



HAL
open science

Dante et Shakespeare : croisements graphiques.

Louis André

► **To cite this version:**

Louis André. Dante et Shakespeare : croisements graphiques.. Dante et Shakespeare Cosmologie, politique, poétique, Classiques Garnier, pp.289-313, 2020, 978-2-406-10125-3. halshs-03827189

HAL Id: halshs-03827189

<https://shs.hal.science/halshs-03827189>

Submitted on 15 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dante et Shakespeare : croisements graphiques

Louis André : Édouard Lekston, vous êtes un artiste graphiste, diplômé de l'École d'Arts de Paris/Cergy et des Arts Décoratifs de Paris. Après avoir poursuivi une formation d'illustrateur aux Arts Décoratifs, vous avez découvert Shakespeare et vous vous êtes passionné pour son œuvre théâtrale, une rencontre que vous qualifiez de véritable « coup de foudre ». Vous vous êtes alors intéressé aux grandes tragédies que sont *Macbeth*, *Le Roi Lear* et *Hamlet*, que vous avez interprétées graphiquement dans votre premier recueil, *Mon Ami William* (2001). Puis, plus tard, vous avez produit un travail remarquable sur quelques pièces historiques de Shakespeare. *Richard II* et *Richard III* vous ont inspiré *RII : Le Basculement* (2005) et *RIII : Family Gathering* (2007/2008). Quant au truculent personnage de Falstaff, vous le disséquez métaphoriquement et littéralement dans *Harry & Jack* (2015), un recueil de dessins inspiré d'*Henry IV (première et deuxième parties)* et d'*Henry V*. Votre goût pour le théâtre shakespearien a donné lieu, au fil de vos projets, à des esthétiques différentes. Si votre lien avec Shakespeare remonte à plusieurs années, il semble que votre rapport à l'œuvre de Dante soit plus récent. Comment avez-vous été amené à proposer une interprétation graphique de la *Divine Comédie*¹ ?

Édouard Lekston : Pascale Drouet et moi nous connaissons depuis un certain temps maintenant, grâce à mon travail sur les pièces de Shakespeare. C'est elle qui m'a demandé si un travail graphique sur Dante, que l'on mettrait en regard avec celui qui existe sur Shakespeare, pourrait m'intéresser dans le cadre du colloque « Dante et Shakespeare : cosmologie, politique, poétique ». Sa proposition m'a permis de réaliser un rêve vieux de plus de dix ans : m'essayer à des interprétations visuelles de la *Divine Comédie* et susciter une réflexion autour des représentations graphiques de l'*Enfer*. J'ai donc accepté, tout en me rendant compte rapidement de l'échelle « dantesque » de ce projet, et j'ai été un peu effrayé par l'ampleur de la tâche. Je me suis donc concentré uniquement sur l'*Enfer*. Se posait aussi la question du rapprochement entre Dante et Shakespeare. Mes travaux sur les pièces shakespeariennes m'avaient amené à représenter bien des pécheurs, et certains étaient même décrits comme des véritables créatures sorties des enfers. Marguerite, veuve d'Henri VI, présente Richard III comme un « limier d'enfer », s'adressant à sa mère, la duchesse d'York² :

Tu avais un Clarence aussi, et Richard l'a tué !
Du chenil de ta matrice s'est évadé
le limier d'enfer qui nous chasse tous à mort,
le dogue qui avait ses dents avant ses yeux,
pour déchirer les agneaux et sucer leur sang pur.
[...] Ô Dieu juste, équitable et vrai dispensateur,
combien je te remercie de ce que ce chien carnassier
dévore ce qui est sorti du corps de sa mère,
et la jette à côté des autres sur le banc de la douleur ! (IV, IV, 2840-2852)

Louis André : Comme vous le précisez, l'enfer et ses démons apparaissent de façon métaphorique dans les œuvres de William Shakespeare. Nous penserons à *Macbeth*, *Othello* et *Richard III*, qui mettent en scène des créatures infernales. Le roi Richard III est un « horrible

¹ Toutes les références à la *Divine Comédie* renvoient à : Dante, *La Divine Comédie* (1472), trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

² William Shakespeare, *La tragédie du roy Richard troisième* (1591), in *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. François-Victor Hugo, Pagnerre, vol. 3 (1866), IV, IV, 2842, p. 401-402.

ministre de l'enfer³ » aux yeux de Lady Anne, Iago, un « infernal scélérat⁴ », selon Lodovico. Pourrait-on dire que vos travaux sur les pièces de Shakespeare pouvaient alors engager une réflexion sur les représentations graphiques de l'*Enfer* (1320) de Dante ?

Édouard Lekston : Je ne voyais pas, au début, une quelconque relation entre les deux grands auteurs, tant ils appartenaient à des époques, à des contextes, à des univers différents (je pense cependant avoir réussi à l'établir par la suite). Ma première idée a été de faire des recherches et de me mettre à l'écoute des traducteurs. Pour les traductions de Shakespeare, j'ai eu la chance de rencontrer Jean-Michel Déprats mais, malheureusement, pas Yves Bonnefoy ni Jacqueline Risset, dont j'avais pourtant lu les textes lorsque j'étais étudiant. J'ai pu écouter de vive voix les propos de René de Ceccatty sur sa traduction de Dante et ils ont également « éclairé ma lanterne ». La médiation des traducteurs de Dante et de Shakespeare est très précieuse dans le travail que je souhaite faire.

1) La cartographie et le paysage chez Dante et Shakespeare

Édouard Lekston : « Comment représenter la *Divine Comédie* ? » Cette interrogation m'a hanté tout au long de ce projet, de sa conception à son exécution. Après avoir relu la traduction de la *Divine Comédie* par Jacqueline Risset, je n'arrivais toujours pas à en concevoir la forme, comme si je me trouvais dans une impasse. En 2003, j'ai lu la *Divine Comédie* pour la première fois et j'ai immédiatement eu envie d'en faire une cartographie. Je suis passionné de cartes antiques ; je trouve qu'elles éveillent l'imaginaire. L'idée d'une carte des enfers a cependant dû être abandonnée, même si j'avais commencé à en esquisser les premiers traits : j'avais remarqué, au cours de mes recherches, que les représentations cartographiques de l'*Enfer* étaient très répandues, cette abondance m'a poussé à vouloir m'extraire de cette tradition. J'étais réticent à l'idée de refaire une énième carte géographique des enfers : il ne s'agissait pas de me calquer sur les travaux de Botticelli ou de Bouguereau⁵, mais de trouver mon approche personnelle. J'ai donc essayé d'emprunter des chemins détournés, de penser à une forme autre pour les enfers.

J'ai tout d'abord envisagé de faire de simples illustrations, comme ces figures rouges sur fond noirs des céramiques de la Grèce antique. Je visualisais Virgile en scénographe (de par ses descriptions détaillées des territoires de l'enfer). J'ai également pensé au support du palimpseste, qui ouvrait beaucoup de possibilités. Cependant, tout cela ne me convenait pas. J'ai finalement décidé de produire de grands dessins, avec une échelle que je n'avais pas l'habitude d'utiliser dans mes projets antérieurs (je préférais travailler sur un format spécifique que j'avais acquis durant ma formation d'illustrateur). Je me suis dit que j'allais bousculer mes propres habitudes. Je me suis souvenu, en particulier, des travaux de l'artiste Giuseppe Penone ainsi que de ceux de Max Ernst qui crée des frottages, récupère des matières. Ces techniques représentaient pour moi des formes de dessin « pures », et j'ai eu envie d'en faire usage, de travailler dans cette direction. J'ai commencé le processus de création en récoltant des empreintes de plaques de gaz, de plaques électriques, de plaques d'égouts. J'y trouvais un rapport tellurique, comme s'il s'agissait de serrures ouvrant vers des lieux souterrains. Le frottage révèle les reliefs des enfers, c'est *a priori* le seul moyen d'accéder véritablement à une image des enfers si nous considérons qu'ils sont plongés dans l'obscurité, comme Dante le signale dès les premiers vers de l'*Enfer* : « *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura* » / « Au milieu du chemin de notre vie / je me retrouvai par une forêt obscure » (*Enfer*, I, 1-2).

³ William Shakespeare, *La tragédie du roy Richard troisième* (1591), *op. cit.*, I, II, 218, p. 291.

⁴ William Shakespeare, *La tragédie d'Othello, le More de Venise* (1604), in *Œuvres complètes de Shakespeare*, *op. cit.*, vol. 5 (1868), V, II, 3732, p. 397.

⁵ Cf. Sandro Botticelli, *La Carte de l'Enfer*, 1485-1985 & William Bouguereau, *Dante et Virgile*, 1850.



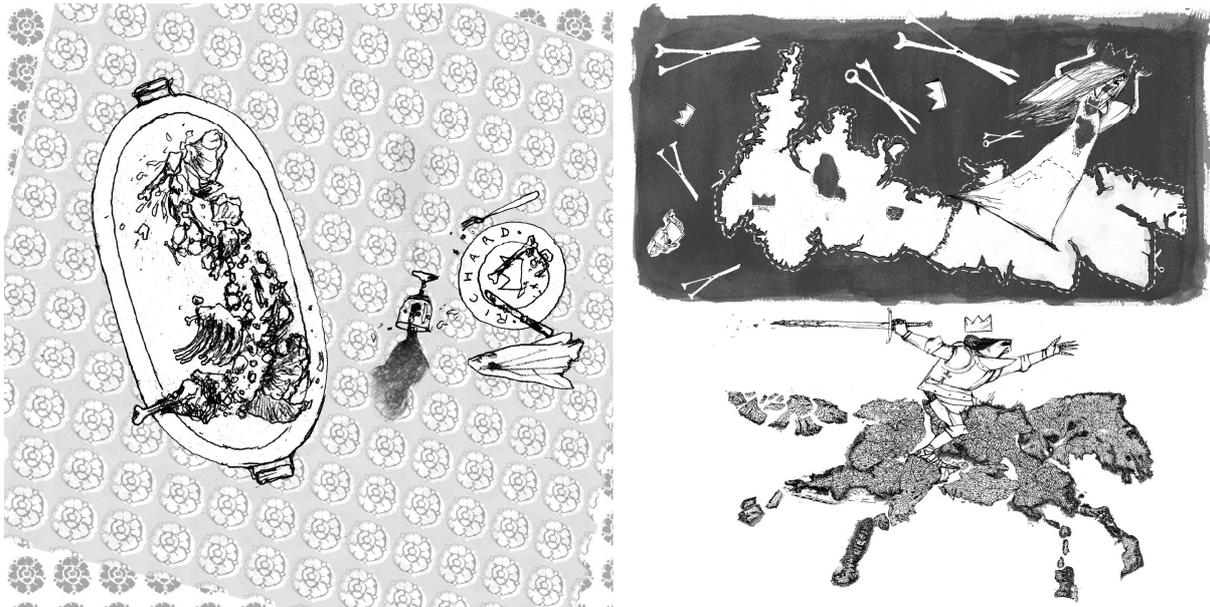
Relique des enfers. Marelle
© Lekston, Édouard (Mars 2019)

Malgré mon refus initial de dresser une géographie des enfers, je n'ai pas complètement exclu tout aspect cartographique de mon travail. Après avoir lu des textes d'auteurs anonymes, sur la construction des cathédrales, établissant un parallèle avec un jeu de la marelle, l'idée d'une carte des enfers m'est revenue. Le but de la marelle est d'essayer d'atteindre le ciel, le paradis. J'ai donc repris cette symbolique de la marelle dans mes travaux sur Dante, et je l'ai renversée. On y retrouve les neuf cercles des enfers, illustrés par ces fameuses plaques d'égouts. La forêt se trouve au sommet et j'ai choisi de la dessiner sur fond noir. J'y ai représenté un petit bout de corde : la corde, dans l'*Enfer*, est attaché à la taille de Dante et il la jette, comme on peut être attaché à un roc ou un poids pour sombrer dans les profondeurs (la corde est ainsi semblable au caillou jeté sur la marelle dans le but d'atteindre le ciel):

*Io ave auna corda intorno cinta,
et con essa pensai alcuna volta
prendere la lonza a la pelle dipinta.
Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.
Ond' ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
La gittò giuso in quell' alto burrato. (Enfer, XVI, 106-114)*
« J'avais une corde autour de la ceinture,
avec laquelle je pensai un moment
prendre la lonce à la peau tachetée.
Lorsque je l'eus dénouée tout entière
comme mon guide me l'avait commandé,
je la lui tendis rassemblée et roulée
Alors il se tourna vers le côté droit,
et un peu loin encore de la berge,
il la jeta dans le ravin profond. »

Louis André : Cette œuvre fait écho à la géographie très précise que les personnages de Dante et de Virgile dressent au cours de leur voyage à travers les enfers. Nous retrouvons votre intérêt pour les cartes anciennes dans vos représentations des pièces shakespeariennes : nous pourrions par exemple mentionner vos interprétations de la carte d'Angleterre dans votre recueil de dessins *RIII : The Family Gathering*. Pouvons-nous rapprocher votre carte des enfers, ou, dans les termes d'Hamlet, de ce « pays inconnu dont nul voyageur ne revient⁶ », à celles de l'Angleterre, qui apparaissent dans vos travaux sur Shakespeare ?

⁶ « *The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns* » (III, I, 80-01, The Oxford Shakespeare, éd. G. R. Hibbard).



Interprétations de cartographies dans *RIII : The Family Gathering*
 © Lekston, Édouard (2007/2008)

Édouard Lekston : Dans *RIII : The Family Gathering*, la carte d'Angleterre vient structurer le déroulement du récit, si bien que ces trois interprétations viennent apporter une vision globale de la pièce. La première, représentant Richard III chevauchant l'Angleterre comme un cheval, renvoie au début de son histoire, à la victoire des York suite à la guerre des Deux-Roses. Il s'agit également d'un clin d'œil à l'expression désormais connue du roi Richard : « Un cheval ! un cheval ! mon royaume pour un cheval⁷ ! ». Au début de la pièce, le royaume est, métaphoriquement parlant, son cheval. La seconde carte représente l'Angleterre comme un repas servi sur un plateau. Elle vient compléter un ensemble d'œuvres, venant ponctuer chaque acte de la pièce, représentant les personnages au fil de l'histoire, tous réunis autour d'une table, par leur assiette. Cette représentation cartographique est la dernière partie de ces prologues, dans laquelle le tyran Richard III se retrouve seul pour dévorer les restes de l'Angleterre. La troisième carte évoque la fin de la pièce : il ne reste qu'un pays découpé. J'y ai représenté la reine Marguerite folle, et des ciseaux prenant la forme du Y des York, découpant l'Angleterre en morceaux.

Dante évoque, à travers ses chants, la définition, l'exactitude, la précision même des lieux, une dimension dans laquelle chaque âme-corps est scrupuleusement rangée, cloisonnée selon ses péchés. Paradoxalement, ces lieux bien définis appartiennent à un inconscient collectif religieux, spirituel, vaporeux, et surtout inatteignable. Chez Shakespeare, les lieux qui sont existants et tangibles semblent également être allégoriques et transformables, à tel point que la plupart des personnages de haut rang portent souvent des noms de régions, de pays⁸. Dans le théâtre shakespearien, le lieu, l'État, fait corps, et surtout le corps fait État. D'autre part, les pièces de Shakespeare, comme souvent celles de l'époque élisabéthaine, sont pétrées et marquées par la découverte du Nouveau Monde, sollicitant nombre de rêves et de fantasmes, de nouveaux territoires, de nouveaux personnages, de nouveaux corps. L'imagination du lecteur et du spectateur est toujours sollicitée.

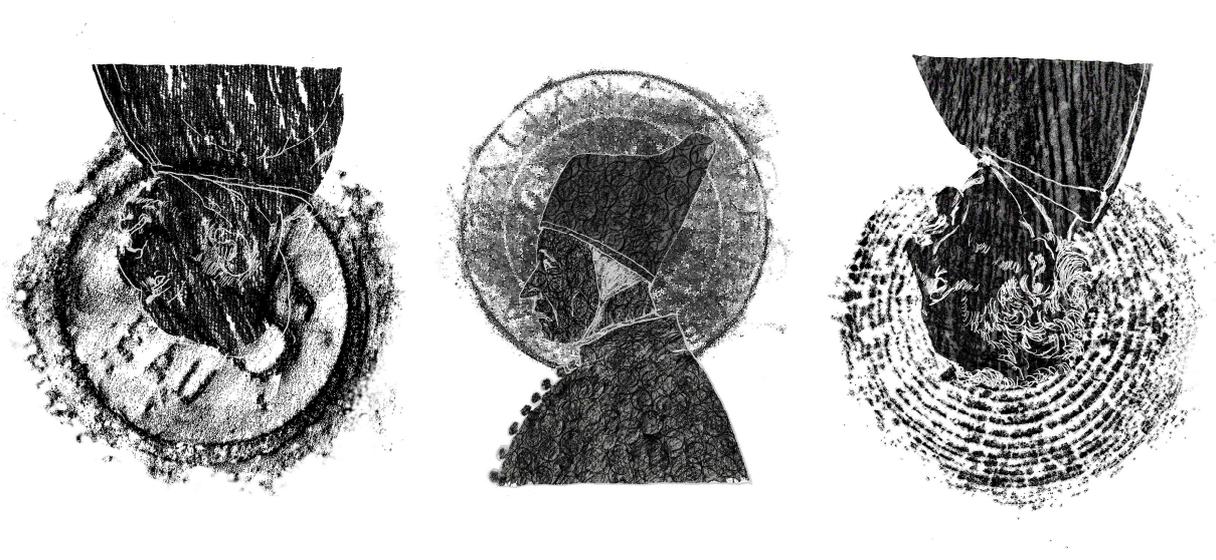
⁷ William Shakespeare, *La tragédie du roy Richard troisième* (1591), *op. cit.*, V, IV, 3881, p. 442.

⁸ Nous pourrions citer les nombreux personnages que Shakespeare ne nomme que d'après leur titre et leur pays d'origine, tels que le comte de Gloucester dans *le Roi Lear* (1603-1606), ou même Limoges, duc d'Autriche, un noble français au nom évocateur dans *la Vie et la Mort du roi Jean* (1598).

Afin d'échapper à la mise en scène contenue dans l'illustration classique, j'ai pris l'habitude de travailler par métonymie graphique. Il s'agit d'un *leitmotiv* que je m'efforce à conserver, et que l'on retrouve dans mes travaux sur Shakespeare et sur Dante. Je me passionne des représentations plus classiques des œuvres de ces grands auteurs, cependant, j'ai préféré à ces mises en scène romantiques l'utilisation de signes, de symboles, semblables à des données mathématiques que l'on manipule, que l'on ajoute les unes aux autres afin d'en obtenir un sens. C'est cette simplicité, ce côté plastique de l'illustration métonymique que j'ai trouvé intéressant. J'étais influencé, notamment, par l'intérêt des artistes naturalistes pour la faune et la flore, par leur approche encyclopédique, voire scientifique de l'art (que l'on retrouve chez l'anatomiste belge André Vésale, par exemple). Les planches de dessins des naturalistes ont été une inspiration importante que l'on peut retrouver dans *Harry & Jack* (2015), par exemple, avec la planche anatomique de Falstaff, et dans mes interprétations de l'*Enfer*.

Je me refusais de représenter les enfers de la même manière que l'Angleterre sous Richard III, c'est-à-dire en reprenant la carte du pays telle-quelle. Cette approche aurait suggéré une mise en image des propos de Dante. La marelle illustre donc mon intérêt pour le symbole, le schéma, mais également le jeu. Les cartographies dans *RIII : The Family Gathering* et dans mon interprétation de l'*Enfer* sont toutes des formes de jeu, qu'il s'agisse du jeu de la marelle, ou de Richard III jouant avec la nourriture.

2) L'empreinte des « anté-auréoles » : cercles et cycles de l'enfer

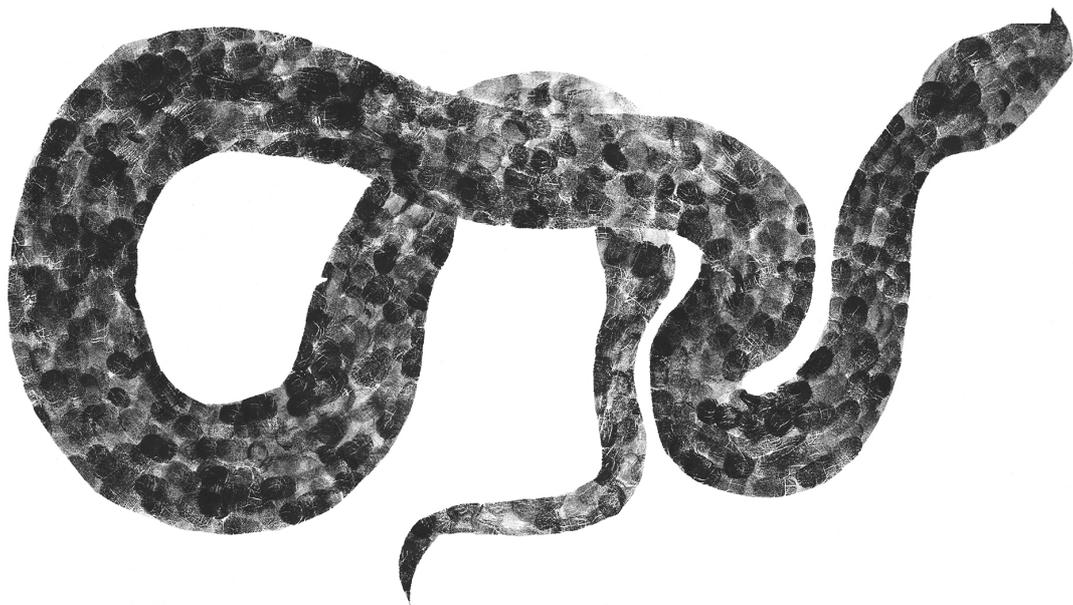


Portraits « anté-auréolés »
© Lekston, Édouard (Mars 2019)

Édouard Lekston : De fil en aiguille, m'est venue l'idée de centrer mon travail autour de l'empreinte, de la trace, puisqu'à travers ma lecture, mes recherches faisaient écho à celles de l'archéologue. J'ai commencé à travailler à partir de l'idée de trace, en créant des cercles que j'ai nommés, sans prétention, des « anté-auréoles ». Ce qui m'avait frappé dès ma première lecture de la *Divine Comédie*, c'était le nombre incalculable de portraits que Dante dépeint, toutes les descriptions des personnes qu'il croise au gré de son voyage. L'une de mes premières idées fut cette galerie de portraits, avec des figures « anté-auréolées » portant une auréole inversée. Dans l'*Enfer*, les pécheurs tentent de se cacher : « *E quel frustato celar si credette / bassando 'l viso ; ma poco li valse* » / « Le flagellé crut alors se cacher / en baissant le visage, mais n'y réussit guère » (*Enfer*, XVIII, 46-47). Ils ne veulent pas se faire reconnaître (une

attitude opposée à celle qu'ils adoptaient de leur vivant). Cet aspect m'a marqué, et je tenais donc à faire ressortir l'empreinte, la trace de leur péché. Les représenter de profil n'était pas seulement une référence à une mode propre à la peinture de la Renaissance, ou même une référence aux pièces marquées d'un profil de seigneur ou de roi. Il s'agissait d'une manière de trahir ces pécheurs, de les identifier : de face, leur visage est souillé, on ne le voit pas bien mais, de profil, on peut le reconnaître.

Traditionnellement, l'auréole est légère, brillante, et met en valeur la personne qui la porte, qu'il s'agisse d'un saint ou d'une autre figure importante de la chrétienté. Ici, mes « anté-auréoles » sont lourdes de remords : elles indiquent une souffrance physique et mentale. La fonction de l'auréole s'inverse : elle devient un poids autour de la tête, une marque du péché (par exemple, l'anté-auréole du pendu prends la forme d'une souche d'arbre), et suggère une noirceur, une lourdeur. L'anté-auréole est une empreinte du péché.



Relique des enfers. Serpent d'empreintes de voleurs
© Édouard Lekston (Mars 2019)

L'empreinte est devenue plus qu'un simple outil ; elle a pris une importance d'autant plus grande qu'une symbolique s'est construite autour d'elle. Dans le serpent d'empreintes de voleurs, l'empreinte est une référence à une inspiration que j'ai empruntée à une interprétation populaire de l'*Enfer* de Dante, le film *Se7en* (1995) de David Fincher. J'ai été frappé par une scène en particulier. Les deux inspecteurs relèvent un message qui a été tracé avec les doigts d'une victime dont le sérial killer avait coupé la main (le message était « *Help me* », si je me souviens bien). Cette scène m'a rappelé les serpents du cercle des voleurs dans la *Divine*

Comédie. Le péché du vol a toujours été en relation avec le contact, même lorsqu'il s'agit de détourner de l'argent. J'ai donc décidé de dessiner mon serpent avec des empreintes de doigts. C'est le toucher du voleur qui est lié à sa transformation : le voleur se fait mordre, et se change en cendres, ou se transforme en serpent. Puis, son corps se régénère pour se transformer de nouveau :

*Né O si tosto mai né I si scrisse,
com' el s'accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse ;
e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa
e 'n quel medesmo ritornò di butto.*
« En moins de temps qu'on n'écrit O ou I
il s'alluma, et il brûla,
puis il tomba tout entier en cendres ;
et quand il fut à terre ainsi détruit,
la poussière se rassembla d'elle-même
et recomposa la forme précédente. » (*Enfer*, XXIV, 100-105)



Transformation de Richard III en sanglier dans *RIII : The Family Gathering*
© Lekston, Édouard (2007/2008)

Ce supplice forme donc un cycle qui se répète (le corps s'abîme, puis se régénère) pour l'éternité. Le processus de transformation n'est donc pas le même que celui qu'on retrouve dans *RIII : The Family Gathering*, où Richard III prend progressivement l'apparence d'un sanglier. La transformation des pécheurs et de Richard III les déshumanise, il s'agit donc de faire ressortir leur caractère « infernal » ou « diabolique », mais également de les représenter à la lumière

d'un jugement (le jugement divin ancré dans la morale chrétienne, le jugements de nombreux personnages dans *Richard III*, insultant et attaquant verbalement le roi). Toutefois, en enfer, les suppliciés subissent déjà ce cycle de transformations avant l'arrivée de Dante, leur corps est déjà transformé ou mutilé. Richard III, quant à lui, n'est pas le prisonnier de ces cycles de torture, sa transformation indique une évolution en tant que personnage : au fil de ses actes toujours plus inhumains ou cruels, son apparence extérieure reflète ses changements intérieurs. Ces cinq portraits illustrent donc une évolution graduelle, à la fois physique et psychologique.

Louis André : Qu'il s'agisse du serpent d'empreintes de voleurs ou des « anté-auréoles », le motif du cercle réapparaît à travers vos représentations des enfers. Un rapprochement de ce motif récurrent avec les *cercles* de l'Enfer serait envisageable. Cependant, le cercle pourrait évoquer la notion d'emprisonnement. Le pécheur semble enfermé, emprisonné à l'intérieur du cercle, un motif qui pourrait rappeler les maillons d'une chaîne.

Édouard Lekston : Votre remarque sur les « maillons de chaînes » est intéressante. Je n'y avais pas pensé. J'ai utilisé (pour la Mitre, par exemple) la technique de l'empreinte en frottage. J'ai étalé un stock de centimes d'euros, et j'ai commencé à faire mon dessin ainsi. Il y a quelque chose de plaisant dans ce travail graphique (que je n'avais pas connu dans mes travaux sur Shakespeare) qui s'approche plus des arts plastiques, même si cela reste du dessin. De plus, cette méthode produit parfois des formes différentes : par exemple, la chasuble pourrait faire penser à un filtre à café, la mitre renversée, à un insecte, ou au diable. Je voulais initialement reproduire certains de ces objets en grandeur nature, comme la chasuble ou le patron (celui de la robe des hypocrites, en or, doublée de plomb). J'ai dû y renoncer, pour des raisons d'organisation. En ce qui concerne la notion d'emprisonnement, ce point de vue me paraît évident. Comme je l'ai précisé précédemment, les âme-corps des pécheurs sont cloisonnées. Nous pouvons alors considérer l'enfer de Dante, comme une gigantesque prison à plusieurs niveaux.

3) Le cercle de supplice : inspirations et interprétations

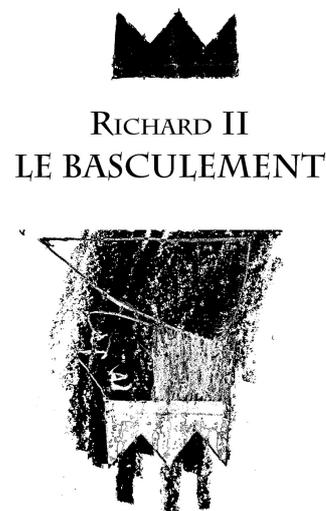
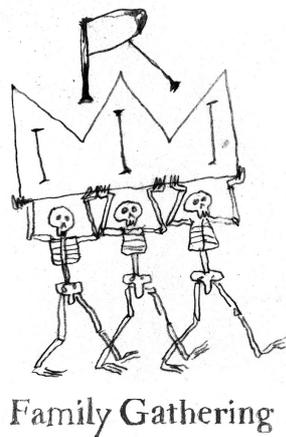


VII.2G

Cercle de supplice. Septième cercle, deuxième giron
© Lekston, Édouard (Mars 2019)

Louis André : Votre septième « Cercle de supplice » représente un pécheur du deuxième giron, du septième cercle des enfers : il s'agit de l'âme d'un pécheur s'étant ôté la vie et désormais transformé en arbre. Comme l'écrit Dante : « *Quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond' ella stessa s'è disvelta / ...Surge in vermena e in pianta silvestra* » / « Quand l'âme cruelle se sépare / du corps dont elle s'est elle-même arrachée, / ...Elle devient tige et plante silvestre » (*Enfer*, XIII, 94-100). Il est courant de voir, dans les gravures de Doré, par exemple, les suicidés du septième cercle les pieds plantés dans le sol et le haut du corps changé en branches. Votre cercle de supplice semble pourtant représenter un schéma inverse. Pourquoi avoir choisi de représenter le pécheur la tête en bas ?

Édouard Lekston : Mon pécheur semble, en effet, être à l'envers, mais si nous nous concentrons sur la forme de l'arbre, l'image est tout de même à l'endroit. J'ai commencé à dessiner ce pécheur en pensant le corps à l'endroit dans la composition. Par la suite, je l'ai retourné pour rapprocher la forme de celle d'un arbre.

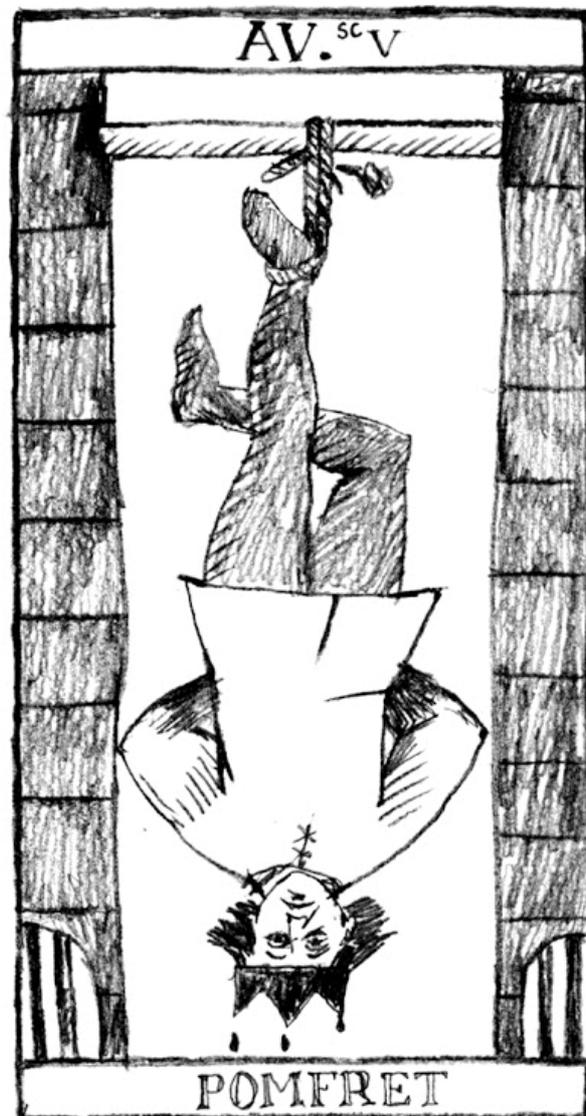


Couvertures pour *RII : Le Basculement* et *RIII : Family Gathering* (de gauche à droite)
© Lekston, Édouard (2005 – 2007/2008)

L'inversement est certes un motif que l'on retrouve à travers mon travail sur Dante, son sens change selon le contexte de l'œuvre que je représente. Pour le buste inversé de Richard II, par exemple, il s'agit plus d'un renversement. Certains indices visuels nous permettent de nous en rendre compte : ce n'est pas qu'un buste inversé, il est frotté au fusain, et laisse apparaître un buste à l'endroit en filigrane fantomatique. L'outil visuel de l'inversement prend alors un sens distinct de celui que l'on retrouve dans mes représentations de l'*Enfer*. La couverture de *RIII : The Family Gathering* et ses squelettes pourrait également rappeler le corps du suicidé. Cette couverture fait en réalité écho à une danse macabre de cinq mètres de long, divisée en trois parties, résumant l'*Enfer* de Dante. Ces trois morts rappellent également les squelettes schématisés du Moyen-Âge, dont la cage thoracique était simplifiée. Cette influence artistique n'est donc pas si différente des travaux de Vésale sur l'anatomie humaine.

Louis André : Ce corps « à l'envers » donnant la forme d'un arbre « à l'endroit » pourrait évoquer la forme même des enfers : un puits, une montagne à l'envers, la montagne étant un lieu sacré dans la religion chrétienne, car lieu de révélation divine (Mont Sinaï, Mont des Oliviers). Que voyez-vous derrière ce renversement ? S'agit-il d'une représentation métaphorique de l'inversion des valeurs propres à l'*Enfer* ?

Édouard Lekston : Je me demandais si, alors que Dante traverse les enfers aux côtés de Virgile, les deux hommes étaient dans « le bon sens », ou s'ils avaient la tête en bas par rapport à nous, mortels, qui nous trouvons à la surface. Ce questionnement me semblait légitime : pourquoi alors ne pas représenter l'*Enfer* par un inversion ? Il est, après tout, question de mondes renversés.



Interprétation de la carte du pendu dans *RII : Le Basculement*
© Lekston, Édouard (2005)

Louis André : Si nous tentons de visualiser la deuxième jambe du suicidé pliée, la silhouette et la position du pécheur pourraient rappeler la carte de tarot du « Pendu » (la pendaison évoquant le thème du suicide). De plus, il s'agit d'une carte à laquelle vous avez déjà fait référence dans *RII : Le Basculement*. Y'avait-il une signification derrière ce parallèle entre vos œuvres traitant de Shakespeare et vos interprétations de l'*Enfer* ?

Édouard Lekston : Le théâtre de Shakespeare porte régulièrement à la scène des destins de rois. Les cartes de tarots servent à lire le destin et j'ai donc décidé de m'appuyer sur ces arcanes pour raconter le destin des rois. Je m'appuie, entre autres, sur le roman d'Italo Calvino, *Le Château*

des destins croisés (1969), dans lequel l'auteur base différentes histoires sur des tirages de cartes de tarot, entrecroisant les destins de ses personnages. Ces destins ne sont pas ceux des héros de tragédies grecques, contrôlés et déterminés par les dieux. Ces personnages correspondent d'avantage à une tragicomédie, où, au fil de leurs actions, leur destin se dessine. Chaque décision, chaque trait de caractère est une cause menant à sa conséquence, et c'est cet aspect qu'évoque le jeu de tarot. Lorsque nous renversons une carte de tarot, cela signifie qu'il y a un blocage. Les corps des pécheurs, dans les enfers, sont bloqués dans leur péché. Dans *Richard II*, symboliser le roi en pendu m'était apparu comme une évidence, puisqu'il abdique de son plein gré devant Bolingbroke, il est le propre artisan de sa déposition⁹. J'ai donc représenté cette carte de tarot dans le cadre de la prison de Pomfret : le roi y est bloqué. Le comte de Northumberland l'en informe¹⁰ :

Milord, les intentions de Bolingbroke sont changées :
vous irez à Pomfret, non à la Tour.
Et pour vous aussi, madame, une décision a été prise :
vous partirez en toute hâte pour la France (V, I, 2385-2388)

Louis André : L'inversement, représenté dans la carte du pendu, semble être associé à la punition dans l'ensemble de vos dessins, sur Dante et sur Shakespeare ; qu'il s'agisse du châtement du suicidé dans les enfers ou de l'abdication et de l'exécution de Richard II. Cette continuité dans la symbolique de l'inversement est-elle volontaire ? Renvoie-t-elle à un parallèle dans les œuvres de Shakespeare et Dante présentant des personnages prêts à répondre de leurs actes ?

Édouard Lekston : Le cercle du suicidé fut réalisé bien plus tard, mais il s'agit de l'un des premiers cercles que j'ai fait. J'ai récupéré une plaque dans la rue, et j'y ai intégré une représentation du corps que l'on retrouve dans l'histoire de l'art, dans les œuvres artistiques ayant marqué notre compréhension du monde. Chacun de ces cercles sont comme une sorte de rébus. Le tout présente graphiquement le cercle du texte. Il ne s'agit donc pas, comme chez Doré, de créer une représentation fidèle, littérale, de ce à quoi l'enfer pourrait ressembler, mais d'adopter un point de vue plus abstrait. Le corps n'est d'ailleurs pas le seul composant de l'œuvre. Il y a trois éléments distincts : le cercle, le supplice du corps, et le numéro du cercle des enfers correspondant à ce supplice.

Louis André : Vous avez précédemment comparé vos cercles de supplice à des rébus. Le thème du jeu est très présent au sein de votre travail, qu'il s'agisse de représenter un jeu de cartes de tarot, ou de faire de l'œuvre visuelle un jeu en soi, comme le jeu de points à relier dans *Harry & Jack* par exemple. Pour Dante et les enfers, la marelle géante est une autre occurrence de cet aspect ludique.

Édouard Lekston : Le jeu a une place importante dans mon travail, tout d'abord car le dessin, la métonymie, la traduction visuelle d'œuvres littéraire, sont des formes de jeu (magré le sérieux des tragédies shakespeariennes et de l'*Enfer*). Pour le théâtre, nous parlons de scène « jouées », de « plays » en anglais. Contrairement au théâtre, ma façon d'aborder le jeu n'est pas la mise en scène, mais la métonymie. Il s'agit-là d'un des outils que j'utilise en tant qu'artiste graphiste. Le jeu est essentiel, car il introduit une dimension participative à mes œuvres : je cherche à

⁹ Le pendu représenté sur la carte de tarot a été interprété comme une référence à un châtement corporel italien réservé aux traîtres, datant du XIV^e siècle. Toutefois, son expression faciale implique que le pendu a consenti à recevoir la punition, liant alors la carte à la notion de sacrifice de soi. Cf. Timothy Betts, *Tarot and the Millennium*, Dubai, New Perspective Media, 1998.

¹⁰ William Shakespeare, *La tragédie du roy Richard deuxième*, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, op. cit., vol. 11 (1872), V, I, 2386, p. 172.

inviter le spectateur à ne pas recevoir l'œuvre passivement, mais à s'impliquer à des degrés plus ou moins importants.

Louis André : Le motif du cercle est un élément récurrent dans vos dessins sur Shakespeare, comme par exemple avec la table de la taverne qui circonscrit le monde dans *Harry and Jack*. Peut-on retrouver les mêmes thématiques dantesques propres au motif du cercle (comme l'emprisonnement, par exemple) dans vos travaux sur Shakespeare ?

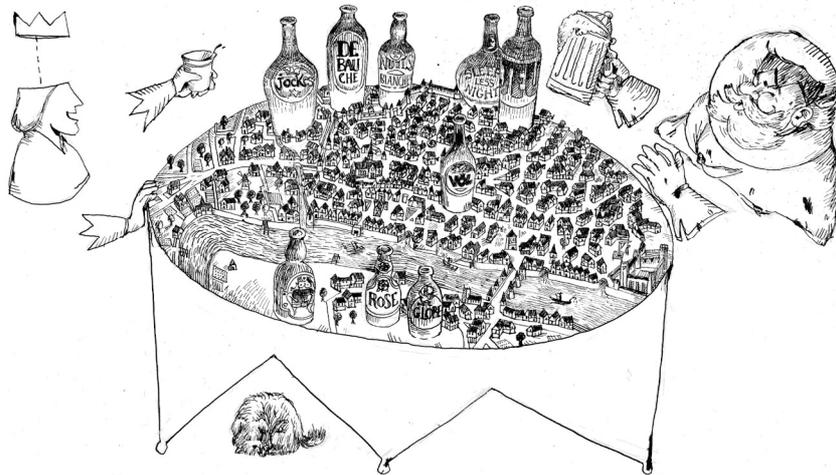


Table-monde dans *Harry & Jack*
© Lekston, Édouard (Mars 2015)

Édouard Lekston : L'ovale de la table est avant tout lié à la symbolique de la couronne, un cercle de pouvoir posé sur le crâne. Ici, le cercle délimite une carte du Londres de l'époque, avec tous les vices de la nuit représentés par des bouteilles. Nous pourrions faire le rapprochement entre les cercles des Enfers et cette ville « emprisonnée » dans toutes les valeurs négatives que Falstaff représente. En effet, la couronne renversée sur laquelle repose la ville est la sienne, celle du roi des brigands et des mendiants, la couronne de fer du contre-pouvoir (à l'autorité royale). Dans ce sens, Falstaff est un anti-roi, la cour des miracles se moque de lui, c'est un benêt ne possédant aucune forme d'autorité sur ses « sujets ». Malgré cela, il est le centre de ce Londres de débauche, le cercle (au-delà de sa fonction de délimitation géographique) met en avant l'impossibilité des personnages d'échapper au monde que Falstaff incarne.

Louis André : Dans le septième cercle de supplice, nous pouvons également remarquer qu'un des deux bras ne s'est pas encore transformé. Cela montrerait-il le passage de l'humain à l'organique puis au végétal (le système nerveux ou les vaisseaux sanguins seraient *en train* de se transformer en branches) ?

Édouard Lekston : Tout à fait. J'ai repris, à la mine de plomb, la célèbre planche anatomique d'André Vésale dédiée au système vasculaire humain¹¹. Sa représentation du système sanguin m'a fait penser à une sorte d'arborescence. À travers elle, j'ai aussi voulu exprimer la cause de cet état de l'âme-corps (comme ce fut le cas pour d'autres cercles, mais pas tous). On pourrait penser ici à l'expression du fameux membre coupé et sa démangeaison fantôme. Chez ce pécheur, le péché est rappelé comme une image fantôme, une empreinte en filigrane.

4) Reliques de l'enfer : s'éloigner du paysage et du personnage

¹¹ André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Joannis Oporini, 1543, p. 343.



Relique des enfers. Mitre renversée
© Édouard Lekston (Mars 2019)

Cette image de la mitre me provient d'une visite effectuée à Florence, au cours d'un voyage en Toscane. J'ai eu l'occasion d'admirer une mitre et une chasuble qui y étaient exposées et j'ai retenu leur aspect fantomatique, sacré. La « mitre renversée » est également une référence directe au passage des protagonistes dans le huitième cercle des enfers. La mitre est l'habit des simoniaques que Dante y rencontre, des membres de l'autorité ecclésiastique ayant fait preuve de cupidité ou d'avarice, comme le pape Nicolas III (1277-1280). Celui-ci croit voir Boniface VIII (1294-1303), laissant ainsi sous-entendre que son successeur prendra inévitablement sa place :

*Ed el gridò : « Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio ?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.
Se' tu sì tosto quell' aver sazio
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
la belle donna, e poi di farne strazio ? » (Enfer, XIX, 52-57)*
« Il [Nicolas III] me cria : “Est-ce toi déjà, là debout,
est-ce toi déjà, là debout, Boniface ?
L'écrit m'a menti de plusieurs années.
T'es-tu si vite rassasié de cet or
pour qui tu n'as pas craint de prendre par traîtrise
la belle Dame [l'Église], et de lui faire outrage?” »

La mitre et la chasuble renvoient donc toutes deux à cette corruption de l'Église que Dante met en avant : non seulement celle des papes, mais également celle d'autres positions importantes au sein de la hiérarchie ecclésiastique. Les simoniaques étaient l'ensemble des hommes de foi qui avaient abusé du pouvoir que leur conférait leur rôle. Cette relique renversée ne renvoie pas seulement à l'inversement des valeurs propre à l'enfer, mais aussi au châtement réservé aux trompeurs tels que les simoniaques : ils sont pendus par les jambes, la tête en bas.

Louis André : Dante ne semble pas s'attarder sur des objets symboliques, mais plutôt sur des personnages (Cléopâtre et Marc-Antoine dans le deuxième cercle ; Homère, Horace et les poètes antiques dans les Limbes). Que voyez-vous dans cette focalisation sur l'objet, qu'il s'agisse de vos « reliques », ou de la marelle servant de carte des enfers, et quelles significations porte-t-il ?

Édouard Lekston : Ce choix de mettre en avant l'objet par rapport au personnage est le produit de mon approche métonymique du dessin. Il s'agit d'aller au plus simple, au symbolique, une représentation qui prend immédiatement un sens pour le lecteur de Dante ou de Shakespeare. En effet, bien que je me permets de représenter des personnages dans mes travaux sur Shakespeare (notamment Falstaff, dans *Harry & Jack*), cette emphase sur la métaphore et la métonymie visuelle ne quitte jamais mon travail. Pour parvenir à traduire graphiquement la *Divine Comédie*, quelques étapes de la construction de ce travail m'ont amené à des objets que j'ai appelé « reliques », pour rester dans le domaine du religieux. J'ai imaginé ce nouveau travail sur Dante comme un périple qui n'a pas été sans obstacles. Je me suis interrogé, j'ai été confronté à de véritables dilemmes pour représenter l'*Enfer*. Ce « périple » est celui de tout artiste cherchant à représenter Dante : j'ai toujours gardé à l'esprit les paroles de Federico Fellini, renonçant à son projet de faire une adaptation filmique de l'*Enfer*, le texte original étant très puissant et poétique. Malgré cette difficulté, des images me ont surgit progressivement, au fil de mes réflexions. C'est pour cela que je les ai nommé « reliques ». C'était, pour moi, des reliques de ma pensée créatrice, des fragments d'une image complète des enfers, semblables à des impressions photographiques. Il s'agissaient également de reliques, au sens propre du terme, quelque chose que l'on aurait ramené des enfers.

Louis André : Ces objets semblent d'autant plus s'éloigner d'une interprétation graphique littérale des enfers qu'ils sont en noir et blanc, contrairement aux couleurs de l'enfer (contrastant avec les nuances de blanc du paradis). Pourquoi avoir choisi de représenter l'enfer majoritairement en nuances de gris, ou en noir et blanc ?

Édouard Lekston : J'avais également choisi cette palette pour mon travail sur *Richard III*. Je voulais reprendre le format des dessins de presse que l'on peut voir dans les journaux. Mon but était vraiment de traiter cette pièce historique comme des dessins de presse, avec leur côté corrosif et les transformations qu'on y trouve souvent. En ce qui concerne les nuances de blanc du paradis, j'aurais envisagé de représenter le paradis par des aquarelles. Il s'agirait de rendre l'aspect vaporeux, immatériel du paradis avec une méthode de peinture comprenant une utilisation réduite de pigments. Cette quasi-absence de pigments pourrait évoquer le nuage, l'insaisissable.

Louis André : Si vous avez déjà réfléchi à une représentation du paradis, auriez-vous pour objectif de poursuivre votre travail sur la *Divine Comédie* avec des dessins sur le purgatoire, voire sur le paradis ?

Édouard Lekston : J'ai en effet réfléchi à la forme du purgatoire et du paradis. Pour le purgatoire, j'aurais adopté une approche encore plus codifiée que celle que j'ai utilisé pour représenter l'*Enfer*. Il me faudrait y dépeindre les diverses supplices dans de véritables dessins techniques inspirés par ceux de Léonard de Vinci et ses machines de guerre¹², ainsi que par les travaux de Botticelli sur le purgatoire¹³. Reprendre la finesse de ces œuvres à l'encre sépia, ou à l'encre brune du brou de noix, est une façon de restituer le caractère précis et détaillé du *Purgatoire*.

Le caractère ineffable propre à l'enfer m'a poussé à réfléchir à une représentation graphique du texte de Dante. Je serais donc confronté à une épreuve similaire si j'étais amené à travailler sur le *Paradis*. Cette partie de la *Divine Comédie* présenterait un défi particulier à relever pour un graphiste : tout le monde ne peut atteindre le paradis, il est réservé aux chrétiens vertueux qui sont, dans les mots de Dante, « peu nombreux ». Dès le deuxième chant, le lecteur est mis en garde. Le narrateur l'interpelle d'un « vous » :

*O voi che siete in picciotta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
[...] Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale. (Paradis, II, 1-15)*
« Ô vous qui êtes en une petite barque,
désireux d'entendre, ayant suivi
mon navire qui vogue en chantant,
retournez revoir vos rivages,
ne gagnez pas le large, car peut-être
en me perdant vous seriez égarés.
[...] Vous autres, peu nombreux, qui avez levé
à temps le col au pain des anges, dont ici
on vit, mais dont on n'est jamais rassasié,

¹² Nous pourrions citer le prototype de char d'assaut conçu par Léonard de Vinci aux environs de 1485. Cf. Léonard de Vinci, *Codex Arundel*, 1480-1518, f. 1030.

¹³ Cf., par exemple, Sandro Botticelli, *Illustration du chant 31 du Purgatoire, pointe d'argent et encre*, 1485-1985.

vous pouvez mettre en haute mer
votre bateau, en suivant mon sillage,
avant que l'eau ne redevienne égale. »

Représenter la *Divine Comédie* demeure un projet intéressant, bien qu'il ne soit pas réalisable dans l'immédiat. Lorsque Dante écrit l'*Enfer*, son histoire correspond à un épisode difficile de sa vie, ou, dans les mots de Jacqueline Risset, « une période d'égarement moral et intellectuel¹⁴ ». En commençant ce projet, je me suis engagé sur un chemin, un parcours. Comme pour Dante, mon travail résonne avec ma propre vie, la vie d'artiste, et la vie que nous menons tous. En continuant sur ce chemin symbolique et mystique, je cherche finalement une façon d'atteindre ce « salut », d'accéder à une élévation. J'ai également envie d'adapter la *Tempête* (1610-1611) de Shakespeare en bande-dessinée. Ce travail ferait alors partie intégrante de ce rite initiatique.

Édouard LEKSTON
Paris
Louis ANDRÉ
Université de Poitiers

¹⁴ Jacqueline Risset, in Dante, *La Divine Comédie* (1472), *op. cit.*, p. 507, note 1.