

L'ENFER EN ESSENCE

Une compréhension philosophique de l'Enfer
selon Raymond Lulle

“Et porce, devons nous tout ausi geter
de nos cuers toutes choses por eschaper
as poines d'enfer et ne devons tenir en
nos cuers nule chose, fors nostre seignor
glorieus.”

Raymond LULLE, *Doctrine d'Enfant*¹

Il faut extraire et écarter de son corps, nous dit Raymond Lulle, toute chose qui ne soit notre seigneur glorieux si l'on veut échapper aux peines d'Enfer. Parce que c'est dans le corps que semble se loger cette diabolique possession du péché. Au coeur de la question du péché se trouve le problème de la représentation du corps. C'est dans le corps que s'engendre et s'enfante et naît et grandit le péché. C'est donc sur le corps qu'il doit être puni. Mais pourquoi l'Enfer? Hugues de Saint Victor nous apporte une réponse: “De même que Dieu a préparé des peines corporelles pour les pécheurs qui doivent être tourmentés, de même il a distingué des lieux corporels pour ces peines corporelles. L'Enfer est le lieu des tourments, le Ciel est le lieu des joies. C'est à juste titre que le lieu des tourments est en bas et le lieu des joies en haut, car la faute pèse vers le bas, tandis que la justice soulève vers le haut”. L'Enfer est donc le support physique et concret, le *lieu corporel*, dans lequel peut s'exercer la punition du corps. Sans ce lieu que l'on peut décrire, que l'on peut déterminer à loisir, voire localiser géographiquement, le discours eschatologique resterait abstrait ou insuffisamment efficace. C'est parce que ce

¹ Version médiévale du ms. fr. 22933 de la B.N. de Paris. Texte établi et présenté par A. Llinarès (Paris: Librairie Klincksieck), p. 229.

lieu est conçu comme *lieu corporel* qu'est justifiée l'existence, au Moyen Age, d'une abondante littérature sur l'Enfer.

L'objet du présent travail est de déterminer à partir de cette littérature infernale les formes qu'adopte l'économie du châtement, étant donné qu'elles véhiculent de multiples représentations du corps.

Une première remarque s'impose: le corps est la cible majeure de la répression infernale. Même la souffrance de l'âme ne pourra être cernée que par le langage de la souffrance corporelle. Et c'est que le supplice est avant tout spectacle. Or, seul le corps se donne à voir, et seule une souffrance corporelle peut constituer un théâtre suppliciaire. Voilà pourquoi les punitions infernales se présentent en différentes scènes, où si l'on préfère, en différents tableaux. Dans ces visualisations de la souffrance, la littérature infernale reproduit à sa façon l'art des *imagines agentes* médiévales en constituant un *art des sensations insupportables*. La sensation est censée suppléer à l'image, elle reproduit textuellement l'imaginaire des formes de l'horrible; il s'agit de retrouver dans le texte toute la force active, tout le pouvoir impressif de la représentation iconographique. Le texte vaut pour l'image; il se fait lui-même image.

Quel est le but que recherche la littérature infernale? Elle cherche à instaurer le supplice comme *moment de vérité*. Il est là pour faire éclater la vérité. Il est donc productif, utile et efficace. Il ne s'intègre pas uniquement à une esthétique (ou une anti-esthétique) de l'horrible, un goût morbide pour la souffrance du corps. Il est lui-même *agente*. Le supplice infernal a pour but l'édification morale par le biais du *timor dominis*, de cette crainte qui doit paralyser toute tentative d'écart corporel par rapport à la norme morale établie, gardée et sans cesse entretenue par les Ministres de l'Eglise. De ce fait, la littérature infernale fait figure d'*orthopédie* morale: elle est cette force qui est censée contrebalancer le fâcheux penchant du corps à décrire des écarts, à tendre constamment vers le néant d'où il vient, au lieu de s'élever droitement vers Dieu.²

On peut aussi s'interroger sur les enjeux théologico-politiques des supplices infernaux. Certains sont clairs, comme ceux qui ont contribué à la *Naissance du Purgatoire*.³ Outre ceux-ci, il faut remarquer que les supplices de l'Enfer mettent en place des cérémonies par lesquelles un certain

² Soulignons au passage que dans l'imaginaire collectif la plupart des péchés contiennent l'opposé de cet idéal de verticalité ascendante du corps: la paresse, la gourmandise et la luxure impliquent des corps assis ou allongés; l'avarice des corps rabougris et pelotonnés; l'orgueil des corps gonflés; la colère, des corps en agitation excessive; et l'envie, des corps qui se portent cupideusement vers d'autres corps et non vers Dieu. Autrement dit, le regard du corps dans le vice, ne se fait jamais verticalement, vers le haut. Il est horizontal, de corps à corps, ou descendant, comme le regard orgueilleux. Il penche donc, sans cesse vers le néant.

³ Voir à ce propos le livre de Jacques Le Goff (*La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1981).

pouvoir se manifeste, un certain rapport au supérieur. En effet, il y a supplice parce qu'il y a crime contre l'instance supérieure qui a établi la loi morale. Il y a donc supplice quand il y a crime contre Dieu. Autrement dit, le supplice infernal est la réparation de l'injure qui a été faite à la dignité de Dieu par le non respect de sa loi. C'est Dieu lui-même que le pécheur attaque par son péché. Dieu aurait donc le droit de punir. Mais, Il ne le fait pas. Il ne prend pas part au supplice. Au contraire, c'est l'antithèse de Dieu, les diables, qui se chargent de la besogne. Dieu n'agit pas dans le supplice, son action se met entre parenthèses. Du point de vue théologique, cette mise entre parenthèse tend à montrer que l'épisode suppliciaire de l'Enfer ou du Purgatoire est en fait l'expérience éternelle (pour l'Enfer) ou temporaire (pour le Purgatoire) de la déréliction. Parce que l'homme a péché contre Dieu, il ne participera plus de l'action de Dieu. Se retrouver en Enfer, c'est être privé de Dieu, c'est être livré à l'anti-Dieu. Le supplice lui-même ne donne pas à voir le pouvoir de Dieu, mais la misère de l'homme sans Dieu. Or, cette absence de Dieu, dans le supplice est le préambule d'une nouvelle apparition du pouvoir divin. En effet, Dieu reste le seul pouvoir qui peut suspendre le supplice. Il reparait comme pur pouvoir lorsqu'il décide de mettre le holà aux supplices de tel condamné. Tous les récits sur le Purgatoire insistent sur ce fait: seul Dieu peut décider de la fin des peines. Cette date reste un mystère pour tous, parce qu'elle est la manifestation de l'action et du pouvoir divins. L'Église est certes un médiateur entre le damné et cette action divine. Les messes dites pour le salut de tel défunt se présentent comme une intercession qui peut avancer cette date. Mais la décision elle-même reste le privilège de l'omnipotence. Il y a, dans la descente en Enfer un passage à la dimension de la totalité: le feu purgatoire est l'exorde soit à une condamnation totale et éternelle, soit à une action du pouvoir total de Dieu qui rachète *totale*ment le damné. Il s'agit là d'une totalité qui ne saurait ressortir à l'humain.

Nous allons tenter de voir quelles sont les conditions de base qui ont permis l'établissement d'une telle littérature, pour analyser ensuite les différentes représentations du corps que l'on peut dégager à partir de deux textes de Raymond Lulle, le *Livre des merveilles* et la *Doctrina d'enfant*.

I. La question de la mort

A partir du XIII^e siècle croît et se multiplie la littérature sur l'au-delà. Elle en arrive même à acquérir le statut de genre. Or, un tel phénomène ne peut se produire qu'en raison de la conjonction de deux situations: d'une part, la détermination d'un univers idéologique commun sur

l'au-delà (des mentalités et un imaginaire collectif), et, d'autre part, la constitution d'un public, c'est-à-dire d'une attente, d'un goût, ou, tout au moins, d'une préoccupation qui affecte un groupe humain dans sa majorité. Le point de suture de ces deux situations en ce qui concerne l'au-delà est très précisément la conception de la mort. A la source de cette obsession littéraire et iconographique sur l'au-delà réunissant auteurs et auditoire, se trouve la modification qui lentement se profile de la pensée sur la mort jusqu'à sa définitive détermination. Par conséquent, c'est d'abord l'établissement d'un nouveau rapport de l'homme à la mort que nous devons interroger et analyser, afin de comprendre ultérieurement quel est le type de représentation du corps dans l'au-delà que véhiculent les textes sur les peines de l'Enfer.

L'enjeu impliqué dans l'interrogation sur la question de la mort dans les nouvelles représentations du XIII^e et du XIV^e s., est de montrer que la nature mortelle de l'homme devient le *principe*, le *sujet* et l'*instrument* de la réflexion morale.

La morale est fondée sur l'idée que se fait la pensée médiévale du libre arbitre. Sans libre arbitre, sans la liberté qui est laissée aux hommes, par le biais de la volonté divine, de choisir librement et de vouloir librement ou non *connaître, aimer et servir Dieu*,⁴ l'idée même d'une morale n'a pas de sens. La Morale est morale lorsque c'est en dehors de la contrainte et par la seule décision de son *opinion accompagnée de raison*, que l'homme choisit Dieu comme la seule voie possible de son salut.

Il faut d'abord chercher à comprendre dans quel sens la pensée morale du libre arbitre s'articule sur le problème de la mort. De même que la morale présuppose une alternative, la mort telle qu'elle apparaît au XIII^e s. est aussi le choix entre deux pôles. Et c'est que la mort est double: il y a une bonne mort et une mauvaise mort, une mort dans le savoir et une mort dans la *nescientia*. Qu'est-ce que la mauvaise mort? Comprenons d'abord ce qu'est la mort du corps, et pour cela, demandons à Raymond Lulle de nous renseigner: la mort du corps, précise-t-il au chapitre LI du livre VIII appelé "pourquoi l'homme meurt-il?" de son *Livre des merveilles*,⁵ est la séparation du corps et de l'âme, laquelle séparation provoque une inévitable corruption du tout précédemment formé par l'assemblage des deux. La mauvaise mort, en revanche, est très particulièrement la mort spirituelle:

Mort esperital, bell amic, dix l'ermità, es con l'ànima se desvia de la fin a laqual és creada, ço és con oblida e ignora e desama Déu.⁶

⁴ Ce sont les trois pointes du triangle de ce qu'on appelle en théologie la "première intention".

⁵ Ramon Llull, *Llibre de meravelles* (Barcelona: Edicions 62, 1980), p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 164.

La mort spirituelle a donc lieu lorsque l'âme est dans la situation de la faute morale, lorsqu'elle *pèche mortellement* (p. 163). Autrement dit, le sens de la mauvaise mort est celui d'être l'image d'une mauvaise vie. Or, la mauvaise vie est de deux sortes; l'une concerne l'âme, l'autre le corps. Celle de l'âme est la vie qui ignore l'amour de Dieu.⁷ Celle du corps est la vie qui ne cherche qu'à satisfaire les désirs corporels et qui accorde une importance excessive aux cinq sens, succombant vite au péché. Ce détour par les différents types de mort nous permet donc d'assister à l'irruption et à la présentation du corps dans la conception de la mort. Le corps fait son entrée pour nous mettre de plain-pied sur la scène morale. Déjà avec Lulle, parler de la mort nous oblige à parler du corps, à parler des sens et des plaisirs, parce que c'est très précisément par le corps que la faute a lieu. La mort peut alors devenir le moment crucial de la question morale. Elle est le point de départ et l'aboutissement de la mise en place du contrôle moral des vies et des hommes. Or, il y a là une modification radicale, une inversion même, de la vision de la mort, que nous tâcherons maintenant de comprendre.

Deux conceptions différentes de la mort se sont succédé au cours du Moyen Age: l'une est d'inspiration Apocalyptique, l'autre tire sa référence de l'*Évangile selon Saint Matthieu*. Comme le remarque Philippe Ariès dans son ouvrage *L'homme devant la mort*,⁸ le premier Moyen Age jusqu'au XII^e s. a repris à son compte la vision de la mort que l'on trouve dans l'*Apocalypse* de Jean: la mort est conçue comme une paisible attente qu'il ne faut pas craindre, un calme sommeil. Suivant cette vision, la chrétienté entière était réunie et sauvée, les croyants, dans leur ensemble, étaient indistinctement appelés *saints*. La seule exigence était donnée par la croyance, et, à partir de là, la mort n'était point censée véhiculer un effroi ou une angoisse moralement accrus. En effet, le salut était quelque chose qui pour le croyant de ce premier Moyen Age, allait de soi.

De ce point de vue, les nouvelles perspectives qui se dessinent, à partir du XII^e-XIII^e s. vont profiler une représentation radicalement opposée. Cela va avoir lieu à partir d'une modification de la référence scripturaire. En effet, nous pouvons observer un certain effacement de l'inspiration Apocalyptique au profit de l'idée de Jugement. Mais, un jugement qui reçoit des déterminations nouvelles. Nous assistons, comme le suggère Philippe Ariès, à la "mise en place d'un grand drame" fondé sur l'idée de procès. Par là, il faut surtout souligner cette surprenante transformation du Jugement Dernier en procédure civile. La Justice divine ne peut plus être comprise, ne peut plus être dite qu'avec les termes de la justice

⁷ "Grande était la damnation de l'homme qui mourait à aucune mort sans amour", lit-on dans le *Livre de l'ami et de l'aimé* (métaphore n° 85).

⁸ Coll. "Points" (Paris: Ed. du Seuil), 1977, t. I, p. 99.

humaine: l'au-delà s'emprisonne dans l'ici-bas, dans un formidable *détournement*, pour reprendre les mots de Philippe Ariès, de *l'eschatologie au profit d'un appareil judiciaire*. Et, c'est bien l'idée de *profit* que nous devons souligner, car une telle conception fonde, dès le XIII^e siècle, l'adéquation entre la morale et le *contrôle des vies*, à partir de la nouvelle idée que les hommes se font du jugement qui va avoir lieu dans l'au-delà.

Aussi la vie apparaîtra-t-elle comme une "longue procédure où chaque action est sanctionnée par un acte de justice ou tout au moins de gens de justice [...]. Chaque moment de la vie sera un jour pesé dans une audience solennelle, en présence de toutes les puissances du Ciel et de l'Enfer", écrit Ariès.⁹ C'est ainsi que Raymond Lulle pensera le jugement dernier: comme une grande assemblée dans laquelle seront pesés les mérites et les fautes de chacun.¹⁰

Dans cette conception de la mort, l'homme ne peut être conçu que comme individu. La mort s'individualise, le sujet mourant et seul, apparaît comme figure d'un destin non pas collectif, comme dans l'*Apocalypse* qui concerne l'espèce humaine dans sa totalité, mais individuel. C'est chaque homme qui est visé dans sa vie particulière. Pour l'homme du XIII^e siècle, le salut devient un problème fondamentalement individuel et fondamentalement vital. Vital parce que c'est sa vie qui est mise en question au moment de sa mort. Nous devons mettre en rapport cette individualisation du trépas avec le développement de la *gestion* du sort des âmes dans l'au-delà. Cette administration est permise, comme le remarque Jacques Le Goff¹¹ par la naissance et le développement du Purgatoire, exactement à la même époque. Nous pouvons remarquer avec Michel Vovelle, que dans le processus d'individualisation de la mort véhiculé par le thème du Purgatoire, a joué un rôle fondamental le recours, de plus en plus répandu, à l'achat *d'indulgences* qui n'administrent que le sort d'une seule âme: "l'association de plus en plus intime du thème avec celui des *indulgences* lui assure une efficacité réelle: la notion répond trop directement au besoin social du *rachat individuel* à temps pour n'être

⁹ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁰ Cf. *Le livre du gentil et des trois sages*. Dans chacune des trois descriptions du Jugement (celle du sage Juif, celle du sage Chrétien et celle du Sarrasin), on insiste surtout sur le fait que le jugement est un compte rendu (retra compte) dont la fonction principale est de montrer aux yeux de tous, c'est-à-dire, aux yeux de tout le peuple, ce que Dieu connaissait déjà grâce à sa science parfaite, à savoir les mérites et les fautes de chacun. C'est alors que le Jugement se détermine comme procès. Il est là pour rendre public et manifeste, pour socialiser presque, la vie morale des hommes. Dans cette idée on reconnaît l'influence franciscaine de Lulle, qui insiste bien sur le fait que les riches et puissants ne pourront aucunement échapper à ce regard justicier d'autrui que le Jugement permettra. Tant et si bien, que ce qui est mis en place, c'est une sorte de Comité du Salut Public, avant la lettre, sous le regard bienveillant de l'omniscience et la toute-puissance de Dieu.

¹¹ Cf. Le Goff: *op. cit.*

point accueillie, et à ce titre, elle représente une étape essentielle dans l'individualisation des attitudes devant la mort".¹² Tous les moments de la vie de l'homme seront comptés et pesés. On retrouve par là, ce processus de *quantification* cher à la fin du Moyen Âge, dont parle Huizinga. C'est une sorte d'obsession du dénombrement: comptage des mérites du Christ, des gouttes de son sang, des peines de l'Enfer, mais aussi des fautes des hommes. La vie de chaque homme apparaît dès lors comme la somme de ses pensées, de ses paroles, et de ses actions,¹³ c'est-à-dire les trois voies par lesquelles l'homme s'édifie moralement, mais aussi par lesquelles il se perd: *peccavi in cogitatione, et in locutione et in opere*, dit le *Confiteor* de Chrodegang de Metz (VIII^e s.). Autrement dit, c'est le *faire*, pour reprendre une terminologie lullienne, de l'homme qui est jugé au moment de la mort.¹⁴

C'est donc tout-à-fait naturellement que l'idée de mort débouche sur le conflit moral entre le Bien et le Mal, le conflit entre les Vertus et les Vices. Dans la tradition médiévale ibérique,¹⁵ du XIII^e au XVI^e siècles, le thème de la mort apparaît très souvent comme un exorde au conflit moral entre les Vertus et les Vices. On le retrouve dans le *Libro de Buen Amor*, de l'Archiprêtre de Hita, dans les *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena, et en France, dans la continuation du *Roman de la rose* de Jean de Meun. Au XVI^e s., et plus particulièrement en 1534, la plus grande union entre la pensée de la mort et celle des vertus se trouvera dans la vision optimiste d'Erasme, dans sa *Praeparatio ad mortem* qui consiste à considérer moralement la mort *sub specie resurrectionis*. La mort donne à voir au mourant le spectacle édifiant des vertus et la tentation des vices, tous les deux sur une même scène où le mourant est plus un spectateur qu'un acteur. C'est le cas des *Artes moriendi* analysées par Alberto Tenenti.¹⁶ Ces arts sont l'aboutissement de cette nouvelle pensée de la mort. L'*Ars moriendi*, comme l'*Art de bien vivre et de bien mourir* se présente comme un condensé dynamique des caractéristiques que nous venons d'évoquer. Dans l'*Ars moriendi*, on retrouve cette solitude exemplaire du mourant qui prouve bien que désormais, c'est l'homme seul qui est concerné par sa mort, et partant, par la moralité de sa vie. Comme

¹² Michel Vovelle, *La mort et l'occident* (Paris: Gallimard, 1983), p. 135.

¹³ Cf. Ariès: *op. cit.*, p. 107.

¹⁴ Ce *faire* qui est la pierre de touche de la philosophie lullienne. Cette philosophie n'arrive donc pas accidentellement dans l'histoire de la pensée. Elle prend naissance exactement au moment où le Moyen Âge modifie sa conception de la vie pour la penser désormais comme l'ensemble computable et *enregistrable* des faits de chaque homme: chaque pensée, chaque parole et chaque action.

¹⁵ Cf. Otis H. Green, *España y la tradición occidental* (Madrid: Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, 1969), t. IV.

¹⁶ Cf. *La vie et la mort à travers l'art du XV^e s.* (Paris: Librairie Armand Colin), 1952.

le souligne Ariès, le drame métaphysique quitte les sphères de l'au-delà: "il s'est rapproché et il se joue maintenant dans la chambre même du malade autour de son lit".¹⁷

Cette modification de la vision de la mort est pour nous d'autant plus intéressante qu'elle est à l'origine d'une production textuelle. A partir des nouvelles conceptions, la mort requiert une préparation, requiert un savoir. S'il faut apprendre à bien vivre, c'est pour apprendre à bien mourir. D'une certaine manière, la mort semble s'écarter du terrain strictement métaphysique ou eschatologique pour faire des incursions dans la sphère du didactique. Autrement dit, elle va être intégrée à un enseignement, à des discours, à une écriture. Les nouvelles perspectives sur la mort sont à l'origine de la littérature *consolatoire*, qui, depuis le XIII^e s., n'a cessé de se développer, jusqu'à atteindre des sommets, aux XV^e et XVI^e siècles. L'ouvrage de Fray Francisco de Avila,¹⁸ paru en 1508, intitulé *La vida y la muerte*, en est un exemple. Déjà à la fin du XIII^e s., Raymond Lulle établit sur le principe de la nouvelle représentation de la mort sa *medicina de peccat*, le médicament du péché, qui est aussi le remède qui censément doit guérir l'angoisse de la mort. La trajectoire du Gentil lullien, dans le *Libre del gentil e dels tres savis*, en est la preuve. Parallèlement, le même rapport à la mort est contenu dans la version castillane du XIII^e s. du Roman de *Barlaam et Josaphat*. Lorsque le jeune prince Josaphat prend conscience de la mort, il sombre dans une telle angoisse,¹⁹ que seul le savoir chrétien que lui apporte le sage Barlaam, concernant Dieu et la Résurrection, pourra lui rendre son ancienne joie. Le terme de l'évolution du problème de la mort se trouve dans une radicale négation angossée de la vie:

¡Ay que sí! Que de la cuna se sigue la sepultura, dira Torres Naharro, au début du XVI^e siècle.

¹⁷ Ph. Ariès: *op. cit.*, p. 110. Voir aussi à ce propos le livre de Tenenti, pp. 48-60.

¹⁸ Le prologue de cet ouvrage témoigne de la généralisation de la mort, conçue depuis le XIII^e s. comme le problème essentiel:

"El subjecto deste libelo toca tan universalmente a todos, que a vuestra reverencia podrá ser asaz sabroso y provechoso. En esta obra, habida principal ocasión de litigar con la muerte se tocará el rigor del juicio universal de muerte eterna, de la vera felicidad en la vida beata..."

¹⁹ Quelques phrases dans la bouche du jeune prince, dont s'est inspiré Calderon pour son Segismundo, serviront à montrer la portée de cette angoisse:

"Amarga es esta vida y llena de todo dolor. Que vida es esta en que aquestas cosas assi vienen? Como podrá el omne ser seguro aunque siempre demande la vida deste mundo, pues que non puede escusar la muerte? Ca esta vida non es segura nin çierta" (*Barlaam e Josafat*. Ed. critique de J. E. Keller et R. W. Linker. Madrid: C.S.I.C., Clásicos Hispánicos, 1979, p. 44).

II. La mécanique de la souffrance corporelle: le livre des merveilles

Le texte lullien occupe entièrement le territoire de la deuxième personne, terrain privilégié de l'enseignement philosophique. Qu'il s'agisse des bons conseils de l'ermite à Félix dans le *Livre des merveilles*, ou de ceux de Lulle à son fils dans la *Doctrine d'enfant*, le discours s'articule autour d'un "tu" explicite qui est la cible de l'énonciation. Dans la pédagogie lullienne, la première personne se plie totalement à l'exigence de la deuxième, et cela jusqu'à épouser presque les caractéristiques de cette personne interlocutrice.²⁰ On réduit ici à foison la part manifeste de subjectivité autant qu'elle sera développée dans les discours postérieurs sur l'Enfer; ceux, par exemple de Bernat Metge et Ramon de Perellós, à la fin du XIV^e siècle, qui sont, de toute évidence, une prise de position d'un "je" dans la description de l'Enfer.

Mais, quelle est l'importance et quelles sont les implications d'une telle position? Cela génère une vision du corps supplicié qui n'est pas le fait d'une expérience. Or, la perception particulière s'attache à la description de lieux infernaux particuliers auxquels correspondent les particularités des corps. En revanche, la vision lullienne commande une présentation plus générale du corps, et si l'on veut plus absolue: le corps est singulier; il est "un"; il forme un tout que l'on essaye d'appréhender dans le paroxysme de sa souffrance. C'est cette unité, cette totalité du corps qui est à la base de ce que l'on pourrait appeler une *représentation philosophique* du corps en Enfer. Car même lorsqu'il est pluriel (les "cors des pecheors", dans la *Doctrine d'enfant*), cette pluralité n'est en fait que l'addition de singularités identiques. C'est la souffrance du corps peccable que le discours lullien essaye d'appréhender, dans ce que celle-ci a de singulier, d'inchangé, d'identique et de constant; nous osons dire même, dans ce qu'elle a d'essentiel. Le discours lullien cherche donc à rendre raison de ce qui constitue l'essence de la souffrance corporelle, attendu que celle-ci se trouve, en Enfer, à son degré maximal. L'hypothèse de base, suivant une méthodologie en quelque sorte anselmienne,²¹ est que le corps en Enfer est dans la situation de la plus grande souffrance que l'on puisse concevoir. A partir de cette hypothèse, le philosophe

²⁰ Cf. le *Livre de contemplation* (OE I, ch. 187): quand on prétend enseigner, il faut établir au préalable une sorte de contrat de communication et de savoir avec son interlocuteur, en prenant en compte sa particularité (cf. aussi le début du *Livre des démonstrations*). C'est cette voie de l'*inventio* que Roland Barthes appelle *stratégique* ou *psychologique* dans la mesure où elle consiste à "penser le message probatoire non en soi, mais selon sa destination, l'humeur de qui doit le recevoir". Voir: R. Barthes, "L'ancienne rhétorique", *Communications* 16 (1970), pp. 172-223.

²¹ Souvenons-nous du *nihil magis quod cogitari potest*.

tâche de répondre à la série de questions catégorielles qui s'ensuit: ce que ce corps est (*quid est*), et comment (*quommodo*), et par quel moyen (*cum quo*).

Or, ce questionnement établit un système logique de la souffrance, dans le sens d'une mécanique qui fonctionne à son plus haut rendement; dans le sens, en somme tout lullien, d'un *art* de la souffrance du corps. Et c'est dans cet *art* que se trouve la spécificité de la représentation lullienne du corps en Enfer. Un *art* qui véhicule une saisie abstraite et décharnée de l'insupportable. Lulle ne produit pas un "art des sensations insupportables", mais un "art des concepts insupportables". Or, ce qui est insupportable conceptuellement, c'est que le corps soit déstructuré dans ses composantes essentielles et inversé dans le sens de son action, dans le sens de son *faire*.

Dans la représentation totalisante du discours lullien sur l'Enfer, il faut prendre ensemble l'âme et le corps. Le supplice infernal est l'occasion d'une union de l'âme et du corps qui se fait très précisément à travers la peine, à travers la souffrance: le Jugement concerne l'âme seule, mais en Enfer, les deux, âme et corps, s'unissent:

Après lo dia del judici l'ànima recobrarà lo cors, en lo qual haurà pena: car en la unió que es farà de l'ànima e del cors, en quant ensem seran un hom, s'unirà la pena corporal e la pena esperital.²²

Or, le but d'une telle union est de développer le maximum d'efficacité de la souffrance. Ce que vise cette union, c'est la multiplication de la peine:

...per loqual uniment muntiplicarà la pena de l'ànima en la pena del cors, enaixí que en la pena corporal haurà l'ànima pena, e en la pena esperital haurà lo cors pena.²³

Autrement dit, cette union sert à réintégrer le corps, saisi comme totalité, dans la mécanique de la souffrance, dans un *réseau de communication* des peines, dans lequel glisse, se transporte et s'épanche la douleur. Nous retrouvons ici cette conception si lullienne de l'*art* comme réseau de communication. En adéquation avec l'étymologie fantastique des rhétoriciens du Moyen Age, l'*Art* est *arctus*, articulation, diagramme en réseau. Quel est donc ce réseau suppliciaire qui touche l'âme et le corps en Enfer?

²² Voir: *Llibre de meravelles* (Barcelona: Ed. 62, 1980), p. 347.

²³ *Loc. cit.*

L'Enfer est pour Lulle le lieu de *l'inversion*. La peine pourra donc être comprise comme l'inversion de la communication des attributs essentiels de la chose, de l'objet. La communication à l'endroit est la circulation de *bien* entre les différents attributs. La communication inversée a lieu lorsque ces attributs s'offrent, les uns les autres, le *mal*. C'est ainsi que Lulle comprend ce qu'il appelle la *peine substantielle* de l'âme. *Substantielle* parce qu'elle atteint les attributs substantiels de l'âme dans leur rapport réciproque. En accord avec l'âme tripartite augustinienne, ces attributs sont la mémoire (*recolència*), l'intelligence (*intelligència*) et la volonté (*volença*).

Le réseau de la souffrance est rendu dynamique par la production de mal de chacune de ces puissances dans leur *agentia*, dans leur *faire*. La présentation de ce réseau dynamique se fait suivant la méthode *artistique*: d'abord on présente l'opération du concept en lui-même et sur lui-même (c'est-à-dire dans l'identité des corrélatifs de l'action, par exemple lorsque le *bonificans* se confond avec le *bonificatus* dans un même *bonificare*), et ensuite, celle du concept par rapport aux autres concepts qui forment la substance, c'est-à-dire, les limites du réseau.²⁴ C'est pourquoi Lulle nous dit de la mémoire, par exemple, *qu'elle trouve sa peine en mémorant*²⁵ *fortement, quelle que soit la chose qu'elle mémore*,²⁶ *et elle trouve aussi sa peine en étant mémorée* (mémoire), *entendue* (entendement) *et désaimée* (volonté).²⁷ Autrement dit, on saisit d'abord le concept comme sujet, donc en lui-même. Puis comme objet d'une opération soit sur lui-même, soit en rapport avec les autres concepts. Il en va de même pour les deux autres puissances de l'âme. La circularité de la peine est donc totale. C'est ainsi qu'elle peut atteindre son paroxysme, car cette circularité provoque une sorte de *cercle vicieux* de la peine: plus l'âme s'exerce dans ses facultés, plus elle souffre dans l'une à travers l'autre. Aussi, c'est l'être tout entier de l'âme qui souffre dans cette circulation de souffrance:

[L'ànima] ...aitant com entén, aianta ha de pena. E açò mateix és de la memòria e de la volentat; e totes tres és l'una contra l'altra, e cascuna és contra si mateixa, e cascuna ha pena en la pena de l'altra.²⁸

²⁴ C'est ainsi que l'on procède dans l'analyse conceptuelle lullienne, qu'elle soit logique ou mystique, comme dans l'*Art de contemplation*, qui se trouve à la fin du *Blanquerne*.

²⁵ Nous adoptons la traduction de Louis Sala-Molins du verbe lullien *membrar*.

²⁶ Ce qui prouve que le mal est dans l'opération elle-même.

²⁷ "La *recolència* ha pena en molt *membrar*, qualche cosa *membra*, e ha pena en ésser *membrada*, *entesa* e *desamada*" (*Llibre de meravelles*, ed. cit., p. 345).

²⁸ *Ibid.*, p. 346.

Il y a donc quelque chose de pathologique. Une pathologie qui symbolise par Lulle l'*insupportable* même. Insupportable, car, c'est le *faire*, c'est l'*agentia* de l'âme qui est à la source de sa peine. Cette peine apparaît comme une maladie de l'âme qui, de puissance en puissance, se contamine et se développe à l'instar d'une infection vivante. Il faut en outre ajouter que Lulle nous donne avec cette description de la peine de l'âme en Enfer exactement le tableau inversé des *dignités divines* ou *perfections* qui s'exercent les unes dans les autres, dans une mutuelle conversion de leur perfection. L'âme de l'homme dans sa vie est une image imparfaite de cette substance divine, mais en Enfer, elle en est l'image *inversée*.

Si on se rappelle aussi que les puissances de l'âme structurent le mouvement du connaître, on se rend compte alors que Lulle nous présente un savoir infernal qui serait un savoir qui fait mal à l'âme et en l'âme, à travers toutes les voies cognitives: "l'âme intellectuelle souffre par la sensitive et par la végétative".²⁹

C'est à partir du schéma de la peine spirituelle que l'on peut comprendre la peine corporelle proprement dite. En effet, Lulle adapte le réseau de la souffrance à ce qui est pour lui la substance du corps. Dans l'anthropologie médiévale ce qui forme la substance du corps, c'est la composition des quatre éléments naturels. Cette idée appartient à la représentation de l'homme comme microcosme.³⁰ Par son âme triple, il est l'image de la divinité qui est elle-même trinomique. Par son corps composé des quatre éléments, il est une représentation concentrée du monde sublunaire. Il participe aussi bien du divin que du naturel. Or le chiffre de la nature est le quatre,³¹ chiffre dans lequel s'inscrit cette *logique du mouvant* qui caractérise les éléments. Quelle est cette logique, et quel est son rapport au corps supplicié?

En lo cor de l'hom són tots los quatre elements los uns en los altres, e enfre tots són un cors tan solament; e per açò està tota la calor del foc en lo foc, e en tots los altres elements, e en totes llurs qualitats.³²

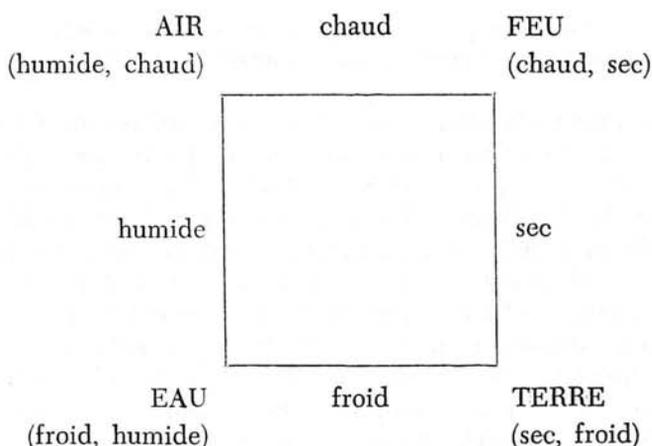
A nouveau, c'est un réseau de communication que Lulle met en place. Le corps, comme tout à l'heure l'âme, est considéré comme un système en mouvement. Ce système, c'est le carré des éléments dans lequel les propriétés sont en circulation. Il peut être représenté schématiquement de la façon suivante:

²⁹ "l'ànima intellectiva ha pena per la sensitiva e per la vegetativa" (*loc. cit.*).

³⁰ Voir Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (Madrid: Alianza Universidad 1986).

³¹ Cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture* (Paris: Aubier, 1964. 4 vols.). Voir le ch. "la symbolique des chiffres".

³² *Ibid.*, p. 348.



Chaque élément possède une qualité propre et une qualité appropriée, qu'il reçoit d'un autre élément dans lequel elle est substantielle. Ainsi, par exemple, la chaleur est substantielle dans le feu alors qu'elle est accidentelle dans l'air. Là elle n'est que le fruit du rapport avec le feu. C'est pourquoi, les éléments sont en constante composition, en constant mouvement: perpétuellement chaque élément communique sa qualité et en reçoit une autre d'un autre élément. Héraclite expliquait ainsi le devenir du monde, et pendant tout le Moyen Age, c'est ce schéma qui a servi à rendre raison de toutes les formes du vivant: la génération et la corruption; la santé et la maladie. En effet, la mort apparaît comme une séparation du rapport entre les éléments, laquelle séparation court-circuite cette communication. De même, dans la médecine médiévale, la santé ne se définit que comme l'harmonie des éléments, dans leur quantité et leur qualité, alors que la maladie —la fièvre, par exemple— sera l'altération de cette harmonie produite par un ou plusieurs éléments. On comprend alors que Lulle se représente la souffrance corporelle à travers la grille d'intellection du jeu des qualités élémentaires. Pour en donner une représentation infernale il suffit, comme pour les puissances de l'âme, d'inverser la polarité du mécanisme. En principe, la communication qualitative des éléments est une production de *bien* et d'équilibre, puisqu'elle sert à donner à l'élément concomitant sa plénitude. Or, dans le corps supplicié, c'est les uns *contre* les autres que les éléments déploient, multiplient et déchaînent leur qualité maximale:

E per açò en infern tota la calor tormentarà lo cors per totes les formes e les matèries, e per totes les calitats; e això mateix farà la humiditat de l'aèr e la fredor de l'aigua, e la sequetat de la terra;

e seran totes les penes una pena en diferència e en unitat e en contrarietat sens neguna concordança.³³

Il faut remarquer l'insistance dans le discours lullien sur l'idée de totalité. L'adjectif "tout" est répété plusieurs fois. De même, l'exercice du tourment couvre non seulement toutes les "qualités" mais aussi toutes les "formes" et les "matières". Il assure donc toutes les modalités de l'être, puissancielle et actuelle. Par là, Lulle a voulu toucher à ce qu'il y avait de plus essentiel dans le tourment infernal. Ne retient pas son attention ce qui peut être considéré comme *accidentel*, ce qui concerne les actions de l'extérieur (diables, monstres...) sur le corps, mais, au contraire, un tourment intérieur, un tourment qui touche à la substance même du corps, l'altérant de façon insupportable et définitive. Définitive parce qu'elle concerne l'éternité. Dès lors, le paroxysme est doublement atteint: c'est la représentation d'un corps qui souffre dans son essence propre, dans une essence dont le mode d'être sera une éternelle souffrance.

Une remarque s'impose, cependant. Dans cette représentation philosophique du corps en Enfer, nous observons une absence totale de *macabre*. Le corps est peut-être compris comme destruction substantielle, mais il n'est pas montré dans sa décomposition ou sa meurtrissure infernales. C'est une souffrance qui n'a pas de signes extérieurs, qui n'a pas de marques visibles. Ce texte étudié du *Livre des merveilles* donne à penser, mais il ne donne pas à voir. Lulle se refuse à montrer visuellement la souffrance du corps. En effet, pour lui, la vision est réservée au Paradis. Dans ses descriptions du Paradis, c'est avant tout la *vision des bienheureux* qu'il cherchera à mettre en évidence.³⁴ Il y a une positivité latente de la vision que Lulle ne veut pas compromettre dans sa conception de l'Enfer.

Mais, est-ce que cette volonté de cacher le corps supplicié provoque nécessairement un discours abstrait et philosophique où le corps apparaît comme quelque chose de décharné et nécessairement conceptuel? Est-ce que cela interdit tout texte frappant où l'écriture se donnerait la finalité d'impressionner, d'émouvoir? Un autre texte de Lulle va nous aider à répondre négativement. Il y a des détours qui autorisent une écriture d'*images frappantes* et de *sensations insupportables* dont le but est de dire d'une façon violente la souffrance infernale sans la montrer pour autant. Cette "monstration" du corps souffrant sera toujours reléguée. Dans le *Livre du gentil* on n'entendra jamais parler du corps en Enfer dans la bouche du sage chrétien. Le discours sur les peines infernales

³³ *Ibid.*, p. 349.

³⁴ Cf. *Livre des merveilles*, livre IX.

sera réservé au juif et au sarrasin. De même, lorsque le discours se transforme en *images frappantes*, ce n'est pas du corps lui-même qu'on parle; le corps y est représenté *analogiquement*. Il faudra le comprendre à partir d'agneaux, de boeufs ou de charognes et non en lui-même. C'est le cas de la *Doctrine d'Enfant* dont le caractère profondément didactique implique une écriture plus visuelle que conceptuelle. L'analogie permettra à Lulle de développer un art de l'horrible tout en épargnant le corps, tout en épargnant le "macabre".

III. Une représentation analogique: la doctrine d'enfant

A l'époque de Lulle n'a pas encore été instituée (ni institutionnalisée) une systématique des lieux et des peines infernaux. N'oublions pas que cette grande mise en place intellectuelle et poétique de la géographie et la sociologie infernales qu'est la *Divine Comédie*, n'a pas encore été écrite. Les nouvelles perspectives sur la mort requièrent de nouveaux efforts d'imagination que l'iconographie réalise assez rapidement, mais que le discours est plus lent à recueillir. Pour Raymond Lulle, en tout cas, l'Enfer reste un lieu qui est plus pensé que vu. Il renvoie à l'intellect plus directement qu'aux sens. Il se présente donc comme un *intelligibilium*. Or, la *Doctrine d'Enfant* est un ouvrage d'enseignement doctrinal que Lulle rédige autour de 1278, à l'attention de son fils. C'est donc un livre pédagogique et non philosophique. De ce fait, Lulle doit se plier à une exigence de compréhension qui l'écarte, ou au moins l'éloigne, de la représentation conceptuelle. Le problème qui se pose alors, c'est celui de savoir comment il est possible de transmettre didactiquement un *intelligibilium* comme l'Enfer. Comment rendre connaissable et compréhensible quelque chose que l'on ne connaît qu'abstraitement, quelque chose qui, en outre, n'est pas même de ce monde? Lulle va reprendre à son compte la solution de Saint Thomas à ce problème, pour le moins grave dans l'esprit des pédagogues médiévaux.

Il est nécessaire, écrit Saint Thomas, dans la *Somme Théologique*,³⁵ *d'inventer des symboles et des images parce que les intentions spirituelles échappent facilement à l'âme, à moins d'être pour ainsi dire liées à des symboles corporels, et cela parce que la faculté humaine de connaissance est plus forte en ce qui concerne les sensibilia. Il faut donc des sensibilia pour faire comprendre les intelligibilia. C'est de cette façon que Lulle va présenter à son fils les peines du corps en Enfer. Finalement, ce n'est pas l'Enfer lui-même qui va être décrit, ce n'est pas non plus le corps*

³⁵ II, II, qu. 49, art. 1.

qui va apparaître dans le discours, mais bien une représentation sensible, une représentation concrète, tirée de la réalité la plus quotidienne, la plus proche de l'univers de connaissance immédiate de quiconque.

Cette représentation adopte la forme d'une *analogie*, ou si l'on préfère d'un ensemble de comparaisons. On décrit d'abord un fait de la vie courante et ensuite on affirme que cela se passe ainsi en Enfer. Dans la philosophie lullienne cohabitent, suivant les textes, ces deux formes fondamentales du raisonnement médiéval: le raisonnement logique et le raisonnement analogique. Après un exemple de raisonnement logique sur l'Enfer (dans le *Livre del merveilles*) nous voulons maintenant présenter un cas de pensée analogique sur le même sujet.

Chez Raymond Lulle, le raisonnement analogique se présente comme une pensée vivante. Vivante parce qu'elle exige une participation active du destinataire. En effet dans la *semblança*, par exemple (que l'on traduit par "anecdote" et qui est une sorte d'*exemplum*), c'est le destinataire qui doit faire l'effort de comprendre le *rapport* analogique entre l'anecdote et la chose signifiée. De même, dans la *Doctrina d'Enfant*, ce qui est requis, c'est un effort de pensée et d'imagination:

"Pense fuiz et ymagine":³⁶ ainsi s'ouvre un des termes de l'analogie, qui est le fait concret et réel. "Et de tele cogitacion esmer pues com grant sont les criz..." (*loc. cit.*), qui établit le rapport d'analogie. Ce schéma est reproduit uniformément: "quant tu verras les rivières... pense" (*loc. cit.*). Parfois, l'analogie est énoncée explicitement: "ansi com tu voiz en grant feu les granz tisons dessus les autres, ansi seront les pecheors en enfer" (*loc. cit.*). Ainsi invariablement sur le même modèle: "quant tu verras fondre le plon... ymagine"; "quant tu verras la glace... remambre", etc...

De cette façon, la représentation du corps en Enfer peut se faire à partir du réel. Aussi la description de l'Enfer, quoiqu'imaginé ou pensé, apparaît-elle comme *réelle*; elle s'intègre parfaitement à l'ordre du monde vivant. La représentation de l'Enfer quitte le champ métaphysique et lointain, le champ du caché. L'enfer est visible constamment, près de nous, dans toutes les choses qui nous entourent, aussi triviales soient-elles comme une "poignié de feves" ou des "pois qui bouent" de "granz tisons dessus les autres", ou le "for ou l'en cuit le pain". C'est ainsi que la représentation de l'Enfer conquiert une omniprésence qui est à mettre en rapport avec l'omniprésence de la mort dans les nouvelles perspectives sur cette question. L'Enfer est partout et se donne constamment à voir au chrétien, de telle sorte qu'il ne puisse jamais l'oublier. C'est pourquoi

³⁶ Nous citons de la *Doctrina Pueril* de Raymond Lulle la traduction anonyme transcrite et éditée par Armand Llinarès, voir note n. 1, p. 224.

une telle description de l'Enfer peut être comprise comme un *Art de la mémoire*.³⁷ Le royaume des morts rejoint celui des vivants pour ne plus le quitter.

Quelle est, cependant, la matière du réel qui est retenue pour bâtir les ponts analogiques avec l'au-delà, ramené à l'ici-bas? Cette matière est double. Il s'agit, d'une part, de ce qui provoque une *agression* extérieure. D'autre part, on trouve l'opération d'un *démembrement*, d'une atteinte à l'intégrité physique du corps.

1. *L'agression*

L'agression peut être de deux sortes: élémentaire ou animale. L'agression élémentaire se fait dans le sens d'une ordalie: ce sont l'eau et le feu qui sont retenus. Ils sont le lieu et le moyen des deux épreuves infernales principales: celle de l'ardent et celle du glacé.³⁸ Des deux éléments, l'eau est le plus efficace. D'abord parce qu'elle implique plus aisément une idée d'étendue presque infinie. C'est le thème de la mer immense qui engloutit les corps. Deuxièmement, parce qu'elle adopte de multiples formes: l'eau peut être mer, rivière, fleuves, chute d'eau ou glace (pour en rester au texte de Lulle). Enfin, parce qu'à elle seule elle couvre les deux épreuves; celle de l'ardent et celle du glacé. L'eau est donc l'élément de représentation privilégié dans toute pensée analogique des peines infernales. Le feu est peut-être de ce point de vue moins efficace *textuellement* mais il avantage l'eau en ceci qu'il est investi d'une plus grande charge symbolique. Le feu est l'élément emblématique de l'Enfer. Il s'inscrit dans un rite purificateur qui exécute la sentence du Jugement. C'est par le feu que la peine est purgée: "le feu éprouvera ce qu'est l'oeuvre de chacun", signale Saint Paul.³⁹ Or, le feu n'est concevable que parce qu'il brûle un objet: il est infini tant que l'objet existe; il brûle éternellement si l'objet est éternellement maintenu.⁴⁰ Il est donc, pour Lulle, l'élément qui peut le mieux évoquer l'éternité de la peine infernale sur le corps: "et le cors de chascun sera ausi com tisons embrasez dehors et dedenz". Ce passage de la *Doctrine d'enfant* suggère aussi cette conception de l'épreuve infernale comme passage alternatif par le feu et par

³⁷ Voir à ce propos le livre de F. A. Yates, *The Art of memory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966). Il existe une édition espagnole (Madrid: Taurus, 1974), et une édition française (Paris: Gallimard). Voir en particulier le ch. IV sur l'imagerie médiévale.

³⁸ Cf. J. Le Goff, *op. cit.*, p. 18.

³⁹ *Cor.* I, III, 13.

⁴⁰ Cf. le *Livre du gentil et des trois sages* (OE II, p. 1102 a): "[Déus] ha donada al foc propietat que s'estendria sa quantitat a infinit en cremar lenya si li era dada infinitat de lenya e loc infinit qui's covengués ab lo foc".

l'eau; conception qui rejoint l'idée du baptême par l'eau et par le feu, donc à travers Saint Jean et le Christ respectivement.

2. *La destruction du corps*

Nous allons voir que grâce à l'analogie, Lulle se permet un discours d'une violence assez remarquable qui partant d'une réalité du quotidien débouche sur l'horrible. Cette analogie met sur le même plan l'homme et la bête. Il s'agit d'une totale "deshumanisation" du corps de l'homme. Par là, Lulle reprend l'idée que le péché "bestialise" l'homme, fait en sorte qu'il mérite qu'on le traite comme un animal. Il s'agit du thème du supplice dans le sens d'un démembrement, d'un dépècement du corps; dans le sens, en somme, d'une atteinte à ce qui fait l'unité du corps. Et là, le supplice infernal rejoint le supplice judiciaire dans lequel il est question de cette même animalisation et de ce même projet de destruction corporelle.

Le texte mérite qu'on le cite en entier:

Quant seras avironné des murs d'aucune vile, trouveras les bestes mortes qui sont getees as fossez, et verras moult des chiens qui les mengeront les ieulz et le nes et les oreilles, et lor rungeront les costez et les cuisses et testes, et les verras entrer dedenz les ventres por rungier les os et por mengier leur cuers et lor foie et leur autres choses. Adonc est eure que tu penses as pecheors d'enfer qui sont parmi les chans, et vendront les deables en guise de chiens et des lyons et de serpenz, et mordront ces pecheors en leur face et en leur braz par tout le cors, et morir ne porront.

Quant tu seras en la bourgerie et les bougiers avec ces granz coutiaus tailliez couperont les gueules aus moutons, et avec les granz maces ou cogniees escerveleront et assomeront les bues et les escorcheront, et puis avec les granz cogniees les despeceront en granz pieces, pense adonc com grant est la poine que soutiennent ceuls que les deables tormentent en Enfer et n'ont pooir de morir.⁴¹

L'exemplarisme atteint là un sommet. Toute la vigueur du texte se trouve dans son réalisme. Or, la réalité se passe de toute démonstration, de toute preuve. Elle est immédiatement vraie. Lulle propose de contempler cette réalité, de la prendre comme exemple, de considérer le rapport qui existe entre l'ici-bas et l'au-delà, et d'y réfléchir; tout simplement. Il n'a plus

⁴¹ *Doctrine d'enfant*, ed. cit., p. 228.

même besoin de montrer l'Enfer, d'inventer toute sorte de diables et de diabolotins, des serpents qui crachent le feu, des corps torturés, etc... Le regard sur le monde des hommes suffit. Il ne réclame pas la croyance. Il appelle seulement au regard. Et c'est cela qui constitue la radicale efficacité du texte. A travers son réalisme, on ne peut plus cru, le lecteur ou l'interlocuteur, se laisse prendre entièrement au jeu subtil de l'analogie. Le texte nous invite à initier un processus d'identification qui fait que le corps écorché est perçu comme un corps torturé; que le corps de la bête est senti comme un corps humain. Soulignons au passage la minutie avec laquelle Lulle choisit les membres qui sont retranchés au corps de la bête: yeux; nez; oreilles; côtés; cuisses; testes... Il n'y a que des termes qui s'appliquent aussi à l'homme et même quelques uns qui ne s'appliquent à l'animal que par anthropomorphisme! Autrement dit, le texte est miné de l'intérieur pour faire sauter l'analogie; pour la transformer en métaphore; pour transporter directement l'humanité dans l'animalité, et le monde d'ici-bas dans les antres infernaux. Et, d'ailleurs, l'homme n'est-il pas agneau lui aussi, agneau du seigneur, ou agneau égaré pour lequel l'Enfer serait l'abattoir? Un abattoir infiniment plus parfait, et un supplice sans commune mesure avec ceux de la justice, puisque la correction infernale punit éternellement et maximalemeut sans que mort s'ensuive: "et morir ne porront", "et n'ont pooir de morir".

Quelle est la conclusion à laquelle nous pouvons arriver à partir des descriptions lulliennes de l'Enfer? D'abord, les textes de Lulle présentent une très grande originalité. Celle-ci vient du fait que Lulle essaye de penser l'Enfer philosophiquement. Autrement dit, il applique à l'idée d'Enfer les principes et les modes d'intellection propres à son *Art*. Or, à l'instar de l'*Ars*, la vision lullienne de l'Enfer *se rapporte au penser*, pour reprendre l'expression de Hegel. Nous nous trouvons donc face à la curieuse description d'un Enfer qui se rapporte au penser. Encore faudrait-il savoir quel a pu être l'impact de cet Enfer mental et conceptuel sur les lecteurs médiévaux de Lulle, habitués au moins iconographiquement aux *imagines agentes*.

D'autre part, dans la représentation lullienne du corps, celui-ci apparaît comme un *corps fermé*. Un corps certes nécessaire, indispensable même, mais caché au regard, ou voilé par l'abstraction. Pour le dévoiler, pour en montrer la nudité ou les entrailles, il faut en concevoir un substitut, un simulacre de corps humain qui puisse le représenter, qui puisse faire corps avec lui et pour lui. L'écart se creuse alors entre les textes lulliens et ceux qui se développeront en Catalogne ou ailleurs pendant le XIV^e siècle, à la suite de la diffusion de la *Divine Comédie* de Dante. Ce refus lullien du corps en tant que corps, cette nécessité de masque, conceptuel ou analogique, qui cache le corps sera plus tard abandonné par des auteurs

comme Bernat Metge, dans *Lo Somni*, ou Raymond de Perellós dans son *Viatge al Purgatori de San Patrici*, au profit d'une ouverture du corps et sur le corps. On va découvrir matériellement le corps, on va le voir et le sentir et entendre son gémissement; ce corps va être chirurgicalement ouvert, et va être montré de l'intérieur à même les entrailles. La description de l'Enfer deviendra après Lulle non pas un raisonnement philosophique mais une visite à travers le corps et parmi les corps. D'une souffrance essentielle on passera à une souffrance matérielle qui se donnera totalement en spectacle.

Carles HEUSCH

Ecole Normale Supérieure
de Saint Cloud-Fontenay