

# P.R.I.S.M.I.

Revue d'études italiennes

*Nouvelle série - N°2*



## **Interprétation de textes et de corpus**

Problématiques de la terreur dans l'*Enfer* de Dante

**Isabelle BATTESTI**

L'épreuve de la langue, du fond de l'*Enfer*

aux premières pentes du *Purgatoire*

**Philippe GUERIN**

Verso il purgatorio, verso il cielo : temi penitenziali nei primi cinque canti del *Purgatorio* di Dante

**Giuseppe LEDDA**

« Gli occhi dei ciechi sono uccelli morti » : Malaparte, una scrittura estrema.

**Giuseppe CRIVELLA**

## **Interlangues**

Un souvenir brumeux de Dante dans *The Lord of the Rings* de Tolkien

**Thomas BARÈGE**

Misère et splendeur de la traduction des *Fleurs du mal* en italien : les traducteurs-pionniers

**Gianluca LEONCINI**

## **Arcimboldo**

Sfumare il concetto di imitazione.

Leonardo da Vinci e la tautologia

**Elena PAROLI**

La poesia come storia. Omero e Dante nel pensiero di Giambattista Vico

**Davide LUGLIO**

La nostalgie de la ville implicite.

À la recherche de Venise dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino et *Le Casanova de Fellini* de Federico Fellini

**Marina VARGAU**

# P.R.I.S.M.I

Pour une **R**echerche **I**nterdisciplinaire **S**ur le **M**onde **I**talien

Revue interdisciplinaire d'études italiennes  
Fondée en 1996 par Bruno Toppan

Nouvelle Série (2, 2021 )

Université de Lorraine  
Centre de recherche L.I.S.  
(Littératures, Imaginaire, Sociétés)



ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

## **DIRECTION**

Elsa Chaarani, Giuseppe Sangirardi  
(Université de Lorraine)

## **COMITE ÉDITORIAL**

Perle Abbrugiati (Université d'Aix-Marseille), Philippe Audegean (Université de Nice), Emanuele Cutinelli Rendina (Université de Strasbourg), Paul Dirx (Université de Lille), Patrizia Gasparini (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Anne Lepoittevin (Université Paris Sorbonne), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Sylvain Trousselard (Université Lumière Lyon 2)

## **COMITE DE RÉDACTION**

Antonella Braidà Laplace, Giorgia Bongiorno, Joseph Cadeddu, Emilie Delafosse, Matthieu Freyheit, Elise Montel-Hurlin, Rachel Monteil, Aude Preta-de Beaufort, Silvia Ricca, Laura Toppan, Estelle Zunino (Université de Lorraine)

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Giancarlo Alfano (Università di Napoli Federico II), Luigi Bonaffini (Brooklyn College of CUNY), Floriana Calitti (Università per stranieri di Perugia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Didier Francfort (Université de Lorraine), Jean-Yves Frégné (Université de Rouen), Edwige Fusaro (Université Rennes 2) Claudio Gigante (Université Libre de Bruxelles), Alain Guyot (Université de Lorraine), Carmela Lettieri (Université d'Aix-Marseille), Massimo Natale (Università di Verona), Emiliano Morreale (Università di Roma « La Sapienza »), Pierluigi Mulas (Università di Pavia), Gianluigi Simonetti (Università dell'Aquila), Matteo Sanfilippo (Università La Tuscia Viterbo), Xavier Tabet (Université de Paris VIII), Bart Van den Bossche (Université de Louvain)

**P.R.I.S.M.I.**

**Nouvelle série, 2**

**Année 2021**

**Interprétation de textes  
et de corpus**

## **Problématiques de la terreur dans l'*Enfer* de Dante**

Résumé : *Dans l'Enfer dantesque, le récit est pris dans une contradiction insurmontable entre l'inconsistance de la peur théorisée par Virgile d'une part, et d'autre part la constante illusion du danger élaborée dans la mimesis au long du parcours infernal. Cet article s'interroge sur ces deux systèmes d'information concurrents : d'un côté la rationalisation aristotélicienne de la peur, de l'autre la représentation du corps affecté du voyageur, l'évidence animale de la terreur, sa résistance aux données de la raison, dans le cadre d'une analyse naturaliste de la pulsion de fuite.*

Riassunto: *L'Inferno dantesco è preso in una contraddizione insormontabile tra l'inconsistenza della paura teorizzata da Virgilio, e la costante illusione del pericolo elaborata nella mimesi del viaggio infernale. Questo articolo esamina questi due sistemi d'informazione concorrenti : da una parte la razionalizzazione aristotelica della paura, dall'altra il corpo colpito di Dante nella sua passività, l'evidenza animale del terrore e la sua resistenza ai dati della ragione, nel quadro di un'analisi naturalistica della pulsione di fuga.*

Abstract: *In the Inferno, the narrative is caught in an insurmountable contradiction between the inconsistency of fear theorized by Virgil, and the constant illusion of danger in the infernal mimesis. This article investigates these two competing systems of information : on the one hand, the Aristotelian rationalization of fear, on the other hand, the representation of the traveller's affected body, the animal evidence of terror and its resistance to the data of reason, within the framework of a naturalistic analysis of the flight impulse.*

À un premier niveau de lecture, l'*Enfer* dantesque semble s'inscrire dans une « pastorale de la peur »<sup>1</sup> destinée à l'édification des fidèles. Ainsi au chant XIV où le voyageur horrifié découvre les damnés assis, couchés ou marchant sous une pluie de feu, le narrateur exhorte ses lecteurs à redouter la vengeance divine :

O vendetta di Dio, quanto tu dei  
esser temuta da' ciascun che legge  
ciò che fu manifesto alli occhi miei!  
(*Enfer* XIV, 16-18<sup>2</sup>)

L'*Enfer* comme dispositif de conversion est ici défini par deux données constitutives : son régime de vérité fondé sur le témoignage oculaire (« ciò che fu manifesto alli occhi miei »), et sa visée performative : réformer l'*habitus* du lecteur, modifier ses affects à travers l'expérience salutaire de la peur, au moyen d'une pédagogie de la terreur. Ce programme est au cœur du projet militant de la *Comédie* qui se propose, dans un contexte d'urgence millénariste, d'aider les humains à faire leur salut<sup>3</sup>. Cependant, loin d'être une expérience contrôlée, dispensée magistralement au lecteur, dans l'*Enfer* la peur est le plus souvent une émotion partagée. Communiquée de Dante personnage à Dante narrateur, du narrateur au lecteur, elle se diffuse « hystériquement » à toutes les instances du récit et déborde par instants Virgile lui-même, incarnation de la raison humaine. D'où en *Enfer* une quête des moyens littéraires de la terreur, et une réflexion sur ses propriétés, auxquels on s'intéresse ici. Dans le cadre limité de ce travail, on se contentera d'indiquer quelques enjeux.

Dans le dispositif fictionnel de la *Comédie* la peur est d'emblée une question ontologique, qui fait l'objet d'une indispensable clarification. En effet, qui a peur de quoi en *Enfer* ?

---

<sup>1</sup> Cette notion est empruntée à DELUMEAU 1978.

<sup>2</sup> ALIGHIERI 2016.

<sup>3</sup> Dans l'*Épître* XIII adressée à Cangrande della Scala, Dante affirme la visée pragmatique (et non spéculative) de la *Comédie* : « il fine [della *Commedia*] è rimuovere i viventi in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità », ALIGHIERI 1986, p. 453.



Est d'abord affirmée au chant II l'immunité paradisiaque de Béatrice :

Temer si dee di sole quelle cose  
c'hanno potenza di fare altrui male;  
dell'altre no, che non son paurose.  
Io son fatta da Dio, sua mercè, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
nè fiamma d'esto incendio non m'assale »  
(*Enfer* II, 88-93)

Quant à Virgile, pâlisant (« tutto smorto ») à l'entrée des Limbes, il est voué à la peine du dam ou privation de Dieu, qui est expérience éternelle de l'angoisse (ici mêlée de compassion) – à distinguer ontologiquement de la peur, malgré l'équivocité du symptôme de la pâleur : « L'angoscia delle genti / che son qua giù, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti » (*Enfer* IV, 19-21). En effet bienheureux et damnés, réalisés pour l'éternité dans le bien ou le mal, sont par définition étrangers à la peur (comme à l'espoir) laquelle, affirme saint Thomas, concerne le futur : « L'espoir vise le bien à venir, et la crainte, le mal futur »<sup>4</sup>. Sur ces bases seul Dante vivant en chair et en os (« col sangue e le sue giunture »), pris dans le temps et le devenir est sujet à la peur, qui sera sa signature psycho-somatique tout au long de l'*iter* infernal, et l'emblème de sa différence ontologique. Lui seul connaît les alternances de l'élan et de la fuite, du désir et de la crainte, qui sont dans l'anthropologie thomiste la signature du vivant, pris dans un rapport au monde d'ordre appétitif et par

---

<sup>4</sup> THOMAS D'AQUIN 1984, I-II, 25, 4. « Thomas organise [les passions] selon leur relation au temps ; la joie et la tristesse se réfèrent à un bien/mal présent, tandis que que la crainte et l'espoir concernent un bien/ mal futur [...]. Quant à l'angoisse [...] Thomas distingue clairement entre la crainte (peur, *timor*) et l'angoisse [...]. Le caractère futur de l'objet craint est selon Thomas aussi décisif que le fait que, malgré une indéniable difficulté, il existe un minimum d'espoir. En revanche, par angoisse il faut entendre un état qui 'appesantit tellement l'âme qu'elle ne voit plus où fuir' (SAINT THOMAS 1984, I-II, 35, 8) IMBACH 2007, p. 29.

conséquent binaire, cyclothymique, fait d'attrance ou de répulsion<sup>5</sup>.

Dès le chant I, Dante proto-personnage entre terrifié dans le champ de la représentation. Son corps surgit et se réalise à partir d'une donnée clinique inaugurale, antérieure à toute information : son activité cardiaque, perturbée par la peur :

Allor fu la paura un poco queta  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'i' passai con tanta pietà.  
(*Enfer* I, 13-21)

L'expérience de la peur provoque l'afflux du sang dans la cavité du cœur («lago del cor») et son reflux, au gré des péripéties. Ici le cœur de Dante, évoqué au vers 26 avec une précision médicale, n'est pas la «secretissima camera de lo cuore» (*Vita Nova*, IV, 7) ni «il secreto dentro» (*Convivio*, II, vi, 2)<sup>6</sup> lesquels désignent la vie intérieure du sujet, mais indiscutablement une donnée organique : «[II] lago del cor'» écrit Sonia Gentili, «è la cavità cardiaca in cui si raccoglie il sangue dell'individuo biologicamente vivo»<sup>7</sup>. Tel est le premier geste, clinique plutôt que descriptif, par lequel s'élabore le corps de Dante, alors que le statut ontologique des événements et leur rapport à la réalité référentielle sont encore en suspens.

L'afflux et le reflux du sang dans le cœur de Dante, siège biologique de l'âme et emblème du vivant, l'instituent comme sujet psycho-physiologique. Précédant son corps et le préfigurant, s'affirme en effet la passivité du personnage au sens aristotélicien du terme – sa capacité à être affecté par des émotions et des passions et d'abord, de façon inaugurale au seuil de l'*Enfer*, par la plus archaïque d'entre elles qui est la peur, indissociablement physique et spirituelle. Simultanément est affirmée la rétroactivité

---

<sup>5</sup> «Questo appetito mai altro non fa che cacciare e fuggire», ALIGHIERI 1986, p. 305 (*Convivio* IV, xxvi, 5). C'est ainsi que Dante résume en une formule synthétique la structure de l'appétit naturel qui pousse les vivants à fuir ou désirer.

<sup>6</sup> Sur la caractérisation scientifique de «cuore» dans le *Convivio*, voir GENTILI 2002, p. 3-36

<sup>7</sup> GENTILI 2013, p. 161.

de la peur, circulant du personnage égaré sortant d'une forêt à la figure post-traumatique d'un narrateur, hanté au présent de l'écriture par les terreurs passées :

Ah quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!<sup>8</sup>  
(*Enfer* I, 4-6)

Ainsi s'ébauche à l'ouverture du poème une phénoménologie qui établit les pouvoirs de la peur : son caractère incontrôlable et fluctuant, sa persistance post-traumatique, la conductivité de la mémoire renouvelant la terreur dans l'acte de la relater.

Dès le chant II cependant, ces données sont problématisées et dénoncées par la bouche de Virgile, incarnation de la raison humaine. Le chant II répond en effet à une double urgence. D'une part produire les garanties providentielles autorisant le voyage dans l'au-delà (intercession de la Vierge, de sainte Lucie, puis de Béatrice mobilisant Virgile). D'autre part encadrer et théoriser au seuil de l'*Enfer* l'instabilité émotionnelle du voyageur, dans le cadre d'une sagesse aristotélicienne du juste milieu formulée par Dante dans le *Convivio* : « La prima [vertude] si chiama Fortezza, la quale è arma e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra [...] onde si può dicere di tutte [le virtudi] che siano abito elettivo consistente nel mezzo »<sup>9</sup>. L'horizon moral proposé au pèlerin au seuil de l'*Enfer* est celui du courage entendu comme effort de

---

<sup>8</sup> La réactivation de la souffrance dans l'acte de la relater est un motif virgilien. *Enfer* I, 6 condense les paroles d'Énée à la reine Didon, qui demande au héros le récit de la chute de Troie : « *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem* [...] *quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit* » (*Enéide* II, 3 et 11), VIRGILE 2012. Sous le « rinova la paura » dantesque affleure visiblement le « *renovare dolorem* » virgilien, que l'on retrouvera au chant XXXIII dans la bouche d'Hugolin s'apprêtant à faire le récit de son agonie : « tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli » (XXXIII, 4-6). Très au-delà de la matrice virgilienne, l'idée que dire la douleur c'est la revivre, définit dans le cadre de l'*Enfer* une propriété essentielle du récit, qui est d'affecter à la fois le destinataire et le destinataire.

<sup>9</sup> ALIGHIERI 1986 (*Convivio* IV, XVII, 4 et 7), p. 273-274.

rééquilibrage, par l'exercice de la volonté, entre un excès de crainte et un excès de témérité.

« S'i ho ben la parola tua intesa »  
rispuose del magnanimo quell'ombra,  
« l'anima tua è da viltate offesa ;  
la qual molte fiata l'omo ingombra  
sì che d'onrata impresa lo rivilve,  
come falso veder bestia quand'ombra.  
Da questa tema acciò che tu ti solve,  
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi  
nel primo punto che di te mi dolve. »  
(*Enfer* II, 45-51)

Cette moralisation de la peur s'appuie sur une donnée d'une importance capitale : l'entreprise ultramondaine étant voulue par Dieu, Virgile affirme le non-pouvoir de l'*Enfer* sur le voyageur vivant dans son corps, et par conséquent l'inconsistance de sa peur. Celle-ci étant sans objet, elle est pure lâcheté – sous le signe de l'illusion, d'une appréciation erronée du danger, « *come falso veder bestia quand'ombra* ».

Dès lors le récit sera pris dans une contradiction insurmontable, entre l'inconsistance de la peur théorisée par Virgile d'une part, et d'autre part la constante illusion du danger élaborée dans la *mimesis* tout au long de l'iter infernal. Plus précisément sont déployés en Enfer deux systèmes d'information concurrents. Le premier, porté par Virgile, affirme la possibilité pleinement humaine et « hominisante » d'un contrôle et d'une modération de la peur, dans le cadre du dispositif des vertus aristotélicien. Le second au contraire déploie dans la *mimesis* à travers la représentation du corps affecté du voyageur, l'évidence animale de la terreur, sa résistance aux données de la raison, dans le cadre d'une analyse naturaliste de la pulsion de fuite.

Ce double système d'information s'exprime par des canaux différents. D'une part à travers une rhétorique du courage qui est une dimension essentielle du magistère de Virgile, déployée dans le discours inaugural du chant II :

Dunque che è ? perchè, perchè restai ?  
Perchè tanta viltà nel cuore allette?  
perchè ardire e franchezza non hai ?  
Poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben t'impromette ?  
(*Enfer* II, 122-126)

Cette exhortation sera réitérée et condensée à l'occasion des pics de terreur marquant les grandes transitions – devant la porte de l'*Enfer*, puis lors du transit aérien vers le neuvième cercle sur le dos du monstre Géryon, enfin à l'approche de Lucifer<sup>10</sup>.

L'analyse naturaliste d'autre part, s'exprime dans une phénoménologie de la peur qui du reste est constituante du corps dantesque, dont elle est le mode d'existence et de manifestation. Dante personnage en effet n'existe et ne se révèle somatiquement que dans les situations de la terreur à travers un tableau clinique dont le phénomène central est le frémissement et la fuite du sang vers le cœur<sup>11</sup> – symptôme qui à distance de l'*Enfer* fera retour dans le grand épisode panique du *Purgatoire* à l'approche de Béatrice, annoncée au voyageur bouleversé par le frémissement de tout son sang : « Men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi » (*Purg.* XXX, 46-47).

Si ce tableau clinique est le fondement scientifique de la représentation de la peur, après *Enfer* I cependant il se diversifie, et surtout s'extériorise. Les troubles physiques initialement cardiocentrés se différencient, migrent vers l'épiderme du voyageur, et se faisant manifestes, ils entrent dans un système de significations, c'est-à-dire dans un langage. C'est le cas par excellence de la pâleur, conséquence de l'afflux du sang vers le cœur qui laisse les membres exsangues et décolore le visage.

---

<sup>10</sup> « Qui si convien lasciare ogni sospetto ; / ogni viltà convien che qui sia morta » (III, 14-15) ; « Or sie forte e ardito » (XVII, 81) ; « [...] ecco il loco / ove convien che di fortezza t'armi » (XXXIV, 20-21). Cfr. les paroles de la Sibylle à Enée au moment de pénétrer dans les Enfers : « Nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo » (*Enéide* VI, 261), VIRGILE 2012.

<sup>11</sup> Ce motif fait l'objet de nombreuses variantes : « il cor me n'accapriccia » (XXII, 31) ou encore « il sangue ancor mi scipa » (XXIV, 84).

Symptôme cavalcantien de la passion amoureuse dans la poésie lyrique, la pâleur est dans l'*Enfer* d'une grande équivocité et « code » indifféremment le trouble amoureux (celui de Paolo et Francesca au chant V), la peur, l'angoisse, la compassion (d'où au début du chant IV l'interprétation incorrecte par Dante de la pâleur virgilienne). À côté de la mécanique cardio-vasculaire (reflux du sang-pâleur) issue de la phénoménologie de l'amour resémantisée et reformulée<sup>12</sup>, l'*Enfer* déploie un nouveau répertoire « comique », dans lequel les symptômes de la peur se spécialisent et se trivialisent, engageant la sueur (« [...] chè dello spavento / la mente di sudore ancor mi bagna », III, 131-132), ou les poils hérissés par la peur (« Già mi sentia tutti arricciar li peli », XXII, 19).

C'est au chant XVII où apparaît le monstre Géryon, incarnation malfaisante de la fraude, que s'impose la question du corps comme signification, au seuil des *Malebolge* où règne l'ontologie du mensonge. À l'ouverture du chant, une description hypnotique déploie lentement dans la *mimesis* le corps bariolé du monstre en partie exhibé, en partie dissimulé dans le gouffre d'où il émerge :

« Ecco la fiera con la coda aguzza,  
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi ;  
ecco colei che tutto 'l mondo appuzza! »  
Sì cominciò lo mio duca a parlarmi ;  
e accennolle che venisse a proda  
vicino al fin de' passeggiati marmi.  
E quella sozza imagine di froda  
sen venne, ed arrivò la testa e 'l busto,  
ma 'n 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 serpente tutto l'altro fusto ;  
due branche avea pilose infin l'ascelle ;

---

<sup>12</sup> La peur est indissociable de la passion amoureuse dans la poésie de Guido Cavalcanti, par exemple dans les sonnets « Li mie' foll'occhi che prima guardaro » (« ... Sospiri e Dolor mi pigliaro / vedendo che Temenza avea lo core », 7-8), et « S'io prego questa donna che Pietate » (« L'anima mia dolente e paurosa », 9), ou encore dans la chanson « Io non pensava che lo cor giammai » (« e son pien di paura », 52), CAVALCANTI 2012.

lo dosso e 'l petto e ambedue le coste  
dipinti avea di nodi e di rotelle :  
con più color, sommesse e sopraposte  
non fer mai drappi Tartari nè Turchi,  
nè fuor tai tele per Aragne imposte.  
[...]Nel vano tutta sua coda guizzava,  
torcendo in su la venenosa forca  
ch'a quisa di scorpion la punta armava  
(*Enfer* XVII, 1-27)

L'anatomie composite de Géryon – face d'homme juste, corps de serpent, dard de scorpion, émet des signaux équivoques et divergents qui renvoient allégoriquement à la duplicité morale<sup>13</sup>. En revanche Dante voyageur survolant le gouffre sur le dos du monstre, en proie à la terreur icarienne du vide et de la chute<sup>14</sup>, déploie un tableau clinique univoque et convergent : aphonie (« si volli dir, ma la voce non venne, v. 92 »), tremblement et crispation musculaire (« ond'io tremando tutto mi raccoscio »), sensation de froid et bleuissement des ongles, variante « comique » du phénomène de la pâleur – comme à l'approche d'une crise de malaria :

Qual è colui che si presso ha 'l riprezzo  
della quartana, c'ha già l'unghie smorte,  
e triema tutto pur guardando il rezzo,  
tal divenn'io alle parole porte.  
(*Enfer* XVII, 85-88)

Est ainsi suggérée une opposition symbolique entre le corps-spectacle de Géryon d'une part, et d'autre part le corps exsangue et tremblant de Dante. Entre les bigarrures sinueuses, « nodi » et « rotelle », signes trompeurs dépeints (« dipinti ») sur la peau du monstre, et le bleu des ongles de Dante – signe clinique véridique, car la terreur ne peut être imitée ou contrefaite. Ainsi s'opposent deux langages somatiques, l'un mensonger, l'autre véridique. Dans le climat de la fraude et du mensonge, la seule vérité est

---

<sup>13</sup> Sur la signification allégorique du monstre Géryon, voir MERCURI 1984.

<sup>14</sup> À partir de la peur icarienne de Dante au chant XVII, Kevin Brownlee identifie dans la *Comédie* les sources ovidiennes d'un « programme Dédale » (« Daedalus program »). Cfr. BROWNLEE 2014, p. 162-197.

celle du corps affecté de Dante. Dans l'univers de la fraude où les signes corporels mentent (Géryon), tout comme les signes langagiers (la parole des diables au chant XXI), seule la terreur de Dante se réfère au vrai, au sens où elle renvoie d'une part à sa réalité organique, d'autre part à une vérité du sujet, à travers un faisceau de symptômes véridiques. Se dégage ainsi une propriété essentielle de la terreur, impensée par l'analyse du chant II : incontrôlable, elle est aussi infalsifiable.

Au-delà de la description clinique, Dante s'intéresse à la genèse et la causalité de la terreur, aux mécanismes cognitifs qui commandent la pulsion de fuite, au pouvoir des images mentales. À cet égard l'épisode de la poursuite des diables au chant XXIII qui est véritablement le pic de terreur de l'*Enfer*, produit une analyse psycho-comportementale qui mobilise les données de la philosophie naturelle, de la médecine et de l'optique. Plus précisément, l'emprise de l'imagination sur le corps et son rapport au réel sont au cœur d'une phénoménologie de la peur particulièrement complexe.

Laissant derrière eux les Malebranche, bernés par leur proie qui les a pris de vitesse, s'extraire de la poix bouillante, Dante et Virgile poursuivent leur chemin en silence. Les premiers vers du chant XXIII s'ouvrent sur le flux de conscience du voyageur ruminant le jeu des diables, tandis qu'affleure le souvenir d'une fable d'Esopé :

Volt'era in su la favola d'Isopo  
lo mio pensier per la presente rissa,  
dov'el parlò della rana e del topo ;  
chè più non si pareggia 'mo' e 'issa'  
che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
principio e fine con la mente fissa.  
(*Enfer* XXIII, 4-9)

La fable met en scène une chaîne de prédation selon le schéma du mangeur mangé : la grenouille affamée projette de noyer le rat attaché à sa patte, lorsque surgit un rapace qui les emporte et les dévore tous les deux. Dante, frappé par une homologie entre la fable et le jeu des diables, superpose



mentalement les deux schémas actanciels, dont la structure narrative est celle du trompeur trompé. Situation initiale et épilogue lui paraissent à cet égard coïncider exactement : « se ben s'accoppia / principio e fine con la mente fissa ». Cependant tandis que s'accélèrent ses associations d'idées, lui est soudain révélée la véritable structure du jeu des diables :

E come l'un pensier dell'altro scoppia,  
così nacque di quello un altro poi,  
che la prima paura mi fè doppia.  
Io pensava così : « Questi per noi  
sono scherniti con danno e con beffa  
sì fatta, ch'assai credo che lor noi.  
Se l'ira sovra 'l mal voler fa gueffa,  
ei ne verranno dietro più crudeli  
che 'l cane a quella lievre ch'elli acceffa. »  
(*Enfer* XXIII, 10-18)

Déductions et analogies s'enchaînent (« come l'un pensier dell'altro scoppia ») jusqu'au déclic décisif, qui redouble la peur initiale (« chè la prima paura mi fè doppia »). Ce que Dante comprend soudain, c'est qu'en réalité les deux schémas narratifs ne coïncident pas, car à la différence de la fable close sur elle-même, le jeu des diables n'est pas achevé. La structure narrative du trompeur trompé lui est soudain révélée comme une structure ouverte dans laquelle tout devient possible, le jeu étant virtuellement inarrêtable car mû par la mécanique sérielle de la vengeance. Cette révélation déclenche simultanément la suractivité de l'imagination, et l'horripilation :

Già mi sentia tutti arricciar li peli  
della paura, e stava indietro intento,  
quand'io dissi : « Maestro, se non celi  
te e me tostamente, i' ho pavento  
de' Malebranche : noi li avem già dietro :  
io li 'magino sì, che già li sento ».  
(*Enfer* XXIII, 19-24)

Les mécanismes de la terreur engagent entièrement Dante sujet psycho-physiologique, dans l'exercice de toutes ses facultés. L'imminence du danger mobilise en effet mémoire littéraire (la

fable d'Esopo), intelligence déductive (« io pensava... »), puissance hallucinatoire de l'imagination sur les sens (« io li 'magino sì, che già li sento ») et sur le corps (« già mi sentia tutti arricciar li peli »). Plus précisément, est affirmé dans la *mimesis* le pouvoir causal des images mentales. Dante intègre dans le scénario de la terreur une donnée issue de la philosophie naturelle d'Aristote, selon laquelle les représentations mentales, les images remémorées ou imaginées ne sont pas purement immatérielles, mais empruntent à leur objet une puissance causale, d'où leur capacité à modifier le corps : « l'imagination et la pensée ont la puissance de leurs objets. D'une certaine manière, en effet, la forme, représentée par la pensée, du chaud ou du froid, ou de l'agréable ou de l'effrayant, possède effectivement la qualité de chacun des objets considérés, c'est pourquoi l'on tremble et l'on a peur à leur seule pensée »<sup>15</sup>.

La psycho-genèse et la circulation d'une image effrayante (« l'imaginata caccia »), enfin sa puissance mobilisatrice, sont ici au cœur de la représentation :

E quei : « S'i' fossi di piombato vetro,  
l'immagine di fuor tua non trarrei  
più tosto a me, che quella d'entro impetro.  
Pur mo' venieno i tuoi pensier tra' miei,  
con simile atto e con simile faccia,  
sì che d'intrambi un sol consiglio fei.  
S'elli è che si la destra costa giaccia,  
che noi possiam nell'altra bolgia scendere,  
fuggirem l'imaginata caccia. »  
(*Enfer* XXIII, 25-33)

---

<sup>15</sup> ARISTOTE 2016, p. 64-65. « Pour Aristote, les formes, qu'elles soient senties, imaginées, remémorées ou pensées intellectuellement, peuvent altérer le corps. Ces formes dans l'âme agissent parce qu'elles conservent un peu du pouvoir causal de ce qu'elles représentent », ROBERT 2019, p. 293. Voir aussi sur ce sujet ROBERT 2014, p. 139-195. De façon plus radicale encore, Averroès accorde aux images mentales une forme de matérialité. Ainsi E. Coccia : « ... l'essere delle immagini, dirà Averroè in uno dei suoi commenti di Aristotele, è qualcosa di medio tra l'essere delle cose e quello delle anime, tra i corpi e lo spirito », COCCIA 2011, p. 58.

Comme dotée d'une dynamique propre, l'image effrayante de la poursuite à venir, surgie de l'imagination dantesque, vient se mêler au flux de conscience virgilien (« pur mo' venieno i tuoi pensier tra' miei »), provoquant l'entrée en résonance de Virgile et Dante lesquels ne forment plus qu'une pensée, un seul centre de décision, une volonté de fuir unique (« sì che d'intrambi un sol consiglio fei »). Pour exprimer la fulgurance de ce partage mental, l'optique vient fournir un modèle scientifique, qui définit le phénomène critique de la terreur en miroir. La réceptivité mentale de Virgile est comparable, affirme ce dernier, à la réceptivité physique d'un miroir reflétant les images du monde extérieur<sup>16</sup> : formée dans l'esprit de Dante, instantanément réfléchie dans l'esprit-miroir de Virgile, « l'imaginata caccia » provoque le déclenchement synchrone de la pulsion de fuite salvatrice.

Depuis les données liminaires du chant II, la dérive naturaliste du discours sur la peur est ici maximale. La puissance causale des images effrayantes entre en tension avec le discours rationaliste sur l'inconsistance des frayeurs imaginaires. Alors qu'au chant II la peur imaginée était placée sous le signe de l'illusion, au chant XXIII « l'imaginata caccia » donne accès au réel, dans le cadre d'une épiphanie de la terreur. Aussi la chasse infernale est-elle un moment critique de l'*Enfer* – où l'illusion du danger est à son comble, où Dante personnage semble jouer sa vie ou sa mort, tandis que la peur semble inverser sa polarité, du faux au vrai<sup>17</sup>. C'est là en effet, à distance des garanties providentielles

---

<sup>16</sup> E. Coccia rappelle à cet égard que « [...] lo specchio ha rappresentato e incarnato per secoli la metafora di ogni teoria della conoscenza », *Ibid.* p. 41. Dans le *Convivio*, Dante décrit le parcours (« [il] discorso ») fulgurant des images vers l'œil, dont la pupille possède les propriétés d'un miroir : « Queste cose visibili [...] in quanto sono visibili, vengono dentro all'occhio [...]. E ne l'acqua, ch'è ne la pupilla dell'occhio, questo discorso che fa la forma visibile per lo mezzo, sì si compie, perché quell'acqua è terminata – quasi come specchio, che è vetro terminato con piombo. [...] Di questa pupilla lo spirito visivo [...] a la parte del cerebro dinanzi [...] subitamente senza tempo la ripresenta, e così vedemo ». ALIGHIERI 1986 (*Convivio* III, ix, 7-10), p. 185-186.

<sup>17</sup> C'est le cas également au chant XXXI, où Dante découvrant progressivement que les hautes tours aperçues de loin sont en réalité des géants, affirme que la peur – qui

du chant II, que la question de savoir ce que peut l'*Enfer* est rouverte, comme si elle n'avait pas été réglée une fois pour toutes.

Du chant II au chant XXIII en effet, comment Dante parvient-il à concilier le statut providentiel du voyage dans l'au-delà, et la dramaturgie de la terreur ? En d'autres termes comment parvient-il à injecter de l'incertitude dans un récit surdéterminé, dont l'issue est donnée au départ<sup>18</sup>?

Selon Teodolinda Barolini, Dante auteur jouerait de la distance textuelle, de l'étendue même du récit qui entraîne au fil de la lecture une déperdition d'information – les limites de la « mémoire de travail » du lecteur étant prises en compte dans le projet même du poème. Ainsi les données du chant II confusément remémorées ou partiellement oubliées, s'affaiblissant au fil de la lecture, n'auraient pas en réalité de portée macro-textuelle. D'où la possibilité de réintroduire le risque et la peur en *Enfer*, sans provoquer de dissonance cognitive chez le lecteur<sup>19</sup>.

Par ailleurs la fragilisation du personnage de Virgile introduit dans le récit un principe d'incertitude. A cet égard les chants VIII et IX, théâtre de l'échec du guide devant les démons défendant la cité infernale, sont un moment décisif<sup>20</sup>. La défaillance virgilienne marque en effet le recommencement de l'*Enfer*, sa refondation sous un nouveau régime dramatique : sous le signe anxiogène d'une quasi-maîtrise, ou « presque-infaillibilité » du guide. Celle-ci est clairement énoncée au chant XIV, où Dante frappé par la stature et l'*hubris* indomptable de Capanée, interroge son maître :

---

est ici juste appréciation du réel - croît en lui tandis que décroît l'illusion : « più e più appressando ver la sponda, / fuggiemi errore e cresciemi paura » (XXXIII, 38-39).

<sup>18</sup> Ainsi T. Barolini dans sa lecture d'*Enfer* XXIII : « the challenge for the narrator is how to create and manage fear of the Malebranche », et plus loin : « Dante poet here faces a narrative dilemma : how to represent the devils as though they pose a real threat, and yet not contradict the providential nature of the pilgrim's quest ? », BAROLINI 2018, p.7.

<sup>19</sup> BAROLINI 2003, p. 71-73.

<sup>20</sup> Le chant VIII correspondrait à une reprise ou un raccord du récit, ce que semble attester la solennité de l'ouverture : « Io dico, seguitando [...] ».