

# Notes pour une analyse structurale du premier chant de la Divine Comédie

PAR

JACQUES GENINASCA

*A mon père*

Les tenants d'une explication allégorique, politique, voire occultiste de la *Divine Comédie* oublient parfois que les données empruntées à l'histoire, ou à tout autre domaine, n'ont pas, par elles-mêmes, valeur explicative : elles fournissent des matériaux en vue d'une compréhension du texte qui trouve son principe ailleurs.

La connaissance que nous avons de l'histoire – c'est-à-dire le sens que nous avons appris à lui donner – ne coïncide pas nécessairement avec la manière dont le poète informe les événements et les personnages de son temps.

Les auteurs du moyen âge, Dante en particulier, ont souvent recouru au procédé de l'allégorie pour exprimer leur pensée. Il est des cas où l'auteur lui-même, le contexte ou un bestiaire de l'époque nous renseignent sur la signification allégorique de tel lexème. Mais le lecteur se trouve parfois placé devant des choix difficiles. Ainsi, « par suite d'un symbolisme à double face (. . .) le lion peut représenter, suivant les cas, le Christ ou Satan »<sup>1</sup>. La recherche des équivalences allégoriques transpose, au niveau des figures, des emblèmes, des symboles, l'illusion selon laquelle un mot est pourvu de sens en dehors de toute relation paradigmatique ou syntagmatique. L'explication par les clefs allégoriques tombe dans le travers que dénonce Claude Lévi-Strauss à propos du totémisme<sup>2</sup> : on s'efforce d'apparier deux à deux des termes appartenant à des ordres différents – on établit une ressemblance entre la « lonza » et la « lussuria » ou la « invidia » ou encore la « frode » – au lieu de rechercher une relation d'isomorphisme entre

---

1 : L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, PUF, 1955, 1, p. 110.

2 : Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, 1962, en particulier pp. 111-112.

deux systèmes de différences, par exemple, le système zoologique et le système moral.

On rencontre, dans le premier chant de la *Divine Comédie*, quatre animaux : « lonza », « leone », « lupa », « veltro ». Muet à propos des trois *fiere*, le texte explicite la valeur allégorique du « veltro », dont il est dit qu'il se nourrira de « sapienza, amore e virtute ». Les exégètes se sont efforcés de combler les silences du poète: ils ont attribué un vice particulier à chacun des trois animaux sauvages et certains commentateurs ont cherché à « identifier » le chien sauveur. Mais, trouverait-on un nom (désignant un personnage historique ou une classe d'hommes) à substituer à « veltro » qu'on n'aurait pas accompli un progrès décisif dans la compréhension du texte lui-même : ce nom serait à son tour un *signifiant* – de même niveau que « veltro » – dont il resterait à découvrir le *signifié* ! Il convient donc de renoncer aux hypothèses hasardeuses et de quêter le sens à partir du terme connu, celui dont les relations avec d'autres lexèmes sont objectivement analysables dans un contexte défini.

Le sens découle de la mise en corrélation des quatre animaux selon les axes paradigmatique et syntagmatique : au lieu d'être traités comme des entités indécomposables, « lonza », « leone », « lupa » et « veltro », se présentent comme les moyens lexématiques auxquels le poète a recouru pour manier et manifester des catégories sémiques. Leur réalité est avant tout « linguistique ». Le discours qui les porte leur confère leur statut et leur valeur sémantiques. Plutôt que de poursuivre un contenu caché, insaisissable, nous devons explorer la forme de l'expression afin de la mettre en corrélation avec la forme du contenu. Les figures allégoriques s'organisent en une succession signifiante : elles composent entre elles une « phrase »; leur position relative, leur situation dans telle ou telle sous-unité du texte, leur fonction syntaxique, leur nature phonique, sont autant d'éléments qui contribuent à déterminer leur valeur.

La description du texte ne peut pas, bien entendu, négliger les informations fournies par la mémoire historique : dans l'élaboration d'un modèle – en quoi consiste la fin de l'analyse – elles ont leur rôle à jouer, ne serait-ce que pour éviter à l'exégète de se méprendre sur la nature des matériaux qu'il manipule, sur le sens d'un mot et sur ses connotations à un moment donné de l'histoire d'une culture. La parole d'un auteur appartient à la langue d'une époque et un texte n'est jamais à lui-même tout son contexte. Mais rien ne peut remplacer,

quand il s'agit de décrire un poème épique, les quelques connaissances que nous avons de ces classes particulières d'objets que sont les récits et les discours poétiques.

L'analyse proposée ici est doublement incomplète, elle ne porte que sur une partie de l'œuvre, le premier chant d'un poème qui en compte cent et elle n'épuise pas la lecture de son objet ainsi limité : les résultats atteints ne possèdent donc, jusqu'à plus ample vérification, qu'un caractère provisoire et hypothétique. Elle part d'un certain savoir : la théorie du discours poétique, les modèles narratifs qu'il s'agit de mettre à l'épreuve à propos de textes-occurrences aussi variés que possible; elle vise à constituer un savoir nouveau en ébauchant un modèle particulier du discours dantesque.

Le choix de l'objet, sa délimitation, se justifie en raison du caractère particulier du premier chant : il remplit la fonction rhétorique habituellement dévolue à l'introduction, il anticipe à la façon d'un micro-poème sur le poème entier. Les 136 premiers vers présentent à la fois les deux pôles entre lesquels se déroule la quête : la situation d'aliénation initiale et la situation finale de réintégration; l'une est donnée comme vécue à l'intérieur du récit proprement dit qui commence au premier vers déjà, l'autre est désignée par la parole de Virgile.

Le premier chant comporte une première séquence narrative complète, il est déjà par lui-même matière narrative ; on assiste à la transformation d'une situation *avant* (négative) en une situation *après* (positive) : le voyage impossible et nécessaire se mue en un « autre voyage » possible et nécessaire. La transformation est opérée par l'action d'un allié (*adjuvant*) qui apporte au sujet un *savoir* – dans l'état actuel des choses la « *via corta* » est impraticable et le parcours du salut passe par l'au-delà – et un *pouvoir* – le moyen, sous sa conduite, d'accomplir effectivement le voyage indispensable pour échapper à la bête (*opposant*).

Le premier chant n'annonce pas seulement le poème sur le plan de l'isotopie narrative mais aussi sur celui de l'isotopie des contenus axiologiques. Il renseigne sur le code employé, il fournit les éléments paradigmatiques de la vision du monde sur laquelle se construit le reste de l'édifice du poème dantesque.

Deux questions retiendront plus particulièrement notre attention : l'une générale, comment s'organise la matière du chant; l'autre, plus limitée, quel est le sens de la « phrase » composée par les quatre lexèmes-animaux?

Le découpage du texte en unités et sous-unités fonctionne à la manière d'une grille classificatoire et sert à marquer les moments discrets de la séquence narrative : on ne peut aborder l'étude des figures allégoriques si l'on ignore le contexte précis où elles apparaissent et dont leur valeur dépend.

D'habitude, la disposition typographique, le retour de séquences isomorphes, renseigne le lecteur dont la tâche consiste à rechercher, au niveau de la forme du contenu, comme une justification du découpage formel du texte. Dans notre cas, c'est l'inverse qui se produit : à première vue, seules les unités prosodiques du vers et du tercet sont perceptibles, mais si l'on désire dégager les sous-unités d'ordre supérieur – déterminantes au point de vue qui nous intéresse – on est obligé de se référer à la forme du contenu. On s'avise alors de l'existence de sous-unités, dont certaines, à la manière de strophes, comportent un même nombre de vers.

La matière du premier chant est organisée en une succession de groupes de tercets dont les limites coïncident avec une pause syntaxique et prosodique (début ou fin de phrase et de tercet).

Le mode du récit (narration ou dialogue) permet de définir deux divisions principales : I (v. 1–60), le dialogue est exclu; II (v. 61–135), partie dialoguée à l'exception d'une didascalie initiale qui assure la transition entre I et II; les vers 61–64 introduisent l'*adjuvant* doué de parole grâce auquel le dialogue va pouvoir s'engager et la nature du discours changer.

Relativement isolé – malgré le lien de la rime qui l'unit à l'avant-dernier vers – par le fait qu'il est hors tercet, le vers 136 reprend le fil narratif proprement dit et sert à caractériser la situation nouvelle que développeront les chants suivants.

Au contraste *non-dialogue/dialogue* (ou *parole des acteurs absente/présente*) correspond la corrélation *ordre naturel/ordre socio-culturel*, et selon l'isotopie narrative, *quête impossible/quête possible*.

Il est possible de répartir les 45 tercets du chant en six groupes (A, B, C, D, E, F) qui reflètent l'articulation de la matière du chant.

Les soixante premiers vers (I) se subdivisent en deux parties égales, A (v. 1–30) et B (v. 31–60) correspondant à l'opposition classématique

*non animé/animé*. Le classème *animé*, qui fait défaut en **A**, apparaît dès le premier tercet de **B**.

Les vers 61–135 se distribuent à leur tour en quatre groupes de strophes (**C**, **D**, **E**, **F**).

A l'intérieur de la partie dialoguée (II), il suffit de tenir compte du ou des interlocuteurs qui ont la parole pour obtenir trois sous-parties : **C** (Virgile et Dante); **D–E** (Virgile); **F** (Dante).

La subdivision du discours de Virgile en **D** et en **E**, se justifie par la distinction qu'il convient d'établir entre le voyage dans l'au-delà terrestre (Enfer et Purgatoire) et le voyage au ciel (Paradis), différence affirmée de manière redondante par le changement de guide (Virgile prend Dante en charge à la sortie de la forêt sauvage et le conduit jusqu'à la forêt originelle du Paradis terrestre, et non plus loin) et par le caractère tantôt nécessaire, tantôt volontaire du voyage (v. 121, *A le quai poi se tu vorrai salire*).

Séparé ainsi de **E**, **D** se présente comme le pendant de **C** en vertu des corrélations *perception rétrospective du temps/perception prospective du temps* :: (origines de Rome, début de l'empire; liens passés du héros avec Virgile) / (fins dernières de l'Italie; destin futur du héros).

L'unité de II est assurée par le motif de l'*aide, demandée (C), proposée* – sous forme *immédiate (D) ou médiate (E)* – et *acceptée (F)*.

**A**, **B**, **C**, **D**, sont de même longueur; ils comptent chacun trente vers ou dix tercets. Ces sous-unités fonctionnent un peu à la façon de strophes: elles sont articulées elles-mêmes en unités de degré inférieur qui peuvent, à la limite, coïncider avec l'unité prosodique du tercet.

Plusieurs indices viennent corroborer le découpage proposé: ainsi les vers initiaux de **A**, **B**, **C**, **D**, contiennent chacun une référence au motif qui fonde l'isotopie générale du chant, celui du cheminement:

- 01 Nel mezzo del cammin di nostra vita
- 31 Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta
- 61 Mentre ch'i' rovinava in basso loco
- 91 A te convien tenere altro viaggio
- 121 A le quai poi se tu vorrai salire

Les articulations du motif du voyage trouvent à se projeter sur **ABCDEF**. Entre la quête impossible (**I**) – selon les deux modalités du chemin perdu (**A**) et du chemin barré (**B**) – et le début effectif de la quête dans l'au-delà sous la conduite de Virgile (136), la partie dialoguée (II) opère une transformation. Le poète antique apporte au

poète moderne en perdition une aide modalisée comme *savoir* – la question ironique (*Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia?* v. 76–78) a pour effet de mettre en évidence la nécessité d'une aide et l'impossibilité qu'il y a à suivre la « via corta » pour parvenir au sommet de la montagne de Joie (C); tout en révélant le pourquoi de l'ascension impossible – le veltre qui chassera la louve n'est pas encore venu – D propose une solution inattendue: le voyage vertical doit s'accomplir dans l'au-delà, et l'ascension présuppose une descente; E évoque la suite du voyage, sous un autre guide Dante pourra, s'il le désire, poursuivre son aventure jusqu'à Dieu; F exprime enfin le désir et l'acceptation de cet « autre voyage » nécessaire pour éviter l'aliénation définitive.

En C, nous relevons également une allusion, non développée, à un autre voyage, celui d'Enée que le poète latin a narré. De sorte que C pose la double relation qui unit Dante poète et héros à Virgile – son maître en poésie – et au « fils d'Anchise ». Dans sa lecture du premier chant Ungaretti avait déjà souligné la valeur métaphorique de la *similitudine* de A (22–27) où Dante échappe à la vallée ténébreuse comme l'autre héros sort d'une mer brassée par la tempête, tel Enée abordant sur les côtes d'Italie.

Notons encore que le passage de B à C s'opère – comme le passage de A à B – par l'introduction d'un nouveau classème qui vient s'ajouter aux précédents. On peut schématiser la succession des trois premières sous-unités en montrant qu'elle correspond à une construction progressive et ordonnée de l'univers qui va des choses à l'homme en passant par les animaux:  $A \rightarrow B \rightarrow C :: choses \rightarrow animaux \rightarrow humains$  ou, en d'autres termes, *ordre cosmique*  $\rightarrow (+ \text{ ordre zoologique}) \rightarrow (+ \text{ ordre social et culturel})$ . On voit en C apparaître simultanément les noms propres jusque-là absents et les références à l'histoire personnelle ou politique.

A et C jouent, par rapport à la partie (I ou II) où ils occupent la première place, un rôle introducteur. A contient l'épisode de la forêt, mais il annonce la suite en faisant surgir, contraire de la vallée obscure, la colline ensoleillée au pied de laquelle se situera l'épisode suivant. C, nous l'avons déjà signalé, met en présence les interlocuteurs qui prendront tour à tour la parole, respectivement en D-E et en F.

Le tableau ci-dessous devrait faciliter l'appréhension de l'organisation interne du premier chant.



Les quatre animaux, « lonza », « leone », « lupa », « veltro » forment un système<sup>3</sup> et composent une phrase : la valeur de chacun de ces lexèmes est solidaire de celle des autres et leur succession est ordonnée selon un sens.

Dans le récit, ils manifestent deux actants, l'*opposant* et l'*adjuvant* : la *bestia* dont les « tre fiere » sont l'expression lexématique, empêche l'ascension du héros et le « veltro » – chien employé surtout à chasser l'ours et le sanglier – mettra un terme au règne de la louve.

Rappelons l'emploi, dans un contexte onirique, à deux reprises, dans la *Chanson de Roland*, du veltre-adjuvant aux prises avec des animaux sauvages-opposants (LVI-LVII et CLXXXV-CLXXXVI). Citons le premier songe de Charlemagne (laisse LVII):

Aprés iceste altre avisiun sunjat :  
 Qu'il ert en France, a sa capele ad Ais;  
 El destre braz li most uns vers si mals.  
 Devers Ardene vit venir uns leuparz,  
 Sun cors demenie mult fierement asalt.  
 D'enz de [la] sale uns veltres avalat,  
 Que vint a Carles le[s] galops e les salz,  
 La destre oreille al premer ver trenchat,  
 Ireement se cumbat al le[u]part.  
 Diënt Franceis que grant bataille i ad,  
 [Mais] il ne sevent li quels d'els la veintrat.  
 Carles se dort, mie ne s'esveillat. AOI.<sup>4</sup>

Face au péril imminent le « veltro » n'est d'aucune aide pour Danto qui mourra bien avant que ne viennent les temps attendus de la rédemption de l'Italie. C'est pourquoi l'*adjuvant* est à son tour incarné par deux acteurs, le veltre et Virgile.

La ressemblance fonctionnelle des *fiere* entre elles d'une part, du veltre et de Virgile d'autre part, est signalée, au niveau de la manifestation linguistique par le choix de lexèmes dont la consonne initiale est pour les uns /l/, pour les autres /v/. Nous désignerons les animaux par la lettre *l* suivie d'un indice numérique correspondant à l'ordre

3 : Inn. Frigeri (Albo Dantesco Mantovano, p. 49, cité par Scartazzini) a senti la solidarité qui unit les trois animaux sauvages sans pour autant tirer parti de son intuition.

4 : *Das Altfranzösische Rolandslied*... Herausgegeben von A. Hilka, Tübingen, Max. Niemeyer Verlag, 1960.

d'entrée en scène:  $l_1$  (« lonza »);  $l_2$  (« leone »);  $l_3$  (« lupa »).  $v_1$  renverra à Virgile et  $v_2$  au « veltro ».

Les quatre animaux sont définissables au double point de vue des qualifications et des fonctions. Grâce à une série d'au moins trois dichotomies hiérarchisées on parvient, dans l'une et l'autre des perspectives, à distinguer *opposant* et *adjuvant* et à découper dans la substance de l'*opposant* trois unités discrètes.

$(l_1; l_2; l_3) / v_2 :: animaux sauges / animal domestique :: opposant / adjuvant.$

Des animaux qui barrent la route, il n'est question dans le dialogue de Dante et de Virgile (II) que de  $l_3$  qui incarne alors toute la bestialité. Cette opposition de la lupa » et des autres *fiere* est affirmée de manière redondante sur le plan des relations taxinomiques:

$(l_1; l_2) / l_3 :: exotique / autochtone$

En projetant les distances spatiales mesurées du plus lointain au plus proche *exotique* → *autochtone* → *domestique* sur un axe temporel, on obtient une nouvelle qualification des animaux :

$(l_1; l_2) passé → (l_3) présent → (v_2) futur$

de manière que l'ordre temporel de la succession des animaux au sein du procès de l'énonciation mime l'ordre des moments du temps qu'il s'agit d'exprimer au niveau du procès de l'énoncé.

Le « veltro » n'a d'existence qu'à l'intérieur du discours de Virgile, il est le seul des animaux à ne pas appartenir au paysage où se situe le héros: objet d'une prophétie, il renvoie de toute évidence au futur;

– la « lupa » est l'ennemi le plus actif, celui qui fait peser sur le héros le danger le plus imminent, elle correspond au présent;

– les treize vers consacrés à la « lonza » (31–43) la situent, de manière redondante, dans la classe des objets premiers: non seulement elle est le premier animal surgi sur le chemin, mais elle est expressément rattachée aux premières heures du jour, à la première saison de l'année et, par delà ces débuts, à la première aurore et au premier printemps, à l'instant de la création;

– rien dans ce qui est dit du « leone » ne permet, au niveau de la manifestation linguistique, de rattacher  $l_2$  à une dimension temporelle quelconque: la position que nous lui attribuons est fonction de sa place dans l'énoncé (non premier et non dernier) et prend un sens dans le

cadre de notre hypothèse: l'absence de marque est ici un trait pertinent de la signification.

L'ordre de succession des moments de la durée ne suffit pas à les définir entièrement: le *passé*, le *présent*, le *futur* servent ici à articuler dans l'Histoire différentes manières de penser le temps: temps circulaire et répétitif de la Nature créée; temps linéaire et non répétitif de l'histoire; temps de la non-histoire et de la réintégration.

La crainte de Dante à la vue de la « lonza » se mue en espoir (v. 41-43) car le héros croit possible d'exploiter métaphoriquement le lien de contiguïté qui existe entre l'apparition du premier animal et l'aube et le printemps, comme si toute la création pouvait se mettre à l'heure indéfiniment répétable du temps des origines. Le temps de la louve, temps de l'usure, exclut par opposition tout espoir, c'est l'*irreparable tempus* de l'histoire et du destin individuel, orienté vers le terme dernier, la mort. Cela ressort de la *similitudine* des v. 55-60 :

E qual è quei che volentieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che 'n tutti suoi pensiero piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia senza pace,  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

Contentons-nous d'affirmer ici que la fonction salvatrice du « *veltro* » consistera à infléchir la ligne de l'histoire de manière à faire coïncider la fin et le début selon le dessin d'un cercle.

La succession des animaux et des temps correspond désormais au schéma narratif où alternent les pôles de l'intégration et de l'aliénation :

$l_1 \rightarrow l_2 \rightarrow l_3 \rightarrow v_2 ::$  *temps paradisiaque des origines*  $\rightarrow$  *temps passé, non premier*  $\rightarrow$  *temps présent de la mort et de l'aliénation*  $\rightarrow$  *temps futur de la réintégration définitive*.

Le sens de la succession des animaux est manifesté encore selon le code spatial. Les animaux sont référés chacun à un niveau cosmique différent:  $l_1$  est associé aux étoiles (v. 38),  $l_2$  à l'air (v. 48),  $l_3$  à la vallée où le soleil se tait (v. 60).  $v_2$  ne semble renvoyer à aucune zone particulière de l'univers. Certains parmi les plus anciens commentateurs en faisaient pourtant un être céleste, en toute conformité d'ail-

leurs avec sa vocation et les nourritures spirituelles dont il se repaît (v. 104). Dans la mesure où le temps après le temps ressemble à l'*illud tempus* des origines, il n'est pas surprenant que la qualification céleste de la « lonza » se retrouve appliquée au « veltro ».

En d'autres termes, et sous une autre forme, nous pouvons écrire :

$$l_1 \rightarrow l_2 \rightarrow l_3 \rightarrow v_2 :: \text{ciel ouranien} \rightarrow \text{ciel atmosphérique} \\ \rightarrow \text{terre} \rightarrow \text{ciel}$$

Tenant compte à la fois de sa valeur temporelle et de sa valeur spatiale, on voit que le syntagme narratif composé par les trois lexèmes de l'*oppositant* signifie que l'ascension impossible équivaut à une chute inéluctable et à une aliénation irréversible : telle est bien la double portée du verbe « rovinare », au vers 61.

Trois axes hiérarchiquement ordonnés suffisent également, au point de vue des fonctions, pour obtenir, par dichotomies successives, les quatre lexèmes qui les manifestent dans le texte : l'objet, la modalité, le degré d'actualité de l'agressivité. Celle-ci peut être dirigée contre le héros ( $l_1$ ;  $l_2$ ;  $l_3$ ) ou contre l'*oppositant* ( $v_2$ ); elle peut être virtuelle ( $l_1$ ) ou actuelle et, dans son actualité, apparente ( $l_2$ ) ou effective ( $l_3$ ).

Au niveau figuratif, la progression dessinée par les trois *fiere* est exprimée par la description du comportement des animaux : la « lonza » ne bouge pas, elle est vue et se contente d'être là, de ne pas partir (v. 34–35) : *agressivité virtuelle*<sup>5</sup>; le lion semble venir à la rencontre du héros (v. 46) : *agressivité actuelle apparente* ; la louve entraîne Dante à sa ruine, dans la nuit et le silence de la vallée : *agressivité actuelle effective*.

Le tableau ci-dessous permet de saisir comment sont engendrés les quatre animaux.

La fonction de  $l_2$  – dont le rôle et la nature sont difficiles à déterminer dans le texte en raison du peu de vers que l'auteur lui consacre – ressort clairement de notre tableau :  $l_2$  fait groupe tour à tour avec  $l_1$  (au point de vue qualificatif) et avec  $l_3$  (au point de vue fonctionnel). Il est donc le moyen terme entre la « lonza » et la « lupa » – conformément à sa position dans la série ordonnée des animaux sauvages – sans lequel le poète ne pourrait exprimer une *progression* et mimer

<sup>5</sup> : le dynamisme de la « lonza » est exprimé en termes de qualités, v. 32.

	OPPOSANT		ADJUVANT
actants	animaux sauvages		animal domestique
qualifi- cation	exotiques (apparaissent en I)	autochtone (I et II)	(apparaît en II)
	PASSE →	PRÉSENT →	FUTUR
	premier temps des origines ciel ouranien →	non premier dernier actualisé temps de l'usure et de la mort terre →	à venir temps de la réinté- gration ciel
fonction	agressivité contre le héros		agressivité contre <i>l</i> <sub>3</sub>
	statisme	dynamisme négatif	dynamisme positif
	apparent	réel	
lexèmes	«lonza» ( <i>l</i> <sub>1</sub> ) →	«leone» ( <i>l</i> <sub>2</sub> ) →	«Veltro» ( <i>v</i> <sub>2</sub> ) →

ainsi le devenir temporel, la succession des instants. Entre l'espoir (v. 41) et l'espoir perdu (v. 54) il y a une place pour la mise en question de l'espoir par la peur (v. 44).

Tentons de réinterpréter la succession  $l_1 \rightarrow l_2 \rightarrow l_3 \rightarrow v_2$ .

Admettons que  $v_2$  – comme il convient au dernier terme de la séquence narrative – manifeste le *contenu posé* : par une action qui dure (le texte ne laisse aucun doute à ce sujet : *Questi la caccerà per ogni villa, / fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno*) il doit assurer la *réintégration*, le salut collectif de l'Italie.

Le contenu inversé correspondant est nécessairement l'*aliénation* conçue comme une *dégradation progressive* : celle que manifestent précisément les trois figures hypotaxiques de l'opposant.

$v_2$  n'est pas décrit pour lui-même mais dans sa relation avec  $l_3$  ou avec l'Italie. Entre les deux représentants de la famille des canidés – que sépare la corrélation *sauvage / domestique* – il existe une relation de contradiction : l'un nie la réintégration que l'autre affirme. Cette relation se manifeste, au niveau figuratif, par une série de traits paradigmatiquement corrélés :

animal sauvage

animal domestique

a causé

fera

le malheur de bien des nations

le salut de l'Italie

avide de biens matériels

se repaît de biens spirituels

« multiple » (la louve s'accouple à toutes les bêtes)

« unique » (le seul des quatre lexèmes à être précédé de l'article défini)

S'il est vrai que  $v_2$  doit rétablir par un mouvement inverse la situation initiale qui s'est peu à peu dégradée, les ressemblances que l'on peut percevoir entre  $l_1$  et  $v_2$  – le terme à partir duquel commence le processus de dégradation et celui dont l'action doit conduire à la réintégration – sont structurellement fondées. Le lexème peut changer sans que change essentiellement le contenu.

Ainsi, on apprend au chant XVI (v. 106–108) que Dante a tenté de passer au cou de la « lonza », en guise de laisse, la corde qui lui sert de ceinture, mais sans y parvenir. Autrement dit, le héros voudrait traiter l'animal sauvage en animal domestique, comme si le temps paradisiaque où l'homme exerce sa domination sur tous les animaux

durait encore! Son entreprise a échoué, car le temps où vit le héros est celui de la « lupa », le temps caractérisé par l'impossibilité du retour en arrière. On lit, non sans intérêt, dans l'article LYNX du *F.E.W.* que l'once (*leonce, lonce*) correspondant français de la *lonza* est « ein halbsagenhaftes, zum jagen verwendetes persisches tier ». Il s'agirait donc, à la classe animale et à l'appartenance géographique près, d'un animal domestiqué pour la chasse, au même titre que le veltre. Dante le savait-il?

Le principe de la dégradation n'est pas inhérent à l'ordre parfait de la création divine. La « lupa » est l'objet d'une création secondaire dont le sujet est l'« invidia » (que l'on compare à ce propos, v. 39-40 *quando l'amor divino | mosse di prima quelle cose belle* avec v. 110-111 *fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno, | là onde 'nvidia prima dipartilla*). Naissance et mort de la louve ne coïncident pas avec le début et la fin du monde, mais avec les limites de ce que nous appelons le temps historique. Le Veltre a pour fonction d'annuler les effets de la naissance infernale en ramenant le mal à sa source<sup>6</sup>.

En même temps qu'il rétablit une sorte d'âge d'or, caractérisé par l'union des contraires (Virgile englobe dans sa louange de ceux qui moururent pour l'Italie les frères ennemis qui se sont battus sur la péninsule en faisant alterner leurs noms : *Di quella umile Italia fia salute | per cui morì la vergine Cammilla, | Eurialo e Turno e Niso di ferute*.) le veltre clôt la série des animaux du premier chant : il renvoie au terme initial opérant ainsi une circularisation du discours lui-même.

Un problème urgent subsiste toutefois: comment assurer, en raison du décalage des durées et compte tenu de l'interdépendance de ces destins, collectif et individuel, le salut du héros à un moment particulièrement sombre de l'histoire?  $v_1$  est le médiateur dont la fonction consiste précisément à surmonter l'opposition *individu | collectivité*. On voit le rôle qui est ainsi attribué, à travers Virgile, au langage et, tout particulièrement, à l'emploi poétique de celui-ci.

Une ébauche n'exige pas de longue conclusion, elle appelle de nouveaux développements: il est souhaitable qu'on entreprenne, sans trop

6: On entrevoit la possibilité d'interpréter à partir de l'analogie formelle qu'elle entretient avec la proposition « de l'enfer à l'enfer » l'énoncé mystérieux : *la sua nazione sarà tra feltro e feltro*, c'est-à-dire entre le même et le même. Il s'agirait, dans les deux cas, d'une manière d'exprimer une idée de totalité.

tarder, une description systématique de la *Divine Comédie* qui tienne compte des résultats obtenus dans le domaine de l'analyse des mythes et des récits. On contribuera ainsi à développer l'étude ethnologique de notre propre civilisation.

*Jacques Geninasca*

ZURICH