

# IMAGINATION ET IMAGES DANS LA DIVINE COMÉDIE

PAR

M. MARCEL BRION

délégué de l'Académie française

---

La communication que j'ai l'honneur de vous proposer, Messieurs, est moins ambitieuse que ne le laisserait croire le titre que j'ai eu l'imprudence de lui donner. Les quelques minutes qui me sont accordées aujourd'hui ne suffisent point, certes, à épuiser un sujet aussi vaste et aussi complexe que l'examen de la nature et du fonctionnement de l'imagination chez un poète comme Dante. De tous les chefs-d'œuvre de la littérature universelle, la Divine Comédie est certainement celui dans lequel l'imagination portée à sa plus haute pointe d'audace et de génie, représente matériellement, concrètement, aux yeux du lecteur, les épouvantes et les splendeurs de l'autre monde, et avec une vivacité si perçante, une objectivité si convaincante que, lorsque le poète dit : « j'ai vu », il nous est presque impossible de douter de l'authenticité de sa vision, quoique cette vision se déploie sur deux plans distincts l'un de l'autre, et que je voudrais appeler le plan de la vision voyante et le plan de la vision visionnaire.

Ces deux plans pourraient être distingués et définis en fonction du caractère et de la direction du regard. La vision voyante serait, alors, l'œuvre de l'œil extérieur qui s'empare des objets perceptibles aux sens, et qui constituent littéralement le monde du visible. La vision visionnaire, au contraire, serait celle qui est offerte à l'œil intérieur, ouvert exceptionnellement à la contemplation de l'invisible. Exprimer en termes de visible les révélations de l'invisible, constitue évidemment un paradoxe dont il a été permis quelquefois au poète, et plus rarement, me semble-t-il, au peintre, de triompher.

Dante lui-même a cerné et précisé la double nature de l'imagination, dans deux tercets du chant XVII du Purgatoire qui exposent et expliquent le double caractère et la double direction du regard qui voit, alternativement ou même simultanément, le visible et l'invisible, ce qui peut être décrit et ce qui doit rester ineffable :

« O puissance d'imaginer, toi qui nous emportes parfois si loin hors de nous qu'on ne s'aperçoit pas que sonnent alentour mille trompettes,

qui te met en mouvement si les sens ne t'excitent? Est-ce une lumière au ciel qui prend sa forme, ou par soi-même, ou par une volonté qui l'envoie ici-bas? »

Chaque mot de ces deux tercets est riche et lourd d'une signification essentielle, dont l'enseignement se résumerait ainsi; lorsque l'imagination cesse d'être excitée et mise en mouvement par l'expérience sensible, je veux dire : par l'appréhension du visible, de l'objectif, du concret, elle agit comme une sorte de don divin, une sorte d'émanation de la lumière céleste qui se manifeste en l'homme, soit de par sa nature propre, soit en obéissance à une volonté supérieure, qui accorde ainsi à l'homme le privilège de contempler et de décrire ce qu'il a connu de l'invisible, grâce à l'ouverture de cet œil intérieur devenu sensible aux images de l'autre monde.

L'extraordinaire richesse de l'imagination qui conçoit, construit et écrit la Divine Comédie trouve un champ d'action exceptionnellement favorable dans le schéma même du livre qui se présente comme un voyage imaginaire. Voyage au cours duquel les contrées les plus étonnantes et les plus invraisemblables qui seront explorées, seront observées et racontées avec une netteté dans le choix des détails, une évocation prodigieusement convaincante du visuel et même du tactile, qui devrait ne laisser aucun doute sur la sincérité du voyageur lorsqu'il remémore ses expériences, si nous ne savions que la tradition du voyage imaginaire, dans l'antiquité européenne et dans les littératures orientales, fait avant tout de ce voyage un processus d'initiation à des vérités supérieures qui ne peuvent être rendues manifestes que sous les masques que l'imagination choisit pour elles, — ou reçoit.

Même si nous nous écartons des prototypes arabes et iraniens que Dante a pu connaître, — c'est aux dantologues d'en décider... —, et l'*Odyssée* qui est incontestablement un voyage initiatique, et les *Voyages de saint Brandan* dont la tournure populaire ne dissimule pas

tout à fait l'origine et le fond mystique, ce processus initiatique reparaît, que l'auteur en ait conscience ou non, jusque dans des œuvres plus modernes, comme l'*Hypnerotomachia, ou Songe de Polyphile*, de Francesco Colonna, le *Voyage dans les États de la Lune et du Soleil*, de Cyrano de Bergerac, le *Cinquième Livre du Pantagruel* de Rabelais, le *Voyage de Nils Klim dans le monde souterrain*, du Danois Ludwig Holberg, le *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, d'Edgar Poe, et — je le dis très sérieusement, Messieurs — jusque dans le *Voyage au centre de la terre*, de Jules Verne.

Une des particularités les plus frappantes de l'imagination de Dante est que, entreprenant de raconter la plus stupéfiante aventure qui puisse advenir à un homme, et la plus incroyable, le poète donne à chaque chose vue son maximum de visibilité, de netteté, de vérité. Au cours de son excursion dans l'autre monde, il lui arrive à maintes reprises, pour définir tel aspect d'un lieu de l'Enfer, du Purgatoire ou du Paradis, de se référer à un paysage italien, familier à tous ses lecteurs, et cela si fréquemment que je n'ai pas voulu encombrer mon texte de ces nombreuses références.

Cette imagination établit donc un lien, un rapport de comparaison, de ressemblance ou d'analogie, entre ce qui est, au sens le plus fort du mot, l'*extra-ordinaire*, et le quotidien. Le rapport d'images, ainsi formé, dote le surnaturel de toute la puissance de crédibilité que possède l'ordinaire, et la liaison *comme*, de même que le *je vis*, qui authentifie l'expérience, transporte le prestige de l'imagination et l'insère jusque dans la région de l'habituel, du journalier; je voudrais même dire : du banal, si chaque objet et chaque image ne devenaient extraordinaires et surnaturels dès que le regard du poète les touche et les parcourt.

Il s'ensuit que la vision de Dante, de même que les visions des grands mystiques — rappelez-vous la vision du Christ plongeant vers lui, que saint Jean de la Croix vit si nettement qu'il put la dessiner avec une entière précision —, ou que la vision des grands poètes, exclut les ombres qui déguisent, déforment, rendent équivoques et suspects. Le mystère de la Divine Comédie, même dans les plus épaisses ténèbres de l'Enfer, est toujours baigné d'une éclatante lumière; on dirait, dans le langage théâtral d'aujourd'hui, en pleins feux.

Le fantastique qui a recours à l'obscurité, le fantastique qui ne sait pas rendre la nuit elle-même lumineuse, est rarement un fantastique authentique. S'il a clairement précisé la position et l'aspect des lieux visités, en leur donnant la netteté de paysages familiers, Dante a voulu accroître aussi la véracité de sa relation de voyage en fixant exactement le moment auquel chaque événement s'est passé.

Quelle était la nature de la vision de Dante? A-t-il seulement imaginé? A-t-il été réellement transporté, comme saint Paul le fut, qui nous dit : « si ce fut avec mon corps ou sans mon corps, je ne sais », dans cet état visionnaire où l'habituellement-invisible se livre aux yeux, largement? Nous ne le saurons jamais. La distance et la différence, s'il y en a, entre l'imagination et la vision visionnaire, ne sont pas telles que l'on puisse discriminer sans erreur ce qui est œuvre de l'une ou de l'autre. Le mystère de la création poétique demeure intact, que ce que l'on appelle l'inspiration soit extrinsèque ou intrinsèque. Ce que le poète reçoit du dehors et ce qu'il tire de lui-même ne sont pas de natures opposées, peut-être même pas très différentes.

En ce qui concerne la localisation du voyage dans le temps, Dante est très explicite pour tout ce qui est la date et l'heure de la journée, ce qui associe curieusement la netteté topographique et chronologique au fait surnaturel de l'événement lui-même et au décor fantastique de sa représentation. Nous savons ainsi, parce que Dante lui-même nous le dit, qu'il est entré dans la forêt obscure, le vendredi saint 8 avril de l'année 1300 — au milieu du chemin de notre vie, qu'il estimait devoir être de soixante-dix ans, puisqu'il avait trente-cinq ans cette année-là, étant né en 1265 —, à 7 heures du soir; qu'il se trouvait dans la cinquième bolge du huitième cercle de l'enfer, le samedi saint, 9 avril, à 7 heures du matin; qu'il arrive au purgatoire le dimanche de Pâques, 10 avril, vers 5 heures du matin. Si la minutie de ces chiffres nous étonne, rappelons-nous, d'autre part, que la signification ésotérique de la Divine Comédie fait appel à une symbolique des nombres extrêmement compliquée, assez obscure, et à propos de laquelle les dantologues n'ont pas fini de disputer.

Remarquons aussi que ces chiffres ne valent que pour les zones inférieures de l'autre monde, l'enfer et le purgatoire, qui sont encore liées au temps; dès que nous arriverons au paradis, nous serons hors du temps : il n'y a littéralement *plus de temps* dans l'univers surna-

turel où nous pénétrons. De même toute ressemblance avec le monde d'ici-bas est à peu près complètement annulée. L'ailleurs, le tout autre, le sur-naturel, caractères essentiels du Sacré, qui est l'essence même du Paradis, ne posséderont plus que de très rares points de contact avec les choses de la terre; nous le verrons tout à l'heure quand nous comparerons les images des trois mondes de l'au-delà. La visualisation des images se transforme à mesure que le voyageur passe de l'un à l'autre de ces trois mondes.

Les images visuelles et tactiles présentées dans l'Enfer sont si nombreuses que je ne peux retenir que quelques-unes de toutes celles notées au cours d'une récente re-lecture de la Divine Comédie. L'enfer est un univers à trois dimensions; les damnés qui l'habitent ont une apparence semblable à l'aspect qu'ils avaient vivants : leur ombre, seule, les a quittés.

Dans toutes ces images, nous retrouvons la manière de regarder du Florentin, objectif même dans les moments où il est le plus passionné, réaliste même lorsque l'invention visionnaire est portée à sa plus haute intensité; semblable en cela à cet autre Florentin, si proche de lui par les pensées et par les sentiments : Michel-Ange. Ainsi que la peinture et le dessin de Michel-Ange sont toujours peinture et dessin de sculpteur, Dante saisit les objets dans l'espace et il laisse, aux plus monstrueux comme aux plus spiritualisés, cette vigueur du naturalisme concret, ce goût du détail pittoresque exactement saisi et rendu, cette vérité dans l'attitude et dans le mouvement qui n'est jamais graphique, mais, tout au contraire, plastique, monumentale dans sa tri-dimensionnalité.

Seul le poète doté d'un extraordinaire pouvoir de regarder et de restituer les moindres traits de sa vision, dans une image à la fois familière et solennelle, est capable de nous donner une représentation aussi photographique de ce qu'il a vu. La comparaison appelée par le *comme*, si fréquente, frappe par son originalité et son inattendu, mais elle est, en même temps, la seule qui rende compte parfaitement de la chose vue.

Ainsi que l'évocation de « César aux yeux d'épervier » nous fait voir le Romain mieux qu'aucun portrait, la descente en chute de Pluton dans le cercle des Avars et des Prodiges (Enfer VII, 13) est, dans son imprévu, une surprise pour les yeux et pour l'imagination :

« Telles les voiles gonflées par le vent tombent entassées quand le mât se brise, telle tomba à terre la bête cruelle. »

Je voudrais en rapprocher l'apparition de Geryon, hissé du gouffre par la corde qui sert de ceinture à Dante, et cela possède si bien le caractère d'une chose vue en songe, ou en rêve éveillé, ou dans un état visionnaire, que le poète veut d'abord par serment en attester l'authenticité.

« Je te jure, lecteur..., que je vis par cet air épais et sombre, monter en nageant une forme effroyable pour le cœur le plus intrépide à la manière de celui qui revient, après avoir plongé pour dégager une ancre accrochée à un rocher ou à quelque autre chose cachée dans la mer, et qui tend les bras en haut et ramène à soi ses pieds. » (Enfer, XVI, 127-136.)

Parce qu'il a vu les êtres et les choses se mouvoir devant lui, Dante nous transmet cette image mobile, motrice; parce qu'il n'accepte qu'à regret l'image statique, il décourage d'avance tous les artistes qui voudront l'illustrer et les plus grands qui s'y soient essayés, Botticelli, Blake, ou Gustave Doré, ne rendront jamais ce violent élan dynamique, interne et externe, propre à cette image. A tel point qu'il semble aujourd'hui que le seul mode d'expression plastique convenant à la Divine Comédie, ce serait le cinéma, à condition, bien entendu, qu'il se rencontrât un réalisateur dont le génie serait au niveau de celui du poète.

La nature et la qualité de ces images sont, d'ailleurs, très diverses, parce qu'elles sont le miroir dans lequel la vision se reflète et qui renvoie cette vision à l'état pur, et l'on voudrait même dire : à l'état brut. Il arrive ainsi à Dante d'égaliser dans le débordement fantastique Jérôme Bosch, comme dans cette peinture de Dité, la cité infernale, au chant VIII de l'Enfer, avec ses « mosquées rougeoyantes ». Dante n'avait jamais vu de mosquée; il ne pouvait en connaître que ce qu'en disaient, ou dessinaient, des voyageurs florentins ou vénitiens; et je pense que ce fut pendant son séjour à Venise, où il fut quelque temps en mission diplomatique, qu'il vit des représentations de mosquées.

Le choix de ce mot est significatif, car *mosquée* n'est pas mis là par goût d'exotisme, mais pour désigner ce qui, dans l'architecture orientale, pouvait paraître le plus étrange et le plus étranger à un Florentin dans un excès de bizarrerie et d'horreur que Jérôme Bosch,

puisqu'il faut revenir à lui, aiguisait dans ses constructions d'édifices diaboliques.

Lorsqu'il se contente de comparer le *jamais-vu* de l'Enfer à ce que l'on rencontre chaque jour dans les rues de Florence, Dante élit toujours ce qu'il peut y avoir de plus simple et de plus direct. Un messenger céleste, qu'il ne nomme pas et qui ne fait que traverser la scène dans le cercle des Hérétiques (Enfer, IX, 82) est portraituré, littéralement, en deux vers et par un seul geste :

« Il écartait de son visage cet air épais, d'un geste fréquent de la main gauche; et cela seulement paraissait l'incommoder. »

Un seul geste encore définit une figure : celle du centaure Chiron, dans le cercle des Violents (Enfer, XII, 76) :

« Chiron prit une flèche, et de la coche il rejeta sa barbe derrière ses mâchoires. »

Un des chants les plus émouvants de l'Enfer, le chant V, dans lequel le voyageur contemple le vol tourbillonnant des voluptueux et qui nous vaudra le merveilleux épisode de Francesca de Rimini, commence par la description d'une incroyable trombe ou d'un typhon de corps nus entrelacés, où s'accomplit le châtement des luxurieux. Et c'est à des oiseaux que le poète pense alors, contemplés au temps où les vols migrants traversent le ciel.

« Comme les étourneaux sont emportés par leurs ailes, au temps de froidure, en troupe large et serrée, ainsi fait cette rafale des esprits pervers, de-çà, de-là, en bas, en haut, elle les mène; nul espoir jamais ne les reconforte, non de repos mais de moindre peine,

et comme les grues vont, chantant leur lai, formant dans l'air une longue file, ainsi je vis venir, poussant des gémissements, des ombres entraînées par cette tourmente. » (Enfer, V, 40-49.)

Et c'est à la fin de ce chant que trouva si douloureux à écrire le poète de l'amour qu'avait été l'auteur de la Vita Nuova et qui a placé toute sa Divine Comédie, aussi, sous le signe de son amour pour Béatrice, que se trouve ce vers extraordinaire, vers unique comme toujours à la fin d'un chant, qui montre Dante terrassé par ce déchirant spectacle :

« Et je tombai, comme tombe un cadavre. »

Arrêtons-nous un instant à soupeser ce vers. Pourquoi? Parce qu'il contient, en même temps qu'une image visuelle d'une brièveté

presque brutale, une image sonore, qui éveille de larges échos. Si parfaite et si belle que soit la traduction de M. Alexandre Masseron, que j'utilise pour ces citations, ne me hasardant pas moi-même à traduire ce que des maîtres ont si brillamment interprété, je vous demande la permission de vous relire ce vers; en italien cette fois, car c'est dans sa langue originale qu'on en entend tous les échos :

« E caddi, come corpo morto cade. »

Cinq mots, de deux syllabes chacun, scandés avec une force ramassée, explosive, sculpturale, digne de Michel-Ange. Le vers est ici plus que de la poésie, plus que de la musique : l'énergie humaine, la passion à vif, le choc dix fois répété, articulé sur les voyelles fortes de *a* et de *o*.

Comparons, si vous le voulez bien, une autre chute de Dante, deux chants plus tôt, dans l'Enfer des lâches. Le poète est, avec Virgile, devant l'Achéron, où les attend la barque de Caron, déjà chargée d'âmes damnées. Dante est à la première étape de son voyage aux Enfers; il n'est pas endurci encore aux spectacles affreux qu'il verra. Le claquement des dents des maudits est si terrifiant, qu'il s'évanouit :

« Et je tombai comme un homme qui succombe au sommeil. »

Permettez-moi de revenir encore une fois au texte, afin que nous puissions comparer l'évocation plastique et sonore de ces deux chutes. Celle-ci n'est pas d'un mort, mais d'un homme envahi par le sommeil :

« E caddi, come l'uom cui sonno piglia. »

Ce vers est cadencé comme pour suivre le glissement du dormeur dans le sommeil, alors que celui qui achève le Chant V a la brutalité efficace du coup de hache qui tue. Et c'est dans des images comme celles-là que le génie de Dante est le plus original et le plus grand, inégalé et inégalable.

Ce naturalisme bref et abrupt des images contemplées en Enfer, cesse presque complètement dès que le voyageur atteint le Purgatoire. Il se transforme en une contemplation mystique, lorsqu'il arrive au Paradis. L'Enfer étant encore le monde des hommes et des démons anthropomorphes, les comparaisons avec les objets et les événements de la terre avaient leur raison d'être, leur exactitude, leur vérité.

Dans les trente-trois chants du Paradis, nous rencontrons encore quelques très belles images, qui font se souvenir le poète du monde d'Infra-Tombe qu'il a quitté. Je n'en citerai qu'une qui a la transparence de l'eau, les réfractions du cristal, et dont la fluidité musicale est exquise :

« De même qu'à travers des verres transparents et lisses, ou des eaux limpides et tranquilles, mais non pas si profondes que le fond ne se puisse voir,

les traits de notre visage reviennent si faibles qu'une perle sur un front blanc ne vient pas moins vite frapper nos pupilles,

de même je vis beaucoup de visages prêts à parler. » (Par., III, 10-61.)

J'aurais voulu terminer sur cette image, mais il me paraît convenable de laisser Dante lui-même expliquer ce que deviennent au Paradis son imagination et son génie visionnaire, prodigieux créateur d'images. Et c'est ainsi que je vais conclure, avec ce passage du XXXIII<sup>e</sup> Chant, qui suit la Prière de saint Bernard, dont le moindre commentaire détruirait ou ternirait la splendeur :

« ... Ma vue, devenant pure, pénétrait de plus en plus dans le rayonnement de la lumière suprême qui, par son essence, est la vérité.

A partir de ce moment, ce que je vis dépasse notre langage qui succombe devant une telle vision, comme la mémoire succombe devant un tel excès.

Tel est celui qui voit quelque chose en rêve, et chez qui, au réveil, il ne demeure plus que le souvenir de son émotion, alors que du reste rien ne s'offre à son esprit,

tel je suis; car presque toute ma vision s'est évanouie, et je sens encore couler lentement dans mon cœur la douceur qu'elle y a fait naître;

ainsi la neige se liquéfie au soleil; ainsi, sur des feuilles légères, se perdaient au vent les oracles de la Sibylle. »