.

Ale jeśli się rozpatruje samo dzieło zauważa się, iż można rozróżnić kilka rodzajów tekstów których funkcjonowanie znaczeniowe jest różne.

Przedewszystkim, jest tu plan wyobraźniowego spektaklu widzianego przez Dantego, Spektakl ten stanowi *minesis* pewnej koncepcji świata, czystą alegorię. Otóż w tych tekstach porównania, metafory konstruują pierwszą waloryzację świata dantejskiego. Co więcej, postaci mówią, wyjaśniają swoje błędy, usprawiedliwiają w ten sposób swoje kary, ale ciągle pozostajemy tutaj w świetle spektaklu.

Innym planem eksplikatywnym jest plan przewodników — Wirgilego, Beatrice, Stacjusza, św. Bernarda, a trzeba by doń dorzucić sny i wizje. Komentarze tych przewodników są często wyrażone jasnym językiem filozofii lub teologii. Narzucają one na plan spektaklu dobitną hermeneutykę.

Pozostają jeszcze dwa rodzaje tekstów. Jeden z nich ukonstytuowany jest przez apele do czytelników. Pełnią one w tekście funkcje — według Jakobsona — fatyczne i konatywne. Drugi rodzaj tekstu — którego funkcja jest emotywna — uformowany jest przez wielkie inwestycje, bezpośrednie interwencje pisarza.

Widać, że *Boska Komedia* — przez zróżnicowanie rodzajów tekstów — zawiera swoją własną hermeneutykę. Teksty działają pomiędzy sobą w sposób refleksywny i działają naświetlająco dla zrozumienia polisemii dzieła.

Cytaty z *Boskiej Komедии* w języku francuskim pochodzą z przekładu Henri Longnon (Garnier).

Przełożyła Stefania Skwarczyńska