ESSAI D'ANALYSE STRUCTURALE
DU CHANT IX DU PURGATOIRE, V. 1 - 73

«Dans le sommeil, l'âme mortelle est
toute éclairée d'yeux, à qui le don de
voir est refusé quand vient le jour.»
ESCHYLE - Les Euménides

Les propositions que nous envisageons de formuler pour une
analyse structurale d'un passage du Purgatoire de Dante ne
prendront leur sens et leur efficacité qu'une fois énoncés quelques
avertissements préliminaires. Les premiers concernent notre propre
position de lecture du texte; les seconds, quelques uns des principes
métodologiques et des modalités opératoires dont relève l'analyse
structurale en général, et notre recherche en particulier.

Il convient d'abord d'avouer notre ignorance de Dante; non-
savoir qui est celui d'une immédiate é de lecture, voire d'une relecture
qui écarte d'emblée la familiarité et le questionnement que le
« spécialiste » a d'une œuvre et qui tissent autour de sa lecture
tout un réseau de rappels, d'évocations, d'allusions et de questions
par lequel le ou les sens d'un texte se proposent dans toute leur
complexité. Le texte que nous lirons a pour nous, dans cette immé-
diété sous laquelle il s'offre, un caractère d'étrangeté qui lui
donne, du même coup, une indépendance qui l'individue dans une
tradition. Il s'agit pour nous d'une sorte d'isolat textuel au sens où
les ethnologues parlent d'isolats culturels. Cette singulière position
du texte et de son lecteur comporte des inconvénients et des avan-
tages. Les premiers sont trop évidents pour que nous nous attardions
sur eux: l'analyse que nous proposerons court en effet et simulta-
nément le risque d'une très grande pauvreté par rapport à la tra-
dition toujours renouvelée des études dantesques; et celui d'opérer
des découvertes déjà et depuis longtemps faites. Des évidences nous
seront donc d'emblée occultées; toute une sédimentation d'inter-
préétations et de commentaires ignorée; si bien que nos propositions d’analyse paraîtront flotter entre ciel et terre, inconsistantes sans autre ancrage que le sérieux et l’attention de notre lecture. Les avantages en revanche relèvent déjà d’une attitude méthodologique précise, de présupposés épistémologiques qu’il conviendra également d’annoncer. En effet l’isolement du texte par rapport à la totalité de l’oeuvre, par rapport à l’histoire de son auteur et à l’extraordinaire richesse de ses commentaires crée les conditions quasi expérimentales – scientifiques – de notre entreprise. Le passage que nous envisageons de lire attentivement est un objet textuel dégagé d’un certain nombre d’influences extérieures, de positions implicites ou de présuppositions qui naissent à la fois de connaissances antérieures et d’une longue familiarité, d’une très ancienne fréquentation. Par là même, les dispositifs opératoires de l’analyse pourront s’appliquer plus intégralement, plus purement sans qu’intervienne, pour les limiter, le réseau de références externes et internes du savoir acquis: expérimentation d’une lecture innocente dans la fraîcheur d’un regard balayant la surface du texte et y faisant lever les significations? Nous n’ignorons certes pas que cette innocence est impossible, même constituée ou reconstituée expérimentalement. D’une façon ou d’une autre, le lecteur fait toujours partie de l’objet lu, tout comme l’observateur en physique doit être pris en compte dans l’observation même. Mais le lecteur est doublement présent dans son objet. Il peut l’être sous la forme d’une marque explicite qui l’inclut dans le texte même. Ainsi dans notre texte, les vers 70-71-72 «Tu vois, lecteur, comme je le relève / mon grand sujet; partant, ne t’émerveille / si je l’enchausse avec plus d’art encore... » 2bis. D’où les questions que nous ne manquerons pas de nous poser sur la nature de cette marque de lecture dans le texte à lire et sur son lieu en ce point du chant IX et revêtant cette forme... Mais le lecteur est également présent dans l’objet de lecture comme une source particulière d’investissements dont il ne peut maîtriser la

---


---

Lettor, tu vedi ben com’io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti meravigliar s’io la rincalzo.
totalité, qu’il ne peut totalement exhiber dans les protocoles de son analyse. Est-il possible de dominer cette inéclatble « subjectivi-
sation » de la lecture? Et comment? sinon par des procédures de contrôle et de vérification qui, bien rapidement, nous renvoient à l’infini des textes.

Mais cet isolement du texte qui pose immédialement le pro-
blème essentiel de la position de lecture est également le premier acte de l’opération d’analyse. Spontanément en quelque sorte ce texte est extrait, par non-savoir, de l’ensemble des textes qui fonctionnent entre eux en position des renvois réciproques. Avoir la familiarité d’un texte, c’est faire apparaître à sa lecture un nombre considérable d’autres textes qui y sont implicitement cités ou dé-
signés. Notre ignorance signifie donc, d’une part, la relative pau-
vreté de ce jeu de renvois et lorsqu’il se jouera, l’absolue nécessité de leur explicitation; et d’autre part et corrélativement, la netteté, la clarté opéra-tories de la coupure qui a détaché ce texte de tous les autres et en premier lieu à l’intérieur même de l’oeuvre de Dante, de la Divine Comédie, du Purgatoire enfin… Notre lecture par sa naïveté – fausse naturellement et qui veut avoir conscience de sa fausseté – par le non-savoir qui la caractérise, est formellement et matériellement le premier acte de découpage, de démembrement dont l’arbitraire est évident: ce qui ne signifie pas qu’il soit insi-

La deuxième remarque touchant notre position de lecture con-
cerne un problème textuel essentiel: celui de la traduction 3. Nous avons lu et analysé le texte en français. Mais nous pensons – comme nous l’avons dit ailleurs – que le problème de la traduction n’est pas fondamentalement pertinent pour l’analyse structurale du récit, dans la mesure où les différences de traduction peuvent ne pas affecter le sens structural du texte. Mais même dans le cas de différences pertinentes, nous demandons – comme postulat initial de l’analyse – que l’on considère le texte et ses traductions comme plusieurs textes offrant entre eux un jeu de variantes structurales; mais sans qu’un texte déterminé occupe la place du « Père », le lieu de l’ori-
gine, le statut d’autorité par rapport aux autres. Ce postulat mé-

thodologique est important, et nous devons en mesurer sous forme problématique à la fois les risques et les limites. Les risques, car avec un texte poétique, il se pourrait bien que les problèmes de traduction ne puissent être théoriquement écartés par l'étude des variantes structurales. La valeur sémantique des oppositions sonores, les inductions signifiantes qu'elles provoquent ne sont référables à plein que dans un texte déterminé, ne sont efficaces qu'en lui, de sorte que le postulat que nous demandons consacrerait – appliqué en toute rigueur – une déperdition considérable de sens ou tout au moins impliquerait un jeu énorme de variations structurales entre les différents textes, jeu qui en indique les limites d’étude.  

Mais le postulat a l’avantage – au moins théoriquement – d’ouvrir le texte vers la pluralité de ses sens; texte italien et texte français sont perçus en position réciproque d’entre-expression; ils constituent les représentations d’une même structure, mais à la condition d’apercevoir que cette structure n’est pas l’« eidos » de ses représentations: elle n’existe pas en dehors d’elles, elle est leur jeu. Cette indication pose un problème difficile qui, en un sens, fait retour sur les risques et les limites du postulat que nous notions plus haut; ce problème du rapport de « causalité » de la structure sur des représentations, qu’il est tentant de résoudre par la position de l’essence qui précéderait logiquement – épistémologiquement – et non plus ontologiquement, ses représentations: dès lors l’analyse structurale aurait pour finalité de construire cette essence, autrement dit le modèle général qui peut être investi par diverses représentations de niveaux et de spécificité différents. C’est ce problème que nous allons rencontrer en évoquant les principes méthodologiques et les modalités opératoires de l’analyse structurale en général.

Dans un article récent, R. Barthes formulait trois principes fondamentaux de l’analyse structurale du récit, les principes d’abstraction, de pertinence et de pluralité. Il n’est pas certain que tous les chercheurs, pratiquant l’analyse structurale des textes, acceptent ces trois principes et en particulier le dernier. Toutefois leur for-

4 Voir à ce sujet les travaux de Levin, Linguistics and poetics, et les articles de N. Ruwet dans Linguistics 1953 sur « l’Analyse structurale de la poésie » et sur « l’analyse structurale d’un poème français ».

5 Voir à ce sujet, Louis Althusser, Pour Marx, Maspero 1966 et la notion de causalité structurale métonymique elle-même empruntée à J. Lacan.

mulation a au moins le mérite de dessiner les dimensions d’une pro-
blématique théorique de l’analyse et c’est à ce titre que nous les
évoquons. Chaque récit, écrit R. Barthes, peut être considéré comme
la parole, le message d’une langue générale du récit. L’analyse struc-
turale viserait donc à l’établissement d’une langue du récit par
extension de l’opposition saussurienne de la langue et de la parole
des ensembles linguistiques plus étendus que les phrases. On com-
prend que ce principe soit réclamé par les analystes comme un pos-
tulat, car son questionnement seuleverait deux problèmes : le pre-
mier touchant la validité de cette extension qui implique que le
modèle de la « phrase » comme unité intégrative d’éléments hié-
rarchiquement subordonnés, soit transposable au discours, c’est-à-
dire à un ensemble de phrases. Ce qui signifie la possibilité, a priori
postulée, que tout discours peut se réduire à une organisation du
type « sujet-verbe-complément », ou à la structure logique de la
proposition 7. Le deuxième concernerait la validité de l’application
de ce principe à tout discours et non simplement au discours nar-
ratif, au discours-récit. Autrement dit et inversement, est-ce que
tout discours est réductible au discours narratif? Une classe de textes
intéressante de ce point de vue serait constituée par les « récits »
oralisés où l’histoire racontée met en scène des personnages allé-
goriques représentant des relations entre concepts ou idées éthiques
et religieuses, ou encore par les récits-paraboles dont l’enseignement
(la « morale ») ne relève pas nécessairement de l’histoire du salut
ou par les mythes au sens platonicien du terme.

L’acceptation du postulat d’abstraction ou de formalisation né-
cessite en conséquence l’examen d’un nombre considérable de textes
afin de dégager de ces textes la langue commune dont ils seraient
les performances. A ce titre, l’analyse structurale est obligatoi-
rement formelle et comparative. On se référera sur ce point aux tra-
vaux de Lévi-Strauss, de Propp et de Greimas. Pour prendre un
exemple, le texte que nous examinons entre dans la catégorie générale
des récits : il raconte une histoire, mais il la raconte d’une certaine
façon qui permet de le classer, non seulement dans la catégorie
récit, mais encore dans un genre particulier de récits, soit schémati-

7 Cf. R. Barthes, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, « Communica-
tions », n° 8, 1966, p. 13; Cl. Brémond, *La logique des possibles narratifs*, id.,
Le Seuil 1970.
quement le genre épique. À vrai dire, le recours au genre pose un problème: il suppose la préexistence, à l’analyse de ce texte, de catégories de classification qui offrent à l’analyse des critères prédéterminés. Il est donc utile de mettre en question cette notion afin de fonder l’analyse d’un texte particulier. Notre texte raconte une histoire: après avoir traversé l’Anti-Purgatoire, Dante et son guide arrivent au Purgatoire. Là Dante a un songe. A son réveil, il est à la porte du Purgatoire et apprend qu’il a été aidé dans son entreprise par Lucie, venue du Ciel. Mais il rencontre l’ange portier qui, après un dialogue, permet à Dante et à Virgile d’entrer. Que ce récit particulier relève d’une grammaire générale du récit, cela paraît évident si l’on applique à notre texte, le modèle élaboré par Propp et Greimas. L’histoire qu’il raconte est celle du franchissement par le héros d’un obstacle dans une marche vers un but déterminé: c’est le moment de l’épreuve, moment très stéréotypé dans le récit, dans lequel le héros reçoit une marque, un signe distinctif qui le qualifie pour une autre sorte d’épreuve, et lui permet ainsi d’y accéder. Or, dans le chant IX, notre héros reçoit une double marque; dans la première partie du chant, le songe; dans la seconde, les 7 P que l’ange écrit sur son front. Mais ce que le modèle fonctionnel n’explique pas, c’est la différence entre les deux marques, entre le songe et l’inscription sur le corps; or c’est cette différence significante au niveau du chant IX qui fait de notre texte, un texte différent de tel ou tel conte russe qu’analyse Propp. C’est elle qui mérite notre attention la plus aigüe. De même, nous pourrions sans doute avec quelle chance de succès construire le modèle actantiel dont relèverait non seulement notre texte, mais l’ensemble du Purgatoire: Dante-sujet est en quête de l’objet Béatrice que le destinataire Dieu lui envoie. Dans sa quête il est aidé par Virgile, Lucie, etc... et se heurte au rocher abrupt, à la porte, à son propre corps... Mais là encore, la reconnaissance de l’appartenance de notre texte à une classe de représentations d’une même structure ne résoud pas tous les problèmes que pose l’analyse structurale de ce texte déterminé. Bien plus, c’est à partir de cette reconnaissance que le travail d’analyse s’amorce en vue, non pas de réduire la spécificité de ce texte dans un modèle logique général, mais de l’expliquer en elle-même, c’est-

à-dire dans sa différence avec une infinité d’autres textes dont le modèle logique n’est pas l’essence, mais le jeu différentiel. C’est ainsi que pourrait être abordé le problème du corpus: celui-ci ne pose pas seulement un problème technique d’échantillonnage statistique, mais un problème théorique et épistémologique complexe: l’étude d’un texte isolé dans sa différence avec tous les autres textes, comme l’a fait admirablement R. Barthes avec S/Z ⁹ semble aller de pair avec l’impossibilité d’établissement de procédures de vérification et de contrôle. En effet, plus l’individualité d’un texte est « travaillée » dans sa différence, moins sont grandes les possibilités de vérification de ce travail et de ses résultats, puisque celles-ci reposent sur la comparaison de ce texte avec d’autres textes et donc sur la réduction de ses différences. Il semble qu’une alternative s’établisse entre le maximum d’accueil de substance sémantique et le minimum de procédures de vérification, entre l’approche le plus serré de l’individualité par la différence et la généralité la plus extensive par réduction des différences. ¹⁰ A moins que – et c’est là une voie ouverte par Barthes dans S/Z – les codes dans lesquels le texte étudié risque toujours de se dissoudre, mais qui en même temps en constituent comme le squelette général, ces codes ne soient élaborés, repérés, évoqués que comme des citations à l’intérieur du texte étudié, que comme les traces d’ensembles qui lui sont transcendants et qui cependant le supportent, dans une dispersion, dans une ouverture essentielle.¹¹

 Nous nous bornerons à évoquer les deux autres principes. Celui de pertinence définit le sens comme corrélation inter- ou extra-textuelle, chaque trait ne devenant signifiant que dans la mesure où il renvoie à un autre moment du récit ou à un autre lieu de la culture – à un autre texte – nécessaire pour lire le récit. Le principe de pertinence indique avec netteté la nature de ce « travail » du texte sur le texte par lequel s’engendre ou se produit le

---

¹⁰ Une problématique très semblable à celle que nous évoquons ci-dessus a été élaborée dans le beau livre de GRANGER: Essai d’une Philosophie du style, 1968.
¹¹ R. BARTHES, op. cit., p. 27. « Ce qu’on appelle code, ici, n’est pas une liste, un paradigme qu’il faille à tout prix reconstituer. Le code est perspective de citations, un mirage de structures; on ne connaît de lui que des départs et des revirements; les unités qui en sont issues (celles que l’on inventorie) sont elles-mêmes toujours des sorties du texte, la marque, le jalons d’une digression virtuelle vers le reste d’un catalogue ». 
sens. Ainsi dans notre texte, s’établit la corrélation signifiante entre la réception des signes du songe et celle de la marque des 7 P. Ou encore, à titre de corrélation extra textuelle, celle entre le réveil de Dante et le réveil d’Achille à Skyros, etc.. On notera l’importance pour l’établissement de la corrélation de sa nomination: acte métalinguistique par lequel s’établit ou s’articule le sens 12, dans l’analyse, mais qui consacre également l’éveil ou le « départ » du sens dans la lecture. Le sens n’est donc pas un signifié plein, mais, comme l’écrit Barthes, un corrélat ou une corrélation. Ces corrélations qui tissent dans une même texture les fils divers qui constituent le texte, sont-elles en nombre fini? Quelle arithmétique fondamentale dans ce texte particulier déterminera le nombre fini des corrélations signifiantes? Si en effet le sens n’est pas le point focal de la mise en perspective des lectures, mais cette mise en perspective même, le sens est peut-être alors cette profusion, cette prolifération infinie qui font qu’un texte s’ouvre d’emblée comme différence aux autres textes. Un texte provoque des corrélations entre éléments et totalité; cette provocation au niveau de chaque texte en dévoile les règles de lecture: en elle, réside l’auto-constitution du texte, sa clôture. Mais son infinitisation définit – dans le principe de pertinence lui-même – ce que l’on pourrait appeler la loi d’incertitude de la lecture qui ne doit pas se confondre avec le relativisme de la subjectivité ou de la culture: incertitude signifiant ici impossibilité d’arrêter le mouvement entre signifiant et signifié, qui est la lecture même 13.

Par là même, nous désignons le troisième principe que R. Barthes appelle de pluralité par lequel le sens du texte est défini comme pluriel, et la langue du récit comme le lieu possible des sens. Le sens est dès lors, selon la belle formule de Barthes, l’être même du possible. Mais le problème que nous venons de soulever à propos de la non-limitation a priori des corrélations signifiantes se repose ici, avec ce que Greimas appelle les contraintes sémiotiques. Si a priori le sens se définit comme pluriel, les manifestations du sens, tout en étant multiples, sont cependant limitées: ce qui est manifesté correspond aux seuls effets de sens possibles dans le

cadre contextuel du texte étudié. Ainsi apparaît une relative clôture du sens provoquée par l'intéraction des différents systèmes produisant la manifestation sémiotique. Cette clôture peut aller jusqu'à la monosémie, par exemple lorsque le texte fonctionnant en un de ses points comme métalangage, donne explicitement l'interprétation d'un passage: ainsi par exemple, dans le chant IX, le discours de Virgile qui, par rapport au récit du rêve de Dante, en constitue de façon quasi explicite le décryptage; ce qui ne veut pas dire que le texte ne soit pas susceptible de s'ouvrir de façon plurale au sens, mais cette ouverture est réglée, sinon limitée, par l'ensemble textuel dont le texte étudié est extrait.

Les modalités opératoires découlent directement des principes méthodologiques que nous avons évoqués et les incertitudes de leur application seront le reflet du questionnement théorique critique que ces principes ont provoqué, puisqu'il était dans nos intentions explicites, de problématiser le fondement théorique de l'analyse structurale, de lui donner pour base épistémologique un ensemble coordonné de questions. L'analyse structurale est d'abord un découpage du texte en vue de l'établissement de corrélations signifiantes. D'emblée, cependant, nous trouvons le texte découpé en unités que nous ne remettrons pas en question: les tercets qui sont groupés eux-mêmes en chants. Ce découpage que le texte nous offre à sa surface est reçu par nous à la fois comme découpage arbitraire et comme articulation signifiante. Il est pour nous arbitraire, car il est donné par le texte lui-même et ne découle pas d'une construction analytique qui lui serait antérieure. Et c'est dans cette mesure même qu'il est signifiant, car il constitue l'initiale articulation matérielle et formelle que la surface du texte nous offre et sur laquelle notre analyse devra prendre appui: le tercet, le chant. Nous partirons donc du chant pour aboutir au tercet, quitte à indiquer, chemin faisant, des articulations intermédiaires dont nous relèverons soigneusement les marques positives ou négatives dans le texte même.

Le chant IX du Purgatoire occupe dans son contexte une posi-

---

15 Nous avons employé le même procédé analytique dans notre étude sur les Fées, conte de Ch. Perrault, publiée sous le titre « L'Or de la parole » dans « IDE », agosto 1970.
nulle part, mais qui s’oppose rigoureusement à la poursuite de l’ascension. D'où cette corrélation que nous pouvons poser: voyage orienté: lumière: errance: nuit. Or, le même obstacle infranchissable apparaît trois fois dans le Purgatoire: au chant IX qui consacre la première nuit par un songe et par le départ de Sordel, au chant XIX, au milieu de l’ascension vers le sommet, marqué là encore par un songe et au chant XXVII où la troisième nuit est soulignée par un songe et par le départ de Virgile. Si la nuit est donc le temps du repos, de la halte dans l’ascension et si elle constitue une limite infranchissable, cette limite, par trois fois, sera transgressée par un songe, au sens précis du terme de transgression qui n’est pas seulement franchissement d’un obstacle, mais dans le même geste, position d’un interdit et son dépassement, dans lequel la position de l’interdit est intérieure à son dépassement et le signifie 16. Le songe sera donc le moment même de la transgression, à la fois dans l’espace et dans le temps, et cela doublement: il marquera non seulement le franchissement d’un seuil temporel (passage d’un jour à un jour, par une nuit) et d’un seuil spatial (passage de l’Antipurgatoire au Purgatoire, des contreforts de la montagne à la montagne elle-même) mais aussi la possibilité, étant ici, d’être ailleurs, étant maintenant, d’être plus tard: le songe est donc transgression de cette limite que sont le temps et l’espace, dans la mesure même où il affirme inexorablement cette limite. C’est le moment où l’on peut voir la nuit en un double sens, car le songe est non seulement le moment où l’on voit pendant la nuit, malgré l’avertissement de Sordel, mais aussi le moment où la nuit devient lumière et permet le franchissement qu’elle marque et impose.

Ce franchissement signifie dès lors un progrès linéaire dans un mouvement et un espace ascensionnels: chaque nuit, chaque songe vont marquer une étape dans ce progrès; de l’Antipurgatoire au Purgatoire, de la quatrième à la cinquième corniche, du Purgatoire au Paradis terrestre. Mais en même temps, puisqu’il s’agit chaque fois d’une nuit et d’un rêve, le franchissement signifie une répétition qui indique le caractère discontinu de ce progrès et plus encore

16 «La transgression porte la limite jusqu’à la limite de son être, elle la conduit à s’éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu’elle exclut... à éprouver sa vérité dans le mouvement de sa perte». M. Foucault dans Préface à la transgression, en «Critique», n. 195-196 août-septembre 1963. Hommage à G. Bataille.
la structure synchronique qui lui est sous-jacente: répétition temporelle, le retour de la nuit marquant l’irréductible nouveauté dans l’espace traversé par la marche vers le haut. Cette récurrence en des points éloignés du texte, mais «arithmétiquement» marqués (il s’agit de la division du Purgatoire par trois, des chants I à XXVII) nous offre une fondamentale corrélation qui constitue l’axe de notre analyse. C’est dire l’intérêt de ces trois lieux textuels, IX, XIX, XXVII qui ont pour contenu, à la fois un franchissement spatial et un franchissement temporel, et qui, formellement, nous découvre le croisement d’un récit, d’une ligne narrative que la successivité caractérise, et d’une structure synchronique sous-jacente, qui se signalent, en bref, comme ces lieux où affleure une structure.

Or l’affleurement en manifestation — dans la surface narrative — d’une structure, peut se définir comme la transgression de l’opposition structurale du code et du message, de la diachronie et de la synchronie, du principe de sélection et du principe de combinaison. C’est sur une telle transgression que se fonde, d’une façon générale, le poétique. Dans le texte que nous étudions, la transgression formelle recouvre la transgression de contenu. Dans le songe même, la forme est adéquate au contenu. Pourquoi? Pourquoi le songe introduit-il, dans la successivité linéaire qui est le destin du récit, cette achronie structurale qui est la marque du répétitif et du simultané? C’est que le rêve est lui-même, en lui-même, transgression. Comment le rêve est-il transgression structurale? Il l’est d’abord, comme transgression des formes de la sensibilité, de l’espace et du temps: c’est parce que je suis ici, en bas, sur terre, maintenant, endormi dans la nuit que je suis en même temps là-bas, en haut, éveillé, dans la lumière, dans l’avenir. Mais le rêve est transgression en un autre sens: le rêve est un discours qui nous est raconté par le rêveur, mais il implique et exige nécessairement un autre discours qui le double, pour en indiquer le sens. Autrement dit, pour réduire la transgression structurale du contenu «Je suis ici et là-bas, maintenant et à l’avenir», énoncé qui est un scandale rationnel, le discours onirique introduit une transgression structurale de forme qui écarte la linéarité discursive pour une simultanéité discursive, dont la forme littéraire est la répétition. Le rêve

se répète nécessairement 18. Il se raconte lui-même, il inclut dans le discours onirique, un métadiscours; il se donne une structure abysmale. Ainsi non seulement Dante rêve, mais il sait qu'il rêve (« en songe, il me sembla que je voyais au ciel »... écrit-il), mais ce savoir du rêve doit être lui-même su et c'est l'intervention de Virgile et le récit de la venue de Lucie. Telle serait donc la fonction structurale du rêve dans le récit; d'être sa transgression, qu'il implique une double scène, une représentation de représentation; un double texte, un texte du texte dans le texte 19.

Arrivé en ce point de l'analyse, il serait sans doute intéressant de mettre en corrélation les trois songes de Dante qui interviennent au chant IX, c'est le rapt de Ganyémède, (1) au chant XIX, c'est le rêve de la Sirène Incontinence (2) et au chant XXVII, c'est celui de Lia et de Rachel (3). Cette corrélation pourrait très schématiquement se caractériser comme le passage de rêves de franchissement (1 et 2) à un rêve d'accomplissement (3). Et sans doute, pourrons-nous reconnaitre dans (1) et (2) les épreuves qualifiantes et dans (3), l'épreuve glorifiante du modèle des formalistes russes et de A. J. Greimas. Précisons ce point: de (1) à (3), Ganyémède est devenu l'aigle qui peut contempler le soleil sans ciller « je me sentis pousser les ailes de mon vol... Vois le soleil qui brille sur ton front ». De l'incendie, rêve du chant IX, qui est « en réalité » franchissement de l'obstacle initial qui ferme le Purgatoire, Dante est passé au soleil qui brille en réalité sur son front, du chant XXVII, qui lui donne en réalité une liberté d'errance dans le jardin « Tu es hors des voies étroites et scabreuses... tu peux errer dans ce jardin... » de l'action (Lia) à la contemplation (Rachel). Mais le rêve (2) marque la transition et la transformation de (1) à (3). Car, selon la logique onirique, ce somme est en réalité un rêve de viol et d'ouverture: dans le rêve, « il se saisit de l'autre et l'ouvrit par devant, en lui fendant sa robe et me montra son ventre » et dans la réalité, Virgile s'écrie « Dresse toi, que nous trouvions l'entrée. Venez, c'est ici le passage. » qui fait écho aux paroles du même Virgile dans le chant IX « Vois l'entrée qui semble l'entailler (la falaise à pic)...

---

19 Voir à ce propos le beau livre d'André Green, Un oeil en trop, Ed. de Minuit, coll. Critique 1969.
ses beaux yeux (de Lucie) m’avaient montré ce passage béant... ». Aussi pouvons-nous écrire une des dimensions de cette corrélation qui résumera ces trop brèves indications: « Nuit : Lumière :: seuil : espace :: nécessité : liberté :: action : contemplation ».

Ce chant IX se démembrane en deux grands segments: 1) celui du rêve et de son « interprétation » par Virgile, encore que celle-ci ne soit pas thématisée comme telle; 2) celui du récit, du dialogue avec l’ange portier et du franchissement de la porte après l’inscription des 7 P sur le front de Dante. Ce découpage n’est pas intuitif: il a son signe dans le texte, constitué par l’adresse au lecteur qui marque le milieu exact du chant (v. 70-71-72). Cette adresse au lecteur se signale par la double intervention de l’émetteur et du récepteur du message, du poète et de son lecteur, mais c’est aussi un fragment du discours poétique, déroché de lui-même, dont l’objet ou le thème est constitué par les conditions formelles de son effectuation. En ce sens, ce fragment (tercet 24) est une véritable coupure, puisqu’il réalise une mise à distance du récit comme objet textuel. Apparaît donc à plein, en ce qui le concerne, la fonction du message qui définit la poéticité du discours, selon Jakobson 20. Toutefois cette remarque est insuffisante. Car, dans le message poétique en général, le poème se donne comme poème, nous fait porter un intérêt au message lui-même en tant que tel. Or ici, tout le texte, dont l’adresse au lecteur est un fragment, est déjà poème. Si donc ce fragment attire notre attention par son hétérotopie, c’est parce que le poète y parle poétiquement de son poème et donc que s’y découvre la fonction métalinguistique: le tercet 24 est ainsi un morceau de métalangage poétique. Or la fonction métalinguistique est la fonction des codes du message. Si donc le discours du code vient en manifestation dans le message lui-même, au lieu de lui rester extérieur, s’il fait partie du message, nous avons affaire à un cas d’« overlapping » du code et du message: le message renvoie au code, cas type d’autonimie ou de forme citationnelle 21. Mais l’adresse au lecteur permet, en outre, l’étude des autres fonctions linguistiques: d’abord la fonction conative puisque le poète y interpelle le lecteur dans un type de discours qui, ne pouvant

20 Pour le renvoi à Jakobson et à son analyse des fonctions linguistiques voir Essais de linguistique générale, p. 214 et sq.
être soumis à l’épreuve de vérité, se constitue comme objet poétique au fur et à mesure qu’il se profère en langage. « Le dire, c’est faire » 22. Cette interpellation « Tu vois, lecteur... » réagit dès lors sur le reste du texte, aussi bien avant qu’après elle. « Tu vois comme je le relève, mon grand sujet... ne t’enerve pas si (par la suite) je l’enchausse avec plus d’art encore ». Ce que le lecteur vient de lire et d’entendre, c’est du langage, c’est une parole poétique, rien d’autre. Il convient donc d’entendre cette parole comme une parole qui, en se proférant, fait être le poème. Ce que Dante signifie au lecteur ici, c’est que le Purgatoire a l’être et a seulement l’être du poème. Nous verrons, dans un instant, l’importance de cette remarque. Mais l’interpellation du lecteur fait apparaître comme pur acte de parole, une quatrième fonction linguistique, la fonction phatique qui crée en quelque sorte une situation de parole et de communication verbale. En interpellant le lecteur, Dante pose expressément en face de lui qui profère le chant, un interlocuteur qui l’écoute, interlocuteur qui entre, dès lors, comme le poète qui l’interpelle, dans le poème, comme celui auquel le poème est adressé par le poète qui porte la parole. Le poète entre dans son poème en amorçant une situation de parole, structure contextuelle qui fonctionnera comme contrainte sémiotique de la pluralité du sens 23. Sujet de l’énonciation comme récepteur de l’énoncé font partie de l’énoncé lui-même. Reste enfin une cinquième fonction linguistique, la fonction expressive que porte également l’adresse au lecteur. Celle-ci, avons-nous dit, exprime le poète dans le poème. Mais comment? En exprimant le poète, l’expressivité du message masque le poète. Dante nous fait savoir à nous, lecteurs, en écrivant ce tercet que le Purgatoire n’est qu’un poème écrit avec tout l’art dont il est capable, mais qui se suffit à lui-même comme objet de langage; le tercet 24 met le poème à distance du poète comme objet poétique. Comment donc cette mise à distance de soi peut-elle être expressive du poète? Elle est expressive de ce moi qui met à distance de lui ce qui risquerait de le découvrir, ou de l’affaiblir. L’adresse au lecteur a donc une véritable fonction refoulante de ce dont le rêve était porteur, des pensées latentes du rêve. L’analyse structurale rejoint ici l’analyse au sens psycho-

22 Voir sur ce point Austin, How to do things with words, Oxford, Un., Press.
23 Lire à ce sujet nos remarques dans Langages, art. cit.
nalytique, mais non pas pour donner le sens du contenu, des pen-
sées du rêve, mais pour nous introduire dans les opérations qui re-
levent de la logique onirique.

Ainsi sur les six fonctions linguistiques analysées par Jakob-
son, l’adresse au lecteur en concentre cinq. Pourquoi n’y trouvons-


nous pas la sixième qui est la fonction référentielle ou contextuelle? Simplement parce que le tercet 24 est ce moment du récit dans lequel le récit s’interrompt, où le discours ne parle plus de quelque chose, mais parle de lui-même, de celui qui le parle et de celui auquel il parle.

Un dernier mot concernant la position structurale de l’adresse au lecteur: il s’agit apparemment d’un tercet sans corrélation, d’un «correlatum» sans «correlans», à moins que la présence des cinq fonctions linguistiques en fasse le corrélat de l’ensemble du chant. On aurait affaire alors à un corrélat «complexe» dont la fonction dans le récit serait d’être le pôle universel d’opposition parce que formellement, il est à la fois dans le texte et hors du texte: il se donne comme hors du texte, en rupture de ton, comme «deuxième discours» à valeur métalinguistique dans le discours, et cependant, dans le texte, puisque celui qui interpelle le lecteur est le même que celui qui rêve et s’avance vers la porte du Purgatoire. Il insta-


Entrons dans l’analyse du segment (1) qui est celui du rêve: 1/ Dante s’endort avec ses quatre compagnons: Virgile, Sordel, Nino Visconti et Conrad Malaspina (jusqu’au vers 18). 2/ Il rêve (..v. 33) 3/ Il s’éveille (..v. 42). Ce premier mouvement constitue un tout, une grande séquence narrative. Le segment (2) s’organise de la façon suivante: 1/ Exhortation et récit de Virgile sur ce qui s’est passé pendant le sommeil de Dante (..v. 63). 2/ Départ de Dante et de Virgile (..v. 69 .. et 73). Ce deuxième mouvement cons-


titue un tout également, mais en réponse au premier; cette valeur de

24 Il serait intéressant de comparer avec une autre adresse au lecteur de valeur purement conative au chant VIII et qui intervient comme injonction didactique: «Ici lecteur aiguise ton regard, car le voile du vrai si subtil est rendu qu’il est aisé de le bien pénétrer». Tercet 7.
réponse est marquée par le tercet 16 (v. 46-48): le récit de Virgile renvoie à l’effroi de Dante consécutif à son rêve.

Que signifie l’expression « séquence narrative »? On peut, d’une façon générale, donner deux significations au terme de séquence, deux significations qui sont étroitement liées: 1/ la séquence est réglée par la logique simple des conséquences empiriques: si une question est posée, on peut s’attendre à ce qu’une réponse soit donnée. Si Dante s’endort, on peut s’attendre à ce qu’il rêve et qu’il s’éveille. Avec l’endormissement, le rêve et l’éveil, nous avons donc bien affaire à une corrélation nécessaire. Certes le moment intermédiaire n’a pas la même nécessité que les moments initial et final. Mais en référence au contexte, toutes les fois qu’il y aura sommeil, il y aura rêve. C’est cette stéréotypie marquée dans le Purgatoire, aux chants IX, XIX, XXVII, qui justifie le moment intermédiaire du rêve dont les vers 16-17-18 donnent une sorte de théorie psychologique et théologique. 2/ la séquence est déterminée également par l’organisation d’un réseau de correspondances structurales signifiant une téléologie non linéaire: la corrélation replie le texte sur lui-même et engendre dans la surface textuelle, par ce repli, une épaisseur.

Toute l’analyse consiste donc à articuler ces deux significations l’une à l’autre, à faire jouer la double limite des séquences et par là à faire apparaître des directions de sens.25

La séquence lie un certain nombre de *fonctions*. Celle-ci – on le sait – constitue la plus petite unité narrative, le segment de l’histoire qui se présente comme le terme d’une corrélation, le germe qui, selon l’heureuse expression de R. Barthes, ensemençe le récit d’un élément qui mûrira plus tard, au même niveau ou à un autre niveau. La fonction, écrit encore Barthes, est une unité de contenu, « ce que veut dire un énoncé », mais elle est portée par des signifiants très divers et par là la langue du récit marque son indépendance par rapport à la langue au sens linguistique du terme.26 Ainsi dans notre texte, nous pouvons résumer les dix neuf premiers vers du chant, par l’énoncé « c’était la fin de la nuit; Dante s’endort » où s’articulent un indice temporel (la fin de la nuit) et une fonction narrative (endormissement). Or l’énoncé de cet indice requiert 16

25 Voir nos remarques à ce sujet dans notre étude sur les Fées, « IDE », cit.
26 R. BARTHES, « Communications », n° 8, p. 7.
ou 17 vers, alors qu’un ou deux vers portent la fonction narrative: « Vaincu par le sommeil, je m’étendis sur l’herbe ». Cette disproportion manifestée de l’indice temporel et de l’expression de la fonction narrative se retrouve dans l’éveil de Dante, où 7 vers et demi explicitent les indices, alors que la fonction « éveil » est exprimée par un vers et demi. Cette disproportion doit être, elle-même, une marque, un signe d’un genre de récit caractérisé par un déséquilibre quantitatif entre la part proprement narrative et les éléments descriptifs, métaphoriques, diaphoriques qui sont consacrés aux indices. D’où le problème posé par la première grande séquence: celui de la valeur de la diaphore descriptive 21.

La deuxième séquence en revanche pose un autre type de problèmes. Elle est beaucoup moins nécessaire en apparence, puisqu’elle est constituée, semble-t-il, par le résidu, l’entre deux, du vers 42 aux vers 69-73. Dante s’endort dans l’Antipurgatoire, il s’éveille au seuil du Purgatoire. Que s’est-il passé pendant son sommeil? Il le sait: il a rêvé, mais que s’est-il passé dans la « réalité »? Seul Virgile le sait: il raconte ce qui s’est passé pendant le sommeil de Dante. Il s’agit donc d’un récit (récit dans le récit) à valeur rétrospective. Ce ne sont pas les événements qui se disent eux-mêmes, ou par la voix de celui qui le vit de façon simultanée. C’est un discours rétrospectif, un discours de la mémoire, ou encore un récit-fiction, puisque la réalité n’existe que dans le dire du racontant Virgile et à l’intérieur de ce discours-récit dans un autre discours, celui de Lucie. Au récit du rêve de la grande séquence 1, correspond, comme son corrélat, le discours de la mémoire ou récit fiction de la grande séquence 2.

Le terme « correspond » signifie ici que le segment entre en corrélation seconde avec le premier, pour former une unité seconde de sens. Mais du même coup, le récit rétrospectif de Virgile explique et rend nécessaire le départ: il constitue l’exposé de la condition de possibilité du départ, de la reprise de la marche, puisque désormais l’accès au Purgatoire est trouvé. Mais ce même départ (fonction

---

21 C’est un problème qu’aborde G. Genette dans son article Frontières du récit, in « Communications », no 8, p. 156 et sq. Il distingue une description de type ornemental et une description de type symbolique. La première appartiendrait au genre épique, la seconde au roman réaliste par exemple. L’exemple que nous traitons nous inciterait à penser qu’il n’y a pas de description ornementale à proprement parler, mais qu’une description est toujours signifiante. Toutefois cette signification peut être plus ou moins cachée, plus ou moins implicite.
narrative « reprise de la marche ») s’articule comme le positif au négatif indiqué par le chant VII « Mais vois déjà comme le jour decline... » à l’impossibilité de continuer à marcher de nuit, comme déjà au chant III et au début du chant IV le poète avait souligné les difficultés de l’accès au Purgatoire.  

Le tableau ci-dessous résume l’analyse de la deuxième grande séquence narrative:

<table>
<thead>
<tr>
<th>(1) Arrêt de la marche: C’est la nuit, il n’y a pas d’accès</th>
<th>(5) Récit de Virgile sur ce qui s’est passé pendant le repos: discours de la mémoire.</th>
<th>(6) Départ: reprise de la marche, c’est le jour, il y a un accès</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>endormissement</td>
<td>Rêve</td>
<td>Éveil</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Notre analyse atteint ici un de ses tournants essentiels: l’articulation de la synchronie et de la diachronie.

En diachronie manifestée, la disposition des fonctions sur la ligne narrative du texte s’établit ainsi:

(4) (4) (1) (2) (3) (5) (6)

Mais si nous construisons les corrélations, le schéma de la première partie est le suivant:

1. Endormissement Nuit
2. Rêve (2) Mémoire (5)
3. Éveil Jour
4. Arrêt, repos Nuit
5. Reprise de la marche, jour

28 Ainsi au chant III, les tercets 16-17-18 et en particulier la remarque de Virgile « Qui sait de quel côté la pente est le moins raide, / me dit mon maître en arrêtant ses pas, / pour que puisse monter quelqu’un qui n’a pas d’ailes? ». Au chant IV, on lira les tercets 9-10-11 et en particulier « Il faut voler ici // je veux dire avec l’aile empennée et rapide / du grand désir, à la suite du maître / qui m’éclairait et me donnait espoir // ». Cf. ci-dessous notre note de référence au Phèdre de Platon.
(2) est la cause de (3) pourtant corrélat avec (1); (5) est la condition de possibilité de (6) pourtant corrélat avec (4).

On a deux corrélations couplées $1/3 - 4/6$ mais dans lesquelles le signe – qui est celui de la corrélation, est tenu par une troisième corrélation $2/5$, le rêve et sa mémoire, qui rendent possible le couple $1/3 - 4/6$; cette corrélation fonctionne, si on peut dire, à la fois dans et hors de la première; elle fait apparaître, dans le texte lui-même, en manifestation, la structure de la manifestation.

*Analyse de la première grande séquence narrative* v. 1 à 42

Elle comporte trois moments ou segments: 1/ endormissement; 2/ rêve; 3/ éveil; dont nous avons rapidement vu à la fois la valeur de consécution et la valeur structurale.

*Mais de façon caractéristique, ces 3 moments sont annoncés* par de très importants index spatio-temporels ou par des modalisateurs affectifs, dont pourtant la signification est très mince: « la nuit s'achève... », « le jour approche... » « je suis effrayé », mais dont l'exposition - la manifestation est très importante par le force et l'ampleur des renvois intertextuels, des métaphores ou diaphores textuelles.

1/ Ainsi la fin de la nuit s'exprime par le « mythe de Tithon » et la personification de la nuit. 2/ L'approche du jour, par le « mythe de l'hirondelle » et une théologisation psychologique, 3/ l'effroi du poète à son réveil par l'histoire légendaire d'Achille à Skyros. Nous avons certes noté qu'un genre, l'épopée, trouve là sa caractéristique, mais il faut approfondir ce point.

*Première remarque:* L'analyse dans son mouvement naturel (qui découle logiquement des premiers démembrements effectués) disjoints, c'est-à-dire place à des niveaux différents, Tithon, la Nuit, l'Hirondelle, l'âme dans ses rapports avec le corps ou Achille à Skyros d'une part, et le mythe de Ganymède d'autre part. Les premiers appartiennent aux index du récit ou à ses modalisateurs; le second au récit lui-même, ou plus précisément au récit du rêve dans le récit. La fonction du renvoi textuel à Ganymède sera donc radicalement différente de celles des autres références, alors que dans une étude littéraire, elles relevaient toutes d'un même domaine. Il s'agit là d'une induction opératoire formelle antérieure à la question du sens et du contenu de l'histoire de Ganymède et de la raison pour laquelle ce contenu intervient dans le rêve.
Deuxième remarque: Ces niveaux, quoique différents, vont communiquer par un réseau d'éléments et de procès qui fonctionneront entre eux comme jeu à vide de signifiants. Ainsi, la parure de pierres précieuses au front de l'Aurore, ou l'aile de la nuit et l'aigle de Ganymède, constituent des signifiants, flottants entre les niveaux textuels, qui potentiellement recueillent une grande richesse de sens; mais celle-ci reste à l'état de possible. Des rapprochements seraient à faire ici entre l'attitude en éveil de l'analyste structural qui guette les corrélations et l'attention flottante du psychanalyste à l'écoute du sens, dans le signifiant errant: par exemple le V en chiffré romain dans l'Homme aux loups de Freud (les oreilles des loups, AA, le VV de « wolf », les jambes écartées, etc...) ²⁹.

Le texte apparaît alors comme un tissage de deux niveaux par des signifiants erratiques.

Troisième remarque: Il faut souligner le décalage entre les diaphores intertextuelles de 1/ et de 2/ alors que temporellement les moments qu'elles indiquent sont simultanés.

La nuit s'achève / le jour s'approche
Dante s'endort // il rêve.

De même que le rêve n'est pas l'interruption du sommeil (mais son gardien), de même, l'approche du jour et la fin de la nuit sont simultanées, dans l'évanescence de leur limite. Mais le texte, dans sa manifestation, décale cette simultanéité, par le double jeu diaphorique des index d'espace et de temps. Il y a en effet deux systèmes de diaphores par les quels le jour est plus intérieur à la nuit, et le rêve plus intérieur au sommeil.

Tercets 1 et 2; “Tithon et Aurore”;
Tercet 5; “L'hirondelle”: mythe de Procné et de Philomèle ³⁰.
Tercet 3; “La nuit”: allégorie
Tercet 6; “L'esprit”: psychologie symbolico-théologique.

Sommeil

Rêve

²⁹ Voir à ce sujet l'étude que S. LECLAIRE en a faite dans les Cabiers pour l'analyse. Ponctuation de Freud.

³⁰ Mythe de Tithon et de l'Aurore: Aurore demande pour Tithon, fils de Priam, son amant, l'immortalité; elle l'obtient, mais oublié de demander l'éternelle jeunesse. D'où vieillissement indéfini de Tithon, de siècle en siècle plus débile et plus ruiné.

³¹ Procné et Philomèle étaient deux soeurs dont la première était mariée à Térée, Philomèle ayant été violentée par son beau-frère qui lui coupa la langue:
Le mythe de Tithon et de l'Aurore est celui de l'opposition entre la fausse et la vraie immortalité, entre l'immortalité, comme vieillissement infini, et l'immortalité comme éternelle jeunesse; entre le temps caractérisé par Tithon (comme indéfini) et l'éternité Aurore ou la répétition (le retour éternel) de l'instant toujours identique (le scorpion qu'elle porte sur le front ne serait-il pas le signe de ce retour de l'identique?). Le récit mythique est pris en son moment de rupture: le départ de l'Aurore. Elle est prête à quitter Tithon, au moment où la Nuit s'achève, en abaissant son aile pour faire le troisième pas de la marche ascendante. Dans l'allégorie, de même, s'opposent la marche ascendante de la Nuit et l'abaissement de l'aile (de la Nuit). Le mythe de Tithon et de l'Aurore, l'allégorie de la Nuit indiquent le moment du sommeil « Peinant à traîner ce que je tiens d'Adam, vaincu par le sommeil, je m’étendis sur l’herbe ». Ainsi s’instaure une relation d’une part entre ce mythe, cette allégorie, la périphrase qui désigne le corps dans son origine la plus ancienne, comme trace de l’origine ou du Père, Adam, et d’autre part, le sommeil. On pourrait caractériser ce premier mouvement comme celui du sommeil, retour au corps archaïque.

Le second mouvement fait allusion au mythe de Procné et de Philomèle qui est celui d’une métamorphose en oiseaux des deux sœurs et du mari, mais plus intérieur à la métamorphose est le mythe de l’inceste et de la dévoration puisque Térée mange son fils Itys sans le savoir, après avoir violé sa belle-soeur et coupé sa langue (castration de la parole). C’est le moment du rêve, celui du chant de la mémoire: « sans doute, en souvenir de ses premiers malheurs... » mémoire qui est celle de l’esprit dégagé du corps, de ce corps abandonné à sa vieillesse par Aurore, mémoire qui est aussi bien une certaine façon de dominer le temps, divination.

Dès lors, le décalage entre les diaphores textuelles a pour fonction non seulement de localiser dans le temps et l’espace (le lieu où nous étions), mais encore de se donner les deux moments du songe qui va suivre, le moment du corps archaïque et le mo-

[[32]] Il faudrait noter ici la relation toujours à écluser entre la castration de la parole, glossa, la broderie, c'est-à-dire la représentation imagée, l'écriture et le thème de l'inceste et de l'anthropologie.

elle se plaignit en brodant ses malheurs sur une étoffe à sa soeur qui, de rage, mit en lambeaux Itys, son propre fils et en fit manger les membres à Térée. Le forfait révélé, comme Térée voulait ruer sa femme et sa belle-soeur, la première fut changée en hirondelle, la seconde en rossignol, et Térée lui-même en huppe.
ment de la mémoire et de les disjoindre tout en effectuant la conjonction: c'est parce que Dante fait retour à la pesanteur très ancienne du corps, c'est parce qu'il s'endort (comme le vieillard Tithon reste étendu sur sa couche alors qu'Aurore le quitte) qu'il peut rêver: que l'esprit peut s'abstraire des pensées du présent, être devin dans ses visions, s'évader de la chair, peut en un mot se souvenir de lui-même (comme l'oiseau hirondelle par ses cris inarticulés signifie qu'elle se souvient de ses malheurs mythiques d'avant sa métamorphose).

On comprend alors pourquoi se constitue, au début de ce chant, cette énorme surcharge diaphorique autour d'un noyau sémantique très simple: «la nuit s'achevait, le jour pointait, quand je m'endormis après de mes compagnons et que je fis le rêve suivant». Nous avons noté dans l'analyse des corrélations des fonctions narratives, que le récit du rêve et le discours de son interprétation constituaient une corrélation contingente à l'intérieur de corrélations nécessaires: si le héros s'endort, il est nécessaire qu'il s'éveille, mais il n'est pas nécessaire qu'il rêve et qu'on lui explique son rêve. La description apparemment ornementale des indices temporels, avec son double jeu diaphorique décalé, a pour fonction de préparer, d'exiger et donc de signifier la séquence du sommeil et du rêve, à la fois en tant que séquence narrative dans l'ensemble du récit et dans son contenu.

Ceci n'est pas pour nous étonner: en effet les diaphores intertextuelles fonctionnent au niveau des indices temporels comme en surcharge descriptive, amplificatrice, périphrastique. En tout état de cause, elles arrêtent le mouvement du récit ou ne le provoquent pas. Elles appartiennent à un autre type de discours que le narratif, un discours qui, à proprement parler, ne raconte pas une histoire, mais qui, de type statique, décrit une scène mythique, dépeint une allégorie. Or nous avons noté que l'introduction du récit du rêve dans le récit, avec le jeu diagrammatique de ses répétitions, allait faire affleurer la structure synchronique ou achronique dans la diachronie du récit lui-même. Elle se trouvait être, par elle-même, transgression de l'opposition de la structure et de la manifestation. Les diaphores intertextuelles fonctionnent au niveau de cette transgression même: elles la préparent et du même coup l'affaiblissent.

---

33 Telle est bien, selon nous, une des fonctions de toute description.
en introduisant ces énormes superstructures non-narratives sur les indices du récit, superstructures diaphoriques qui renvoient à la structure narrative que le récit onirique présente en manifestation.

Ce qui frappe à l'analyse des mythes impliqués dans le texte, celui d'Aurore et de Tithon, celui de Nyx, la Nuit, celui de Procré et de Philomèble, celui de l'âme et du corps, c'est qu'ils sont des mythes de transgression, de séparation, de rupture de la limite dans sa position même, ou qu'ils sont saisis à ce point de leur propre histoire; la forme est le contenu, disions-nous, ce qui signifie que l'analyse, formelle à un niveau, est de contenu à un autre, le contenu de niveau supérieur étant la forme du niveau inférieur. Ainsi, l'unité Tithon-Aurore est-elle scindée par le départ d'Aurore; ainsi la marche ascendante de la Nuit est-elle sa fin, l'abaissement de son aile; ainsi la totalité chair/âme est-elle scindée dans le sommeil lui-même, puisque l'esprit endormi est plus éveillé que dans la veille; ainsi l'oiseau sans voix se souvient-il de son histoire de violence et s'en lamente-t-il dans un cri.

Plus abstraitement, une totalité n'est posée, dans les diaphores comme dans le récit, que pour être scindée et brisée, tout en étant maintenue. Vaincu par le sommeil, parce qu'il est le fils du vieil Adam, Dante s'évade en esprit de sa chair, donc n'est plus fils d'Adam parce qu'il rêve. C'est là la formule canonique de la transgression, ou tout au moins celle d'un texte « travaillant » sur les limites, sur la barre de séparation entre structure et manifestation, entre diaphore et récit, entre totalité et scission ou limite interne de la totalité.

On peut faire la même remarque pour la fin du récit du rêve: l'éveil. L'histoire légendaire d'Achille à Skyros est celle d'une rupture par Tétyss de la totalité Maître/Disciple (Chiron/Achille) pendant le sommeil. Achille s'éveille à Skyros chez les filles de Lycomède, d'autant plus surpris qu'il est déguisé en fille (c'est-à-dire castré, lui le viril par excellence). Et par là nous saisissons la modalisation affective de l'éveil où se marquent les thèmes de l'ennulement, du rapt et de la rupture. Mais ici la diaphore a valeur rétroactive: elle ne vise pas à préparer et à signifier par anticipation, le rêve, mais à le signifier rétroactivement: la modalisation de l'éveil signifie le moment où le désir est insupportable, où il ne se symbolise plus; elle signifie à la fois la transgression de l'interdit et l'interdit lui-même. D'où la double angoisse, et de la transgres-
sion, et de l’interdiction; d’où l’intérêt, sur le plan technique, de la position d’un élément du texte dans le grand syntagme narratif. Les deux tercets v 34-v 42 signifient simultanément ce qui précède (cf la non-linéarité du texte, sa non-successivité) et sont à corréler avec les vers 64-67 qui en inversent explicitement la valeur affective (« je me sentis tout autre »), mais qui ne prennent eux-mêmes sens qu’après le décodage implicite du rêve.

**Analyse du rêve lui-même v. 19 à 33.**

C’est le noyau de notre texte puisqu’il est l’unité centrale du démembrement, mais il doit être corrélé très rigoureusement avec le discours de Virgile, qui constitue le noyau de l’autre partie du texte. Toutefois ce noyau est lui-même divisible; il admet des départs de sens, une construction plurielle du sens.

1/ On notera l’importance d’un modalisateur, que nous appellerons le modalisateur onirique, qui manifeste l’intrusion dans le texte du sujet de l’énonciation. Tout le récit du rêve, nous semble-t-il, est pris dans cette tension entre sujet de l’énoncé et sujet de l’énonciation: en raccourci, c’est la même tension que nous avons notée entre le début et le milieu du chant IX, marquée par l’adresse au lecteur. « En sone, il me sembla... je croyais être... il me semblait... il me semblait... il fallut bien que mon sommeil cessa... », expressions qui s’opposent à celle du v. 25, « je pensais en moi »), qui est propre au niveau onirique. Mais l’intervention du rêveur comme sujet éveillé de discours, sur le récit du rêve signifie, comme une modalisation supplémentaire, que non seulement c’est un rêve, mais que c’est une fiction, un faux-semblant. Il s’agit là d’une attitude de rationalisation, d’un procès qui est à la fois celui d’une élaboration fictive et une tentative de maquillage du rêve. C’est au fond le procès de symbolisation onirique qui apparaît, mais du même coup se dénonce; la conscience du rêve surgit, mais c’est a conscience-dite du rêve: par suite le poème et son racontant font apparaître ce qui reste habituellement masqué.

2/ L’organisation du récit du rêve est la suivante: d’une part, les tercets 7 et 8 présentant l’aigle prêt à descendre et Ganymède sur la montagne (vers 19 à 24), d’autre part les tercets 10 et 11 qui décrivent le rapt de Dante et l’incendie (vers 28 à 33).
Nous avons opéré la disjonction du tercet 9 (vers 25 à 27) qui est une élaboration onirique secondaire, une rationalisation dont la fonction est de permettre la métamorphose de Dante en Ganymède. Précisons ce point: « (je croyais) être... au mont où Ganymède abandonna ». Si l’on considère que l’expression « je croyais » est un modalisateur onirique, ce vers équivaut à « je suis sur la montagne où Ganymède... »; il ne signifie donc pas « je suis Ganymède », alors que l’expression « il me ravissait jusqu’au feu céleste », elle, l’indique implicitement. Le discours qui se tient le rêveur dans son rêve a donc pour fonction, à la fois d’effectuer et de masquer la métamorphose, selon le raisonnement suivant: c’est ici même que l’aigle doit trouver sa proie, et nulle part ailleurs (= je suis choisi comme proie par l’aigle); or je suis sur la montagne de Ganymède (donc je suis Ganymède, puisque) l’aigle m’enlève; ce qui est effacé par le discours explicite, c’est, d’une part « je suis choisi comme proie », d’autre part, « je suis Ganymède ». Ainsi le discours du rêveur permet d’effectuer le passage du lieu à l’être tout en effaçant le nom propre, Ganymède, qui autoriserait l’identification décisive. Aussi le tercet 9 est-il essentiel: c’est le tercet pivot qui permet, lors de l’explicitation, de lire la fin du rêve, le rapt de Dante et l’incendie, à la lumière « intertextuelle » du début, la montagne de Troade et Ganymède; dès lors nous pouvons poser les équivalences suivantes: incendie = banquet des dieux / aigle / Ganymède = Dante. On remarquera que l’aigle est l’élément commun à cette lecture.

Aussi le rêve en lui-même comporte-t-il deux niveaux de lecture: l’un que donne le rêveur qui rationalise son rêve et en dissimule quelques éléments selon les procédés de la condensation et du déplacement, l’autre que donne également le rêveur et qui permet de rétablir une lecture plus précise et plus exacte. Le mouvement métaphorique s’est effectué de Ganymède à Dante, du Mont Ida au Mont du Purgatoire, du banquet des dieux à l’incendie, des parents du jeune berger aux compagnons endormis. Mais il est remarquable que l’aigle fonctionne aux deux niveaux avec une égale netteté; il est le facteur essentiel de la condensation ou plus précisément il constitue un élément métonymique dans le récit: il y a un aigle pour Dante et pour Ganymède.34

34 La relecture de l’Interprétation des Rêves de Freud est ici essentielle et en particulier le chapitre VI sur le Travail du rêve.
On peut tenter d’effectuer l’analyse des éléments de l’aigle: l’aigle, c’est d’abord l’aile; on se souviendra ici de l’aile de la nuit et de l’oiseau hirotelle. L’aile est le signifiant de la liberté d’ascension, de l’affranchissement de la pesanteur, le symbole de la force anabatique. L’aigle comme force ascensionnelle, libre, s’oppose à un deuxième trait de l’aigle, qui le signifie comme force de chute, comme catabase (« prêt à descendre », « il descendait », « fon-dre sur »). Cette opposition du mouvement vers le haut et du mouvement vers le bas se retrouve dans l’allégorie de la nuit « en marche ascendante » mais qui « abaisse l’aile pour le troisième pas ». De même le héros qui s’endort libère, parce qu’il s’est endormi, son esprit de la chair pour voir l’avenir.

L’aigle condense deux éléments contraires, la force anabatique et la force catabatique, le mouvement de chute et le mouvement d’ascension. La valeur diacritique, sémantique de l’aigle est cette opposition: chute de la foudre / ravissement du feu céleste. Il ré-soud par là l’opposition du haut et du bas qui est le problème même du Purgatoire: comment monter au sommet de la montagne? Par un rapt, par une chute qui est un envol. Il faut tomber, pour être en haut. En ce sens, l’aigle du mythe de Ganymède est également l’aigle du rêve de Dante. Il est l’élément métonymique des deux niveaux de la métaphore; il possède une valeur métaphorométonymique comme dirait Rosolato, il est surdéterminé. Cette force de chute-envol est un même temps une force de dissociation et de rupture; comme Aurore quitte Tithon, comme Dante quitte ses compagnons endormis, Ganymède doit abandonner les bras de ses parents et être pris pour le banquet des dieux, comme Philomèle le fait pour le fils de Térée, Itys qui fût pris pour le ban-quet de son père, à qui il fut donné en pâture. L’assimilation qui suit la dissociation, la conjonction qui suit la disjonction, apparaît en toute netteté dans l’incendie: « nous flambions tous les deux ».

L’aigle, porte-foudre de Zeus, brûle avec sa proie dans l’unité du même incendie. Ainsi se réalise l’identité de l’amour et de son objet. Le thème du banquet des dieux où Ganymède fait fonction d’échanson est la dissimulation-exhibition de celui, plus profound

---

35 Cf le mythe des ailes de l’âme dans le Phèdre 246 et sq. L’aile y est assimilée à la « spiritualité » même de l’âme, liée à l’amour du désir. Voir également dans le Phèdre l’allusion à Ganymède liée à la définition du désir 255e d.
35bis G. ROSOLATO, Essais sur le symbolique, Gallimard 1969.
à valeur archaïque, de la dévoration, de l’assimilation, de l’absorption de l’amant et de l’aimé (que le mythe de l’hirondelle et l’ambiguïté de l’expression nous indiquent) et qui se trouve repris dans l’image flamboyante de l’incendie. L’aigle, force de dissociation, est aussi force de confection. Force anabatique, il est aussi force catabatique. Il joue, dans la structure narrative onirique, le rôle du terme complexe qui est à la fois l’un et l’autre des contraires et ainsi permet le parcours de l’axe sémantique S. Il permet de passer du bas en haut, mais par un mouvement de haut en bas, de s’identifier à l’objet, mais par dissociation d’avec une totalité. Il est cependant remarquable que le parcours de l’axe sémantique s_{1}.........s_{2} soit également parcours de Dante vers le paradis.

Lorsqu’on passe à l’analyse du rêve, on se pose immédiatement la question: pourquoi l’éveil de Dante est-il si angoissant? « Je devins livide comme un mortel glacé par l’épouvanter ». Le vers possède, à notre sens, une double corrélation: positive, avec le bijou que porte Aurore sur son front et qui figure « cet animal glacé qui de sa queue attaque les mortel »; négative, avec la foudre, le feu, l’incendie, la flamme. Il faut donc que le rêve, au moins dans ses pensées latentes, ait quelque rapport avec une attaque « a tergo », avec la queue et par la queue, dont l’incendie est à contrario l’accomplissement et qui provoque parce qu’insupportable, l’éveil du rêveur. D’où sa référence au mythe de Ganymède: j’utiliserai ici texte d’Ovide, Métamorphoses X 140 et sq. « il nous faut maintenant, dit Orphée, d’une touche plus légère chanter les jeunes garçons aimés des dieux et le châtiment que des jeunes filles, égarées par une passion interdite, méritèrent pour leur dépravation. Le roi des dieux brûla jadis d’amour pour le Phrygien, Ganymède... » Voilà ce qui, rétrospectivement, glace d’épouvanter le rêveur, après l’avoir éveillé par un insupportable accomplissement de désir. Cette position postérieure dans la ligne du récit a valeur

36 Dans la transcription de Greimas, S, sème complexe, réunissant s_{1} et s_{2} par une double relation de conjonction et de disjonction. Refire sur ce point A. J. Greimas, Du Sens, p. 135-135.
37 Cette remarque n’est pas en contradiction avec la suggestion faite plus haut que le bijou — Scorpion que porte l’Aurore évoquerait l’éternel retour de l’identique. Elle indique simplement qu’une image — aussi étrange que celle-ci — peut être surdéterminée ou posséder pour l’analyste un sens pluriel.
interprétative de ce qui précède: par là apparaît, une fois de plus, la non linéarité du récit.

Nous serons beaucoup plus rapides dans l’analyse de la seconde partie du récit (v. 43-63... 73). Le découpage du texte ne pose pas de problème majeur, mais la comparaison avec le début du chant IX est très instructive.

A/ Les index: les deux premiers tercets I v. 43-45 sont caractérisés par leurs index spatio-temporels d’une très grande brièveté; à la différence du début du chant, il n’est désormais plus utile de préparer et de masquer ce qui va suivre puisque le discours de Virgile sera le décodage implicite du rêve; décodage qui ne se donne pas comme décodage mais comme récit de ce qui s’est passé pendant le sommeil de Dante. Cependant ce discours-récit aura valeur de décodage, ne serait-ce que par son effet affectif v. 64-67 (« je me sentis tout autre »).

2/ v. 46-48; les exhortations de Virgile ont valeur performative: elles constituent une modalisation du discours, définissant une position de dialogue et donnent au propos de Virgile une valeur de réponse au rêve.

B/ Le récit: (tercet 17): le discours de Virgile se donne comme monosémique, comme révélateur d’un sens. Ce serait toutefois une erreur de penser que le discours-récit et plus généralement le récit du chant IX a un seul sens: mais c’est grâce à cette univocité que le discours de Virgile se présente comme interprétation. C’est le seuil du Purgatoire: l’image du seuil se développe dans l’opposition entre une clôture absolue (la falaise à pic qui l’enceint à l’entour) et une ouverture, l’entrée, mais qui est comme une entaille, un passage frayé qui vient d’être ouvert: une fracture. Telle pourrait être la valeur du verbe « sembler » qui donne au passage, l’aspect d’une sorte de blessure dans l’enceinte. Au v. 62, il parlera de « passage béant »; cette opposition clôture/ouverture-fracture est elle-même en corrélation « symbolique » avec ce qui nous est apparu comme un élément commun récurrent des diaphores de la première partie et du récit du rêve: la rupture d’une totalité (d’une unité) en vue de ou pour une conjonction. C’est bien le thème de la transgression qui franchit une limite tout en la posant: Dante n’entre pas dans le Purgatoire, il transgresse sa limite par le rêve.

Il est remarquable que la forme prise par l’exposé du thème
herméneutique (qui encore une fois n’est qu’un discours de Virgile) est la description « Te voici parvenu... vois la falaise... Vois l’entrée... ». La description a ainsi une valeur statique, structurale; elle est faite d’un jeu d’indications: le thème herméneutique se donne comme un index spatial. En inserrant l’image (visible) dans la narration (lisible), la narration, qui est toujours ouverte vers la pluralité du sens, est bloquée dans la monosémie de l’image: « voici... c’est ainsi et pas autrement... ». Dans cette présence obsessionnelle de l’unité de sens, l’on peut apercevoir une nouvelle intervention « dissimulée » du sujet de l’énonciation, derrière Virgile, sous la forme d’une sorte de contrainte interprétative. Au chant X, ce sera l’inverse: la description se métamorphosera en récit, alors qu’ici le récit se fige en description.

On trouve deux ordres d’index en cette deuxième partie:
- les index de lieu et de temps (v. 43-45; tercet 15);
- les index thématiques (herméneutiques) de lieu et de temps (v. 49-51; tercet 17); et entre les deux, les impératifs d’exhortation, les actes illocutoires qui sont comme des modalisateurs d’attitude (v. 46-48; tercet 16), mais qui, en même temps, font d’un lieu et d’un temps, un autre lieu et un autre temps; ce sont les mêmes, mais devenus des signifiants: il s’agit du seuil du Purgatoire c’est-à-dire d’une clôture fracturée.

D’où la question: y a-t-il véritablement description d’un référent ou plutôt inclusion, par et dans le discours, d’un champ référentiel, cette inclusion étant opérée par la cascade des performatifs: il ne faut pas oublier en effet que nous avons affaire à un discours en style direct à l’intérieur du poème, qui en déchire la surface narrative par un discours.

Ce discours est lui-même ouvert sur un récit au passé, un récit qui a déjà été fait et dont on notera les index temporels et spatiaux: « A l’aube... » « lorsque ton âme... parmi les fleurs... » ceux-ci réitèrent donc sur un troisième plan (v. 52-54, tercet 18), les vers 1 à 18 [6 tercets], ils fonctionnent comme diagramme ou résumé, comme réitération de ce qui a déjà été dit: le vers 52 vaut pour les vers 1 à 9, les vers 53 54 valent pour les vers 10 à 18. Des correspondances encore plus précises pourraient sans doute être établies 39.

39 Voir sur cette notion de diagramme, les nombreuses indications de R. BARTHE dans son article des « Recherches de Science religieuse ».
1/ Quelle est la signification de cette réitération en forme de diagramme? Là encore sa position signifiante est rétrospective: elle signifie que l’énorme superstructure déictique par diaphores a valeur essentielle pour le récit du rêve; cette signification apparaît de plus en plus nettement au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture. Il serait alors utile d’étudier les différences subsistantes dans le diagramme, par exemple les expressions: « Parmi les fleurs qui parent le vallon »... « sur l’herbe », dont les connotations sont différentes.

2/ Mais cette réitération a aussi une valeur signifiante prospective, car elle nous incite à considérer que la suite est aussi une réitération, un diagramme de ce que avons déjà lu. Le texte par là doit se replier sur lui-même pour se prendre lui-même pour objet et commencer — sans le dire explicitement — sa propre interprétation.

D’où la possibilité de mettre en correspondance rigoureuse le récit du rêve et le discours de Virgile et de faire l’analyse de la signification des différences formelles.

Premier exemple: les vers 25-27 constituent le tercet pivot, le discours rationalisant du rêveur qui se désigne lui-même comme la proie privilégiée et obligatoire de l’aigle. Il s’articule aux vers 55-57 tercet pivot également où Lucie se désigne elle-même comme Lucie et formule sa demande d’enlèvement de Dante.

Quelle est la valeur de ce changement de personne: (1ère personne / 3ème personne) et de sexe (Dante parle comme je; Lucie parle comme elle)? Voici rapidement dressée la table des correspondances:

\begin{tabular}{|l|l|}
\hline
I & II \\
\hline
v. 20-21 « Un aigle suspendu avec des pennes d’or planant sur l’aile et tout prêt à descendre »
& v. 55 « Une dame est venue »
\hline
v. 25-27 « Et je pensais en moi: « sans doute a-t-il coutume de chasser juste ici, et dédaigne-t-il bien de prendre ailleurs la proie qu’il emporte en ses griffes ».
& v. 55-56-57 « Je suis Lucie, dit-elle; celui qui dort, laisse-moi l’enlever: je veux l’aider au cours de son voyage ».
\hline
v. 22-23-24 « Je croyais être au mont où Ganymède abandonna les bras de ses parents quand il fut pris pour le banquet des Dieux »;
& v. 58 « Sordel est demeuré parmi les nobles âmes ».
\hline
\end{tabular}
v. 28-29-30 « Et puis il me semblait qu’après quelques rondsoms comme la foudre il descendait terrible et qu’il me ravissait jusqu’au feu céleste ».  
v. 31-33 « Et là il me semblait que nous flamions tous deux et si brûlant était l’incendie en mon rêve qu’il fallut bien que mon sommeil cessa ».  
v. 59-60 « Elle te prit et quand le jour fut clair, elle a monté ».  
v. 61-63 « Elle t’a couché là ; mais d’abord ses beaux yeux m’avaient montré ce passage béant. Ensuite elle et ton somme ensemble sont partis » 40.

Au terme de cette confrontation, on peut établir les équivalences suivantes:

(1) Aigle = Lucie; (2) Sordel, Nino, Conrad = les parents de Ganymède; (3) Dante = Ganymède-Dante; (4) le feu céleste = le jour; (5) L’incendie de l’aigle et de Dante-Ganymède = le regard de Lucie qui montre le passage béant, après avoir couché Dante. Il n’est pas suffisant de poser l’équation: « le regard de Lucie (lucia = lumière) = l’incendie, avec la valeur du nom propre et des légendes entourant Sainte Lucie caractérisées par un félichisme de l’œil; c’est le regard de Lucie qui montre la béance dans le rocher et qui opère, en quelque sorte, par le regard, la fracture du seuil qui est l’incendie, identifiant dans la même flamme, l’aigle et Dante-Ganymède. Ce qui était dans le rêve, identification flamboyante, destructrice, de l’aigle et de Dante comme Ganymède au banquet des dieux, est dans l’interprétation, désignation à distance par le regard d’une ouverture, fracture par le regard, par la lumière (lucia) de ce qui était clos. L’accomplissement du

40

vv. 19-21
in soggno mi parea veder sospesa
un’aguglia nel ciel con penne d’oro,
con l’ali aperte e a calare intesa

vv. 25-27
Fra me pensava: « Forse questa fiede
pur qui per uso, e forse d’altro loco
disdegna di portarne suso in piede ».  

vv. 22-24
ed esser mi parea là dove fuoro
abbandonati i suoi da Ganimede,
quando fu ratto al sommo consistoro.

vv. 28-30
Poi mi parea che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.

vv. 55
venne una donna...

vv. 55-57
..... « I’ son Lucia;
lasciatemi pigliar costui che dorme;
si l'agevolerà per la sua via ».

v. 58
Sordel rimase e l’altra genti forme;

vv. 59-60
ella ti tolse, e come 'l di fu chiaro,
ella ti tolse, e come 'l di fu chiaro,
venne suso;....
désir est différé, ou pour parler le langage de Derrida\textsuperscript{41} la différence entre les deux, entre le récit et son interprétation, c’est la différence du désir dans le regard et par le regard: le feu qui consume est interprété comme la lumière qui donne à voir; l’aigle qui se détruit avec sa proie est interprété comme le regard de la sainte qui ouvre ce qui était clos dans une sorte de défloration à distance.

Mais en même temps, le caractère insoutenable de l’accomplissement du désir, de la transgression pure est résorbé. Et l’on apercevra bientôt que cette béance est elle-même fermée par une porte gardée par un ange. La conclusion est alors la conversion de l’épouvante en sang-froid et en confiance grâce à l’aliénation opérée par l’interprétation monosémique: la vérité — écran de l’herméneutique univoque (réduction de la pluralité du sens) — donne au signifiant, son signifié stable. V. 64-67 « Je me sentis tout autre ». D’où le schéma suivant qui résume notre analyse:

Soit en transcrivant dans un schéma symbolique, une situation de départ neutre \(2^o\) elle-même transformée par le rêve et ses

\textsuperscript{41} JACQUES DERRIDA, L’écriture et la différence, Le Seuil 1967.
éléments $m^{-1}$, $n$, $o^{-1}$ en situation finale $\Sigma^{-1}$ négative et qui est transformée à son tour par le discours interprétatif $m$, $n$, $o$, en situation finale $\Sigma$ positive.

Toute la fonction du récit est donc de passer de $\Sigma^0$ à $\Sigma$ par $\Sigma^{-1}$. Il paraît impossible de passer de $\Sigma^0$ à $\Sigma$ directement. C'est là une contrainte sémiotique du sens que l'analyse de la structure profonde nous a révélée.

Qu'on me permette de donner ici une deuxième conclusion toute iconographique. On sait qu'il existe pour la coupole de la chapelle funéraire des Médicis un beau dessin de Michel Ange représentant le rapt de Ganymède. Voici ce qui lui écrivait à ce sujet son ami Sebastiano del Piombo dans sa lettre du 7 juillet 1533:\footnote{42} Je pense que le Ganymède ferait très bien sur cette coupole. Tu pourrais l'entourer d'un halo pour qu'on le prenne pour St Jean de l'Apocalypse emporté au ciel. Effectivement dans l'Ovide moralisé, Ganymède « signifie » bien St Jean l'Evangéliste, l'aigle, le Christ ou la Lumière Divine. Le rapt de Ganymède ne fut-il pas, dès Xénophon, interprété comme l'envol de l'esprit auprès du souverain Bien\footnote{43}, et non point seulement comme le mythe justificateur de l'homosexualité. Cette ambiguïté se maintiendra jusqu'au bout, puisque, dans les avatars du dessin de Michel Ange, Ganymède qui devait être pris pour St Jean de l'Apocalypse, dessin préparatoire au noble décor d'une chapelle funéraire de prince, fut en réalité un don précieux de l'artiste à son très intime ami, Tomaso Cavalieri.