



## Illustrer l'Enfer : Dante-Doré, Enonciation

Bordessoule Nadine

### Pour citer cet article

Bordessoule Nadine, « Illustrer l'Enfer : Dante-Doré, Enonciation », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/470>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/470>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/470.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## Illustrer l'Enfer : Dante-Doré, Énonciation

Nadine Bordessoule

Université de Genève

L'écart entre la lettre et la figure, la littérature et la peinture est traditionnellement alimenté par l'idée que les mots sont conventionnels et les images naturelles, c'est-à-dire que les mots font sens arbitrairement tandis que les images ressemblent aux objets qu'elles représentent. Cette conception classique de l'art et de la littérature a cependant été sérieusement ébranlée depuis une quinzaine d'années par des théoriciens (Goodmann, Fried) ou des critiques littéraires (Eco, Barthes) qui se sont appliqués à briser l'illusion d'immédiateté référentielle en soutenant que toute reconnaissance iconique passait par un décodage analogue à celui de la lecture d'un signe linguistique.

Malgré cette récente revalorisation intellectuelle, l'image, même dans ses avatars les plus "conceptuels", ne parvient pas à égaler le prestige de l'écrit. Le texte, semble-t-il, apparaît toujours, d'une manière ou d'une autre supérieur à l'image.

Interrogeant les résistances qui travaillent la plupart des comparaisons entre l'écrit et le peint, Mitchell<sup>1</sup> suggérait que la différence entre l'écrit et le peint était à situer non tant dans une différence d'essence, mais plutôt dans une volonté idéologique de mettre en valeur l'un aux dépens de l'autre : les éléments tenus pour distinctifs découleraient d'une conception de l'art articulée en termes de classe (lettré vs illettré), de race (le lecteur civilisé vs l'idolâtre primitif) voire même de genre (le mot précis, ordonné, intellectuel et donc masculin vs l'image évocatrice, spatiale, sensuelle et donc féminine).

En partant de ces quelques considérations, j'ai voulu examiner un type d'image bien particulier en ce que son décodage semble réglé d'avance par une autre lecture : celle du texte que ces images illustrent. J'ai voulu voir ce qu'il en était de la soi-disant prééminence d'un texte — *La Divine Comédie* de Dante — sur l'illustration de celle-ci exécutée par Gustave Doré et montrer en quoi l'opposition texte / image est, dans ce cas, à repenser.

A première vue, les relations qu'entretiennent texte et illustration peuvent être de nature très diverse, allant du complémentaire dans le cas des dictionnaires illustrés au conflictuel pour ce qui ressort de l'humour ou du domaine polémique. L'illustration peut également nuancer un texte, l'animer, l'éclairer, le modifier, voire l'altérer, en dire plus ou en dire moins que lui, permettre de l'interpréter ou de le mémoriser etc...

Ainsi les enluminures médiévales ajoutent dans la marge des manuscrits les éléments d'une narration par l'image, repères plus immédiats pour un public en partie illettré.

De même, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les encyclopédistes qui s'appliquèrent par des croquis clairs et suggestifs à faciliter la compréhension de leurs articles donnèrent ainsi au visible un statut presque équivalent à celui du lisible.

Cependant, s'en tenir à l'analyse d'un groupe d'images pour évaluer dans quelle mesure elles complètent ou précisent la réception du texte particulier auquel elles sont juxtaposées entretient l'idée de la primauté du texte sur les images qui l'illustrent. Dans son essai sur un tableau de Magritte, Foucault analyse la nature de cette dépendance de la manière suivante :

[Un] principe [a] régné je crois, sur la peinture occidentale depuis le quinzième siècle jusqu'au vingtième siècle. [Ce principe] affirme la séparation entre représentation plastique (qui implique la ressemblance et référence linguistique (qui l'exclut). On fait voir par la ressemblance, on parle à travers la différence. De sorte que les deux systèmes ne peuvent ni s'entrecroiser, ni se fondre. Il faut qu'il y ait d'une façon ou d'une autre subordination : ou bien le texte est réglé par l'image (comme dans ces tableaux où sont représentés un livre, une inscription, une lettre, le nom d'un personnage) ; ou bien l'image est réglée par le texte (comme dans les

---

<sup>1</sup> "Going too far with the sisters Arts", in *Space, Time, Image, Sign*, Hefferman J., Paris : Lang, 1987.

livres où le dessin vient achever, comme s'il suivait seulement un chemin plus court, ce que les mots sont chargés de représenter]. [...] Il arrive ainsi au tableau d'être dominé par un texte dont il effectue plastiquement, toutes les significations.<sup>2</sup>

L'analyse de Foucault quant à la nature du lien entre illustration et texte repose également sur l'idée d'une adéquation de l'image à l'écrit, s'efforçant de réduire au minimum l'espace entre signe textuel et signe visuel. Toutefois cette analyse, qui ne veut voir dans l'illustration d'un texte que l'achèvement des indéterminations de celui-ci, paraît insuffisante en ce qui concerne la confrontation de l'oeuvre de Doré à celle de Dante.

Le texte et l'illustration tendent en effet tous deux à éclairer un sens, mais l'intelligibilité de l'illustrateur n'est qu'un choix parmi l'infinité des représentations possibles du texte.

Ce que j'aimerais présenter aujourd'hui, c'est la lecture d'une oeuvre picturale inspirée de sa version écrite : *L'Enfer* de Dante illustré par Doré<sup>3</sup> par rapport à *L'Enfer* de Dante. Mon idée n'est pas de mesurer l'écart indéniable entre l'oeuvre écrite et l'oeuvre peinte ; ce que je voudrais montrer c'est le danger d'utiliser le travail de Doré pour interpréter celui de Dante, une tentation d'autant plus grande que le lecteur a entre les mains une édition illustrée dans laquelle l'image en regard du texte se présente comme son miroir.

Si j'ai choisi de commenter *L'Inferno* et non pas d'autres oeuvres également illustrées par Doré comme le *Don Quichotte* ou les *Contes* de Perrault, c'est parce qu'il me semble qu'au texte littéraire lui-même se surajoute dans ce cas le poids de l'imaginaire collectif et fantasmagorique déployé autour de la notion même d'enfer. En d'autres termes, l'isomorphisme caractéristique du rapport entre illustration et texte est mis en question par la confrontation de deux imaginaires : comment une image du XIXe siècle peut-elle commenter un texte du XIVe ? Mais aussi, quelle part la représentation bourgeoise et dix-neuviémiste de l'enfer occupe dans les images de Doré aux dépens d'une conception médiévale de l'enfer ?

On sait que la réception de l'oeuvre de Doré a joui au XIXe siècle d'un succès ambivalent. Objet d'un grand succès populaire particulièrement auprès de l'Angleterre victorienne se délectant de ses représentations gothico-médiévales, le travail de l'illustrateur s'est cependant heurté à de nombreuses réticences parmi le petit cénacle des critiques d'Art dont J. Ruskin fut le plus farouche représentant. Pour ce dernier, le travail de Doré représente la corruption de l'époque et il traduit sa répugnance en termes morbides : "*The whole art of Gustave Doré is one slimy efflux of the waters of Styx.*"<sup>4</sup>

Imitant les critiques du siècle dernier, on pourrait s'attarder à examiner la manière dont à l'imaginaire du poète médiéval se superpose le souci dix-neuviémiste du détail réaliste, gloser sur l'option choisie pour représenter ces ombres humaines et nues que Doré, fort de son académisme, dessine avec des muscles noueux et des torsos virils trahissant ainsi son appartenance à l'école réaliste et sa longue carrière de caricaturiste.

De ce type d'analyse, un seul exemple suffira : au chant sept, dans le quatrième cercle de *L'Enfer*, Dante et Virgile rencontrent les avares :

Là je vis des gens, plus nombreux qu'ailleurs,  
de ça, de là, avec des hurlements,  
pousser des fardeaux à coups de poitrine.  
(*voltando pessi per forza di poppa*) (VII, 25-27)<sup>5</sup>.

Ces fardeaux, de nature indéterminée dans le texte, sont curieusement interprétés par Doré comme de monstrueuses bourses géantes remplies d'or, de l'une desquelles s'échappent d'ailleurs quelques pièces de monnaie. Cette lecture moderne de l'avarice modifie le propos de Dante qui embrassait prodigues et avares dans un même discours sur l'aveuglement de ceux qui dédaignent la puissance de la Fortune au sens de Hasard, Destinée, Fatalité.

<sup>2</sup> Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Berkeley, California UP, 1983, 39-40.

<sup>3</sup> Dante, *La Divine Comédie*, édition illustrée par G. Doré, Milano, 1880.

<sup>4</sup> *Love's Meinie in Works*, XXV, 170.

<sup>5</sup> Dante, *L'Enfer*, traduction J. Risset, Paris : Flammarion, 1985.

A l'étude systématique de ces interprétations, on préférera envisager la fonction de l'illustrateur d'une manière plus globale, comme une instance prenant en charge la visualisation du texte, non tant dans les détails que selon un certain angle, instaurant ainsi une focalisation qui lui est propre et qui ne semble pas toujours être calquée sur la narration même du texte.

Avant de préciser cette démarche, il faut remarquer qu'illustrer *La Divine comédie* est un véritable défi. Dante a en effet surdéterminé chaque personnage et chaque incident du parcours par un réseau de significations si dense que nul illustrateur ne pourrait toutes les restituer.

En imitant par la fiction certaines des stratégies propres au texte autobiographique (on se souvient que *L'Inferno* commence par ces mots : "*Nel mezzo del cammin di nostra vita, Mi ritrovai per una selva oscura*", E, I, 1-2), *La Divine Comédie* présente un subtil entrelacs du plan de l'énoncé, où évolue Dante protagoniste, et du plan de l'énonciation, où s'inscrivent les propos de Dante poète. Tandis que Dante-personnage progresse au travers des cercles maléfiques, les commentaires de Dante-écrivain ne cessent de souligner les aspects difficiles, effrayants ou merveilleux du parcours. Cette élaboration du souvenir, donne l'impression que le poète, mis à distance des événements, se regarde évoluer. Il m'a donc semblé que la problématique du regard et de la représentation du regard comptait parmi les enjeux primordiaux du texte dantesque.

Cependant, ne serait-ce qu'en tant que récit, le poème semble résister à la visualisation, tant ses descriptions sont à la fois fragmentaires et détaillées, allégoriques et dotées à la fois de références historiques. A aucun moment, Dante ne donne un compte rendu exhaustif de la scène qui se déroule devant ses yeux. Cette incomplétude délibérée fait partie du projet de l'auteur qui est de rendre compte d'une initiation : Dante apprend à voir au fur et à mesure qu'il avance.

C'est pourquoi certaines de ces évocations sont difficiles à saisir : qu'en est-il de ces ombres impalpables, qui n'ont en fait que l'apparence de corps, purs simulacres sans substances et sans poids et cependant sensibles à la douleur ? Comment de telles abstractions peuvent-elles être représentées à l'œil ? Plus difficile encore, la description de l'enfer est sous-tendue par la subjectivité du protagoniste : l'insistance du *JE*, l'ambivalence de ses sentiments, ses hésitations, ses frayeurs, ses doutes face au spectacle infernal, constituent l'étoffe du récit. Comment l'illustrateur pouvait-il rendre compte de cette subjectivité ?

Car c'est bien de perspective qu'il s'agit avant tout : du rapport qu'entretient l'illustrateur avec un texte si foisonnant : que choisit-il d'illustrer ? Et qu'illustre-t-il vraiment ?

L'apparence arbitraire du choix des scènes à illustrer est en partie invalidée par le fait que la plupart des passages choisis par Doré comme sujets de ses gravures sont marqués d'un terme visuel.

"Hélas, mon maître, qu'est-ce que je vois ?" (XXI,127) demande Dante à Virgile au chant 21 de l'*Enfer*.

Plus loin : "Les autres damnés regardaient en riant" (XXV, 68) la métamorphose d'Agnel en serpent. Et encore :

"Que regarde-tu ? pourquoi ta vue se fixe-t-elle encore parmi les tristes ombres mutilées" (XXIX,4-6) reproche Virgile à Dante, fasciné par le chef décapité de Bertrand de Born.

Une étude de la perspective entraîne inévitablement une réflexion sur la position réservée au lecteur-spectateur : celui qui regarde l'image est-il à la même place que le protagoniste qui s'exclame, s'interroge ou s'effraye de ce qui s'offre à sa vue ? Sur la base de cette question, il s'agit alors de définir en quoi l'image travaille la réception du texte : que donne-t-elle à voir de plus ou de différent de ce que la lettre propose ?

Le caractère particulier du récit pseudo auto-biographique confronte Doré à la difficulté d'illustrer la subjectivité de l'auteur. Car il s'agit de restituer un discours dominé par le jeu

subtil de l'énonciation qui sans cesse renvoie du Je du personnage à celui du poète commentant son souvenir. Mais loin d'être totalement "réglée par le texte et d'achever les indétermination de celui-ci en en effectuant plastiquement toutes les représentations", comme le suggère Foucault, l'illustration de Doré s'émancipe. Certes, quant au contenu, il est question de ressemblance : l'illustration fait, plus ou moins, voir ce que le texte raconte. Mais c'est sur le choix de la perspective et du cadrage (le "comment c'est montré") que l'artiste reprend toute sa liberté.

J'aimerais détailler la manière dont l'illustration excède les intentions du texte, suggérant à l'extrême des interprétations qu'une problématique littéraire laisserait dans l'ombre. Le concept de "point de vue", au sens littéral, me semble propre à rendre cette idée d'une série d'images, cadrées d'après des perspectives différentes mais cependant attribuables à tel ou tel personnage du texte en regard.

Un jeu de perspectives et cadrages réalisant ou non l'adéquation entre mode narratif et perspectives picturales, permet dans le cas de *L'Inferno*, de distinguer trois catégories d'illustrations, correspondant à des lieux différents offerts au lecteur à partir desquels une scène peut être contemplée et interprétée.

Le premier point de vue, homo et intradiégétique, est celui de Dante-personnage. La plupart des scènes font du protagoniste un spectateur privilégié du spectacle infernal. Sous les yeux de Dante, les ombres damnées se tordent dans les douleurs de supplices infiniment recommencés : plongés dans un fleuve de sang bouillant, tourmentés par des bandes de diabolotins déchaînés, ou encore métamorphosés en arbres vivants.

Emblématique est à cet égard l'illustration de la métamorphose du voleur Agnel en serpent à laquelle assiste au fond de la scène ses deux compagnons. L'illustration est en effet composée de façon à ce qu'un jeu de miroirs s'établisse entre les spectateurs inscrits dans le tableaux (les deux voleurs) et les spectateurs hors cadre (Dante/Virgile) dont le lecteur partage la perspective. On notera que l'extrait de texte illustré se rapporte autant à la mutation d'Agnel, qu'au spectacle offert par celle-ci :

Gli due riguardavano, e ciascuno Gridava:  
O me Agnel, come ti muti.  
(Les deux autres le regardaient, criant : "Hélas Agnel, comme tu es mué" (XXV, 67-68))

Cependant, et paradoxalement, si la théâtralité des compositions de Doré accentue le caractère dramatique du texte, la problématique d'un dévoilement progressif du regard, l'idée d'une initiation spirituelle qui amènerait le protagoniste à voir derrière l'apparence offerte, est complètement négligée. La précision du trait annule la soigneuse élaboration spirituelle du poème et met le lecteur-spectateur dans une position voyeuriste. Il favorise du même coup cette tentation du regard contre laquelle Virgile met en garde Dante : "pourquoi ta vue se fixe-t-elle encore parmi les ombres mutilées ?" Ainsi la perspective la plus fidèle à la lettre du texte est paradoxalement celle qui trahit plus profondément son esprit.

A l'opposé, le point de vue des damnés inverse l'objet du spectacle et atténue la tentation malsaine du voyeurisme. Ce qui est donné à voir, c'est le couple Dante-Virgile déambulant à travers les atrocités de l'Enfer. Cette perspective, qui est une trouvaille de l'illustrateur, permet un autre jeu d'identification : le lecteur est ici appelé à s'identifier aux suppliciés.

Ainsi, dans telle image, au premier plan peut-on voir les damnés, de dos, de trois-quart, rampant ou surnageant dans l'eau boueuse du Styx. Leur position oriente le regard du lecteur : placés au centre de la scène, Dante et Virgile sont vus en contre-plongée, depuis un angle systématiquement inférieur au plan sur lequel ils évoluent ; ce qui a pour effet de rejeter le lecteur dans la fosse des damnés.

L'épisode de Bertrand de Born est particulièrement suggestif quant à l'interprétation propre de Doré. L'illustration inverse la perspective du texte : alors que le texte présente Dante fasciné par les ombres mutilées et décapitées, la perspective de l'image est élaborée à partir

des ombres qui regardent le protagoniste. Cette inversion est à souligner car elle fait écho avec une autre phrase de Virgile quelques vers plus loin dans le même chant : “Tu as autre chose à voir que tu ne vois pas” (XXIX,12).

Le graveur semble avoir été particulièrement attentif cette fois à la dimension initiatique de la traversée de l’Enfer et il a voulu illustrer l’apprentissage spirituel que Dante est en train d’accomplir. Il ne s’agit pas de s’attarder sur les damnés (“Pourquoi ta vue se fixe *encore* parmi les ombres mutilées”), parce qu’il s’agit d’apprendre à se connaître. Dante doit tourner son regard sur lui-même pour y découvrir le sens de son voyage. La nécessité de la connaissance spirituelle substituée à la simple perception du visible est suggérée par le tableau de deux manières: premièrement par l’inversion de la perspective (Dante est regardé) et en second lieu, par la posture symbolique inversée du mutilé (Bertrand de Born, la tête dans les mains se regarde).

De cette juxtaposition, le spectateur est appelé à déchiffrer la nécessité d’un regard tourné vers la connaissance de soi au lieu d’un regard fasciné par les ombres vaines.

Ces deux types de perspectives, l’une calquée sur le point de vue de Dante-protagoniste, l’autre émancipée de celui-ci, aboutissent donc à deux types de lecture opposée. La plus fidèle au mode narratif est celle qui est la plus fautive par rapport à l’esprit du texte puisqu’elle offre au lecteur le spectacle fascinant d’une réalité pervertie contre laquelle le texte le veut mettre en garde. La seconde perspective, moins voyeuriste, représente le spectacle infernal depuis un point de vue qui n’est pas celui du protagoniste qui dit : “Je vois”. Trahissant la lettre, l’illustration, dans ce cas, se rapproche du sens médiéval du texte.

Une troisième perspective, combinant les deux autres tout en les dépassant, semble illustrer le point de vue extra-diégétique de Dante-écrivain face à son souvenir. Ainsi, lorsque l’on compare l’illustration de la vision du Diable au texte qui l’accompagne, soigneusement élaborée selon l’angle de vue du protagoniste, on prend la mesure de ce dépassement :

Les enseignes du roi des Enfers s’avancent  
vers nous : regarde devant toi”  
me dit mon maître, “si tu le vois”.  
Comme on voit au loin quand un brouillard épais  
s’élève, ou qu’il fait nuit dans notre hémisphère,  
apparaître au loin un moulin que le vent fait tourner :  
tel était l’édifice que j’aperçus alors ... (XXIV 1-6)

Cette évocation précède la description de Lucifer, monstrueuse créature dont les multiples gueules broient et déchirent les corps des Archi-damnés, les trois traîtres de l’Eglise et de l’Empire : Judas, Brutus et Cassius. Le portrait qu’en tire Doré est peu fidèle : Satan semble un gros Bacchus apathique, le menton de son unique tête dans les mains, affalé au fond d’une caverne humide.

L’illustration de la scène est agencée de manière à ce que le regard du lecteur soit orienté par une perspective omnisciente englobant non seulement Lucifer au centre du tableau, mais aussi Dante et Virgile en spectateurs ; les deux voyageurs sont en effet représentés, de côté, dans une anfractuosités de la roche, comme deux petits personnages faisant partie de la scène au même titre que les damnés pris dans les glaces de l’enfer dantesque. Le Diable se présente de face, le regard fixé sur le lecteur de telle sorte que la perspective suggère un face à face. Si l’enjeu poétique du passage est de représenter l’absolu de l’horreur par le non-dit (“Comme je devins glacé et sans force, ne le demande pas, lecteur, car je ne l’écris pas, car toute parole serait trop faible”, XXXIV) le graveur, résolument ironique, interpelle le lecteur-spectateur avec l’intonation baudelairienne de celui qui en sait long sur la nature humaine : “Hypocrite lecteur, mon ami, mon frère...”

En conclusion, la lecture que Doré fait de *L’Enfer* illustre un paradoxe de l’illustration. A un texte qui n’a de cesse que de dénoncer la tentation du regard, l’illustration la plus fidèle serait celle qui ne donne pas à voir. Mais pour bien faire il faudrait non seulement que le graveur

s'émancipe du texte médiéval quant à la lettre, mais encore qu'il ne tombe pas dans une grossière caricature dix-neuviémiste de l'Enfer où des damnés roulent des sacs d'or et où, dans cette représentation bourgeoise d'un enfer individuel, chaque lecteur est appelé à se reconnaître, non pas tant en Dante qu'en un Lucifer accablé d'ennui ; ce à quoi il n'est pas dit que Doré échappe. Doré en illustrant *à la lettre* le texte médiéval se fait esclave de sa littéralité et perd ce qui fait la dimension initiatique de l'*Enfer* : Apprendre à lire au-delà des apparences, chercher le sens derrière la semblance.