

Dante's Death Mask, Or an Intermedial Treasure Hunt in Dan Brown's *Inferno*

Caroline Fischer

Abstract

This article aims to show how Dan Brown's thriller *Inferno* incorporates elements from the *Divina Commedia* and re-elaborates both the historical and literary figure of Dante. At the center of this investigation, largely designed as a close reading, is the intermedial dimension of the paper chase that drives the novel's plot.

In a race against time to dismantle a biological weapon that threatens humanity, art history professor Robert Langdon comes across a series of complex objects and artifacts. Their complexity is both technical and semiotic, since they modify or combine existing media in a number of original ways, thus activating an intricate web of intermedia references. By analysing the intermedial structure of these objects, I propose to contribute to the description of the dense intertextual and intermedial network that structures the novel.

Keywords

Dante, Dan Brown, Intertextuality, Intermediality, Intericonicity, Transcodification

Le masque mortuaire de Dante, ou un jeu de piste intermédial dans *Inferno* de Dan Brown

Caroline Fischer

Inferno est le quatrième des cinq romans de Dan Brown dont le professeur américain d'Histoire de l'art, Robert Langdon, est le protagoniste. Le même jour que l'édition originale, lancée le 14 mai 2013 par Doubleday, furent publiées des traductions dans de nombreuses langues, qui avaient été produites dans des conditions d'extrême confidentialité : « À Milan, onze traducteurs sont restés enfermés deux mois dans un bunker »,¹ parmi eux Dominique Defert et Carole Delporte pour la version française, parue chez Lattès le 23 mai.²

Ce scoop médiatique fut récompensé d'un succès mondial : 150 000 exemplaires vendus en Allemagne en seulement deux jours,³ et plus d'un million (entre livres imprimés et numériques) en moins d'une semaine en Amérique du Nord.⁴ Le livre atteignit rapidement la

¹ « À Milan, onze traducteurs sont restés enfermés deux mois dans un bunker. Ils planchaient sur "Inferno", le nouveau livre de l'auteur américain » (Soudé 2013). Voir aussi Walker 2013.

² Brown 2013. Notre analyse ne portant pas sur des éléments stylistiques, nous nous référons à cette version pour une meilleure lisibilité de cette contribution.

³ « Platz 1 für Dan Brown, Rekord für Jonasson und Neues vom Altkanzler », *Börsenblatt*, 17.05.2013.

⁴ « Doubleday reported that *Inferno* sold 1 million units (print + e-book) in the U.S. and Canada in its first five days » (« 'Inferno' Has Huge Debut, But Below 'The Lost Symbol' », *Publishers Weekly*, 23.05.2013, online).

première place des ventes en France, en Italie et dans de nombreux autres pays européens.⁵ Le projet de porter à l'écran le troisième roman de la série, *The Lost Symbol*, fut abandonné au profit d'*Inferno* (2016), film de Ron Howard, avec Tom Hanks et Felicity Jones dans les rôles principaux. L'acteur américain y incarne pour la troisième fois le professeur Langdon, et malgré un succès relatif, bien inférieur à celui du *Da Vinci Code* (2006) et d'*Angels & Demons* (2009), les recettes mondiales ont dépassé les 220 millions de dollars pour un coût de production d'environ un tiers de cette somme.⁶

Le paratexte

Pour revenir au roman, commençons par le paratexte, avant de nous intéresser aux liens intertextuels évidents avec la *Commedia*, et finalement au jeu de piste intermédial que doit suivre le héros.

Contrairement à l'adage « Don't judge a book by its cover », la couverture du livre – dont la partie graphique est d'ailleurs la même pour les éditions originale et française – nous fournit de précieux indices pour l'analyse du texte. Au centre, légèrement décalé vers la droite, donc dans le sens de la lecture, apparaît un célèbre portrait de Dante, couvert par un cadran transparent, le tout sur un fond gris, teint partiellement en rouge par une barre qui passe verticalement derrière la tête du poète. Ce fond est « déchiré » en forme d'entonnoir horizontal s'ouvrant vers la gauche pour laisser apparaître un panorama de Florence qui se poursuit sur le dos du livre, pour s'estomper sur la quatrième de couverture. Nécessairement, y figurent aussi le titre, le nom de l'auteur (augmenté de l'information qu'il est aussi celui du *Da Vinci code*), celui de l'éditeur et l'indication générique « Roman ».

⁵ « Dan Brown Europaweit die Nummer Eins », *GfK Entertainment*, 12.06.2013, online.

⁶ « Inferno », *Box Office Mojo*, online.

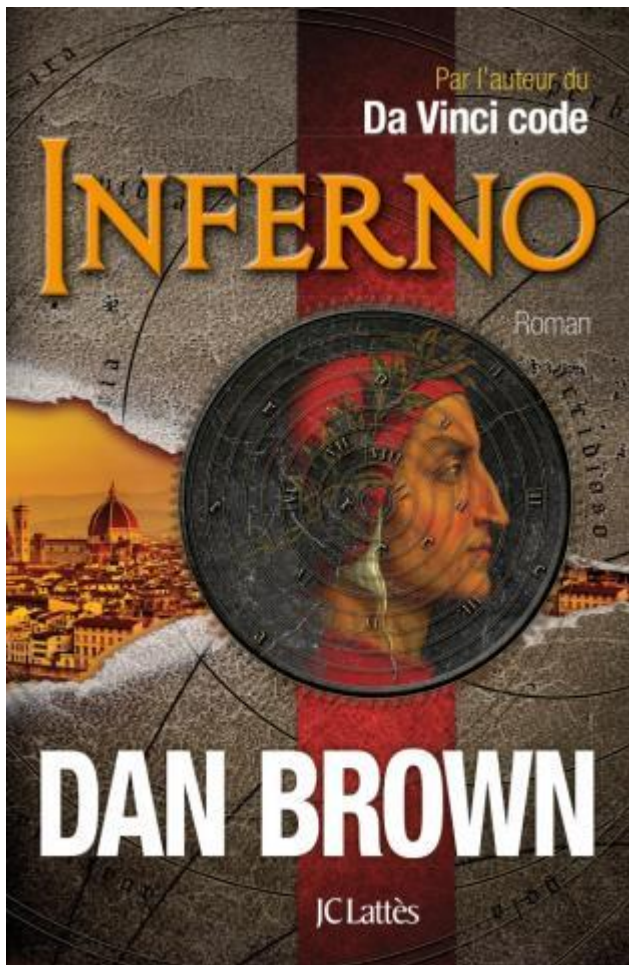


Figure 1 - Couverture de l'édition française, publiée chez JC Lattès en mai 2013.

De toute évidence, cette couverture est conçue pour différents publics : pour les *aficionados* de Dan Brown aussi bien que pour ceux qui ne connaissent pas l'auteur, mais qui ont entendu parler de son succès mondial ; et un lectorat plus avisé y trouve, en avant-goût du jeu de piste « endiablé »⁷ que devra accomplir le protagoniste, des indices qui annoncent le jeu intertextuel et intermédial.

Commençons par le portrait qui est une peinture italienne anonyme du XVI^e siècle, exposée à Innsbruck, au musée de Schloss Ambras. Ce tableau est un bel exemple d'intericonicité puisqu'il reprend les éléments de la tradition de la représentation du poète, comme celle

⁷ « Le jeu de piste endiablé que nous propose Dan Brown est parfois un tantinet trop compliqué... » (De Chaballier 2013).

de Botticelli de 1495, aujourd'hui conservée à la Fondation Martin Bodmer à Genève et mentionnée à la page 108 du roman.⁸ Au vu de l'importance accordée dans l'intrigue aux illustrations célèbres de la *Commedia* par le peintre italien, on pourrait même se demander pourquoi le choix n'est pas tombé sur cette œuvre. L'expression plus sévère du portrait anonyme, les traits plus tirés et surtout la direction du regard, orienté vers la droite, donc dans le sens de la lecture et non vers la gauche comme chez Botticelli, pourraient en être les raisons. Le cadran qui voile cette image est difficilement lisible, mais il s'agit d'une référence manifeste au modèle concentrique de l'au-delà de la *Divine Comédie*. Beaucoup plus « lisible » dans tous les sens du terme est l'extrait du panorama de Florence, avec, au centre, la silhouette bien reconnaissable de la cathédrale Santa Maria del Fiore, tandis qu'une des quais de l'Arno apparaît tout en bas.

Cet ensemble rappelle de manière évidente une des plus célèbres représentations du poète : *La commedia illumina Firenze* (1465), peinture exécutée par Domenico di Michelino pour le bicentenaire de la naissance de Dante, justement dans la cathédrale ; elle y est représentée à droite, Dante au milieu, l'enfer à sa gauche, le purgatoire avec le paradis terrestre au fond à gauche et quelques cercles de la voute céleste au-dessus. D'ailleurs, cette image de l'auteur, qui tient son livre dans la main gauche et tend les pages ouvertes au spectateur, est expliquée au milieu du roman de Dan Brown (2013 : 304-306),⁹ et évoquée explicitement à la toute fin (*ibid.* : 559 ; nous y reviendrons).

⁸ Langdon se rappelle avoir donné une conférence sur « Le Divin Dante ou la symbolique de l'*Inferno* » (Brown 2013 : 106), dans laquelle il avait évoqué le célèbre portrait « que l'on peut admirer à la galerie des Offices » (*ibid.* : 108). Cette localisation est erronée, ce dont l'auteur très bien documenté a dû être conscient. On peut supposer qu'il voulait ajouter de la couleur locale. De nombreuses autres « incongruenze storiche ed errori », peut-être moins volontaires, sont énumérées sur la page italienne consacrée au roman sur Wikipédia (« *Inferno* [Dan Brown] », *Wikipedia*, online).

⁹ Elle livre même un indice important qui permet au protagoniste de comprendre une inscription et le message qu'elle contient (Brown 2013 : 304).

Ainsi, la couverture combine écriture, peinture, photographie et architecture pour introduire d'emblée certains des éléments autour desquels l'intrigue est construite.

Les enjeux intertextuels

Retenons que les deux éléments principaux de cette couverture, à côté du nom de l'auteur, sont le profil de Dante et le titre *Inferno*, donc une double référence au poète italien et à son œuvre, ou, plus précisément, à la partie la plus connue de son œuvre. Nous pouvons ainsi avancer l'hypothèse que Dan Brown a opéré une transcodification du poème du Moyen-Âge, hypothèse qui est partiellement confirmée par le genre et la forme, un *thriller* en prose du XXI^e siècle, conçu pour un lectorat aussi large que possible. Toutefois, nous y retrouvons un parallèle avec la *Commedia*, qui peut être lue dans sa seule dimension littérale, sans aucunement se soucier du sens allégorique, moral ou anagogique.¹⁰ Chez Brown, les très nombreuses références et allusions à une culture considérée comme bien supérieure à celle du *bestseller*, faisant partie intégrante de l'intrigue, peuvent procurer un plaisir supplémentaire à ceux et celles qui les déchiffrent en tant que telles, sans entraver la compréhension de qui n'a jamais entendu parler de Dante ni des différents objets ni monuments du patrimoine culturel mondial mentionnés, voire constitutifs de l'action.

Ce sont eux et le réseau intermédial créé à travers eux qui nous intéressent en premier lieu, et ici nous proposerons une sorte de *close reading* de cet aspect du roman. Auparavant, il est indispensable de définir les liens intertextuels avec la *Divine Comédie*.¹¹ Déjà le titre *Inferno*

¹⁰ Je ne partage cependant pas e point de vu que « Brown's *Inferno* is a story with a moral, similar to that of Dante's *Inferno* » (Ceccio 2016 : 80).

¹¹ Nous tâcherons de montrer que le rôle attribué à la *Divine Comédie* dépasse de loin celui de n'être qu'une simple « carrière de citations » (« Sie [la *Divine Comédie*] dient als Steinbruch von Zitaten und Quelle von Bildern der gequälten menschlichen Natur. Das ist alles », Müller 2013).

en constitue un. De surcroît ce signal fort est redoublé par le dernier des trois paragraphes de la prémisse :

Inferno est le monde souterrain décrit par Dante Alighieri dans son poème épique, *La Divine Comédie*. L'enfer y est décrit comme un monde structuré et complexe, peuplé d'entités appelées « ombres » – des âmes sans corps piégées entre la vie et la mort. (Brown 2013 : 11)

Nous pourrions évidemment discuter cette présentation de l'œuvre, que nous nous contentons de signaler en tant que référence explicite à l'hypotexte pour passer directement à l'analyse de quelques-unes des citations ou allusions évidentes.

Sur la page précédant ces explications se trouvent trois vers, qui semblent provenir de cet hypotexte, en guise d'épigraphe dont les termes sont répétés à plusieurs reprises à travers le livre :

Les endroits les plus sombres de l'enfer
sont réservés aux indécis
qui restent neutres en temps de crise morale. (*Ibid.* : 10)

Bien que la source de cette épigraphe ne soit pas citée, elle est désignée au chapitre 38 du roman comme « une maxime inspirée de l'œuvre de Dante Alighieri » (*ibid.* : 203). Pourtant, il n'en est pas l'auteur ; cette citation dérive d'une remarque du président John F. Kennedy : « Dante a dit un jour que les endroits les plus chauds de l'enfer sont réservés à ceux qui restent neutres en temps de crise morale ».¹² « Soit Kennedy a inventé la citation littéraire – il était coutumier du fait – soit il n'a pas bien retenu ce que Dante a réellement écrit dans le Chant III de *L'Enfer* à propos des lâches et des opportunistes ».¹³ En effet, « gli ignavi » ne sont point condamnés aux

¹² « Michael Haag, *Inferno décodé* », *La Procure*, online.

¹³ *Ibid.*

flammes éternelles mais ils sont assignés à l'anti-enfer (*Inferno*, III, 22-69).

Après ce « coup d'envoi » quelque peu truqué, le *Prologue*, quant à lui, forme un véritable réseau intertextuel qui reprend d'ailleurs le célèbre début du Chant III, l'inscription de la porte de l'enfer. Les trois premières phrases du *Prologue*, placé après l'épigraphe et les remarques de la prémisses, rappellent par leur mise en page, chacune sur une nouvelle ligne, des vers :

Je suis l'Ombre.
Par la cité dolente, je fuis.
Par l'éternelle douleur, je prends mon essor. (Brown 2013 : 12)

La référence aux deux premiers vers du chant susmentionné n'est que trop évidente,¹⁴ comme d'ailleurs la transvalorisation, car aucune fuite, et ni même le moindre « essor » ne sont possibles à ceux qui ont franchi le seuil de cette porte sur laquelle le personnage « Dante » lit :

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore (*Inferno*, III, 1-2).¹⁵

L'Ombre, qui se dénomme à deux reprises ainsi, continue un peu plus loin : « Leur obstination m'a contraint à un exil souterrain... à vivre le purgatoire... » (Brown 2013 : 12). Nous ne savons pas qui se cache derrière cette parole, mais là encore, l'exil, l'existence souterraine et le purgatoire rappellent à la fois la vie du poète et une partie de la trajectoire de « Dante » dans l'au-delà. Qui qu'il soit, il s'agit d'un homme en fuite qui décrit son itinéraire à travers Florence, en passant par des lieux emblématiques de la ville :

¹⁴ Tout le *Prologue* peut être lu comme un « *pastiche dell' Inferno* » (Belot-Gondaud 2018 : 67).

¹⁵ « *The Divine Comedy with Commento Baroliniano* », *Digital Dante*, online.

Je dépasse le Bargello, oblique vers le campanile de la Badia Fiorentina [...] *je monte vers le ciel*. [...] Je franchis les dernières marches et parviens au sommet, [...] En contrebas, ma ville bénie, mon refuge contre ceux qui m'ont contraint à *l'exil*. [...] je suis monté aussi haut, à *mi-chemin du paradis*. [...] *Guide-moi, cher Virgile*, à travers l'abîme. [...]

J'espère que l'humanité comprendra le *cadeau miraculeux* que je laisse derrière moi.

Car il est l'avenir.

Le salut.

Mon Inferno. (*Ibid.* : 13-16, nous soulignons)

Il est difficile voire impossible d'identifier l'Ombre. D'après ce qui est dit dans le préambule du roman (*l'Inferno* serait « peuplé d'entités appelées "ombres" »), nous sommes d'abord tentés de la prendre pour l'âme d'un défunt condamnée aux peines de l'enfer. Lorsque le personnage évolue dans Florence, nous nous rendons bien compte qu'il semble s'agir d'un homme qui, dans son monologue (intérieur ?) livre de nombreux indices qui portent à croire qu'il s'agit de Dante : les références à l'exil, qui lui aurait été infligé par les Florentins, et aux trois sphères de l'au-delà, l'ascension vers le ciel (sans doute pas par hasard sur une des tours les plus élevées de la ville, le *campanile* de Santa Maria Assunta qui mesure 51,80 mètres et qui fut construit au début du XIV^e siècle), l'apostrophe à Virgile, guide « à travers l'abîme », et finalement le « cadeau miraculeux » que nous sommes portés à interpréter comme la *Divine Comédie*. Ce n'est qu'au fil de l'intrigue que nous comprenons qu'il s'agit du milliardaire suisse (voir page 291) Bertrand Zobrist. Ce brillantissime scientifique se suicide dans le *Prologue* après avoir conçu une arme biologique pour « sauver » l'humanité.¹⁶

Le roman est parsemé de très nombreuses citations de la *Divine Comédie* ou d'allusions évidentes dont un répertoire exhaustif n'est pas l'objet de ces réflexions. Nous reviendrons sur deux parmi celles-ci qui jouent un rôle clé, et nous terminerons cette partie par la dernière phrase

¹⁶ Il est le personnage le plus intimement lié à la *Divine Comédie* ; voir Parker – Parker 2013 : 178.

du roman : « Mais dans les ténèbres qui gagnaient le ciel, il [le protagoniste Robert Langdon] sut qu'il allait bientôt revoir les étoiles » (Brown 2013 : 564). Les « étoiles » comme dernier mot de l'intrigue sont un ultime hommage au chef-d'œuvre de Dante, dont chacune des trois parties se termine justement par étoiles, « stelle » :

E quindi uscimmo a riveder le stelle. (*Inferno*, XXXIV, 139)

Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinnovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle. (*Purgatorio*, XXXIII, 142-145)

l'amor che move il sole e l'altre stelle. (*Paradiso*, XXXIII, 145)

Ainsi, Dan Brown inscrit son *Inferno* du titre jusqu'au dernier mot sur le palimpseste dantesque.

Un jeu de piste intermédial

Avant de passer à l'analyse de la chasse au trésor intermédiaire, un bref résumé du roman peut servir à mieux situer les éléments analysés : Robert Langdon, professeur d'Histoire de l'art à Harvard et éminent spécialiste des symboles occultes des religions, se réveille amnésique dans un hôpital florentin après que l'on aurait essayé de l'assassiner.¹⁷ Ceci comme une bonne partie de la suite se révèle être une mise en scène afin qu'il aide à évincer le danger émanant de l'arme biologique, conçue par Bertrand Zobrist. Pour effectuer ce terrible travail, ce dernier avait payé sa protection par le « Consortium », dont le « Président » devrait diffuser une vidéo que Zobrist lui avait transmise avant de se donner la mort. Contre toutes les règles de son organisation, le Président la visionne, et elle révèle qu'une substance extrêmement dangereuse serait

¹⁷ Pour les nombreux éléments, voire stéréotypes inhérents au genre, voir Weiland 2015.

mise en circulation une semaine plus tard. Pour protéger l'humanité de cette menace apocalyptique, commence alors une course contre la montre avec de nombreuses scènes rocambolesques de traque à la recherche de l'invention fatale dont on ignore la forme et les effets. Y participe entre autres Sienna Brooks, ex-amante de Zobrist et agente du Consortium. En fausse docteure, elle fait semblant de protéger Robert Langdon, pour l'enrôler dans la quête de l'arme biologique qui pourrait anéantir l'humanité, recherchée, de leur côté, par Elizabeth Sinskey, la directrice de l'OMS et par Christoph Brüder, chef du SRS (Surveillance and Response Support) qui travaille pour Sinskey et le European Centre for Disease Prevention Control. En plus de la vidéo, Zobrist avait mis en place une véritable chasse au « trésor », se servant de différents objets d'art relevant de plusieurs médias, qui devraient permettre de retrouver la substance toxique avant sa mise en circulation.

Le *Prologue* ne laisse aucun doute que Zobrist se prend pour Dante ou presque, et qu'il considère son « cadeau miraculeux » comme sa version de la *Divine Comédie*.¹⁸ Ces premières pages introduisent le chef-d'œuvre littéraire et également le domaine des arts plastiques dans le discours : « Sous moi, au fond du gouffre vertigineux, les toits rouges se déploient comme une mer de feu... illuminant la terre fertile que les géants ont jadis foulée... Giotto, Donatello, Brunelleschi, Michel-Ange, Botticelli » (Brown 2013 : 15). L'architecture, la sculpture, la peinture et même l'orfèvrerie sont ici réunis dans le seul nom de Brunelleschi, toutefois c'est le dernier artiste de cette liste qui fournit la première pièce du puzzle.

La première étape de ce jeu de piste dépasse tout de suite le seul hypotexte littéraire et recourt à une des plus importantes œuvres intermédiaires qu'il a pu inspirer, les dessins de Botticelli, notamment *La Carte de l'Enfer* (*La voragine infernale*). Au début du roman, Robert Langdon se réveille d'une sorte de coma, et Sienna Brooks lui présente un petit tube métallique qui aurait été caché dans la doublure de la veste du professeur. Il porte le symbole de « danger biologique » et ne se laisse

¹⁸ Il en offre effectivement un exemplaire au Président, précisant : « Ce livre a été écrit pour moi » (Brown 2013 : 101).

ouvrir que par l’empreinte du pouce de Langdon. À l’intérieur se trouve un sceau-cylindre, représentant « un Satan cornu à trois têtes dévorant trois hommes à la fois, un dans chaque bouche » (*ibid.* : 78-79). Cette image, qui est donc doublement inversée par la nature de son support – d’une part creusée dans la matière pour former un sceau, et d’autre part forcément en miroir – se réfère de manière évidente au centre de l’entonnoir infernal tel que Dante l’a décrit et que Botticelli l’a dessiné. Autre évocation de l’enfer : les lettres « SALIGIA » (*ibid.* : 79), acronyme des sept péchés capitaux. C’est finalement l’intérieur de cet objet médiéval en os, des plus symboliques, qui contient une première clé : un micro-projecteur qui donne à voir justement *La Carte de l’Enfer* (*ibid.* : 83), toutefois légèrement retouchée.¹⁹

La dimension intermédiaire est soulignée d’emblée par plusieurs procédés : tout d’abord, le dessin est ici reproduit par un changement de support, la projection qui permet d’en modifier la taille à souhait. Ensuite, détail central pour l’intrigue, des lettres y ont été ajoutées (nous y reviendrons), et de plus, le professeur d’Histoire de l’art souligne explicitement cette dimension : « *Un chef-d’œuvre qui en a inspiré un autre* » (*ibid.* : 84, en italiques dans le texte de Brown).

En bon professeur, il fait suivre à cette découverte au chapitre 15 un bref cours magistral sur la *Commedia* et sa réception intertextuelle et intermédiaire, commençant par Botticelli, avec un parfait exemple d’ekphrasis, passant par la littérature mondiale de Chaucer à Borges et la musique de Monteverdi au *Dante’s Prayer* de Loreena McKennitt, pour terminer sur une évocation des jeux vidéo et des « applications iPad » (*ibid.* : 87). Un peu plus loin, le souvenir de « sa conférence sur le grand maître » lui permet d’énumérer de nombreux peintres inspirés par *l’Enfer*.

Une œuvre intermédiaire en elle-même constitue donc la première « clé » dans la localisation de la substance toxique. De plus, cette « illustration » du poème dantesque est transposée dans un autre

¹⁹ Dans son étude générique comparative de la *Commedia* et d’*Inferno*, Ulrich Ernst souligne l’appartenance de ce dernier au roman cryptogrammatique (2017 : 296 sq.) et iconocentrique (*ibid.* : 311 sq.).

support médiatique ; de surcroît, y sont ajoutés plusieurs éléments, des lettres et, dans la troisième *bolgia* réservée aux simoniaques, un personnage portant un masque de peste. Dans la bordure est inscrit « verità è visibile solo attraverso gli occhi della morte » et dans le *Malebolge*, on lit en majuscules les lettres C...A...T...R...O...V...A...C...E...R (*ibid.* : 89).

Pour saisir ces menues modifications, il faut d'une part disposer de la possibilité d'agrandir l'image de Botticelli, offerte par le changement de support médiatique, mais surtout une connaissance approfondie de l'œuvre pour les identifier. Le masque de la peste devient ici un symbole et induit l'interprétation que le danger serait un bacille ou un virus mortel. Plus intéressant pour notre contexte, en revanche, est le va-et-vient entre texte et image, d'abord de Dante à Botticelli, et ensuite par les lettres ajoutées qui renvoient de nouveau à une œuvre picturale, la *Bataille de Marciano* de Vasari, dans la salle des Cinq-Cents au premier étage du Palazzo Vecchio. Tandis qu'il est relativement facile de comprendre que les lettres sont une anagramme de CERCA TROVA (cherche trouve)

C...A...T...R...O...V...A...C...E...R
C...E...R... C...A...T...R...O...V...A...

il faut des connaissances avancées en histoire de l'art pour être au courant de la discussion provoquée par ces deux mots, inscrits sur un étendard vert et difficilement détectables à l'œil nu.

Début 1555, Vasari entre au service de Cosme I^{er} de Médicis, et il participera aux grands travaux de transformation de la salle des Cinq-Cents, où il commence la monumentale fresque en 1563, rappelant la victoire du duc contre Sienne (Musci 2011 : 254). Le « *cerca trova* » a suscité de vives débats. Une des hypothèses émises y voit un clin d'œil à la *Bataille d'Anghiari*, œuvre inachevée de Léonard de Vinci, que Vasari aurait recouverte – ou préservée, faisant construire un mur devant l'œuvre pour y appliquer sa propre peinture. Peu de temps avant la publication d'*Inferno*, cette polémique fut ravivée par l'autorisation accordée fin 2011 à Maurizio Seracini (d'ailleurs évoqué par Brown

2013 : 188) de perforer la fresque pour introduire une sonde qui permet effectivement de détecter des traces de couleur derrière l'image vasarienne. Cependant, elles ne furent pas validées comme preuve par la communauté scientifique (Lemardelé 2012). Selon une autre hypothèse, les deux mots énigmatiques recouvrent une signification politique, liée au conflit représenté (voir Musci 2011).

De nouveau, nous avons droit à un micro-cours d'Histoire de l'art quand Langdon et Brooks arrivent au Palazzo Vecchio (*ibid.* : 187-189), et de nouveau, des lettres inscrites dans une œuvre d'art picturale renvoient à une autre œuvre, cette fois-ci au masque mortuaire de Dante (conservé, dans le roman,²⁰ en face de l'inscription sur la fresque de Vasari, *ibid.* : 196-198), sur lequel ont été ajoutées... des lettres. Avant d'avoir accès à ce message, nos deux héros doivent d'abord retrouver le masque, que le professeur semble avoir volé la veille en compagnie du directeur du musée, ce dont il a perdu tout souvenir. Pour ceux qui souhaitent lire le roman, rien de plus sur l'intrigue alambiquée pour préserver le suspens. Pour notre argumentation, il suffit de retenir le message que ledit directeur a laissé à son ami américain, avant de décéder d'une crise cardiaque : « Les portes vous sont ouvertes, mais vous devez vous presser. Paradis vingt-cinq » (*ibid.* : 229-230). Une fois de plus, Brown opère un mélange entre plusieurs œuvres d'art relevant de différents systèmes sémiotiques, avec une référence explicite à la *Divine Comédie*. Dans le vingt-cinquième chant du *Paradis*, Langdon identifie les vers 7 à 9 comme indication d'un endroit précis :

Avec une autre voix, avec une autre laine
je reviendrai poète et sur les fonts

²⁰ Le masque mortuaire de Dante, ou plutôt une copie en plâtre de l'original, effectuée en 1483 par Pietro et Tullio Lombardo, est effectivement conservé au musée du Palazzo Vecchio ; voir « Dante Death Mask », *Florence Inferno*, online.

de mon baptême je prendrai la couronne (*ibid.* : 281).²¹

Pour comprendre ce que le défunt directeur a voulu dire, il faut savoir que Dante fut baptisé dans le Baptistère San Giovanni de la cathédrale de Florence, et aussi que ce dernier est orné de la *Porta del Paradiso*, chef-d'œuvre de Lorenzo Ghiberti, exécuté entre 1425 et 1452 en collaboration avec ses deux fils et plusieurs des plus grands sculpteurs italiens de l'époque : Luca della Robbia, Donatello, Michelozzo et Benozzo Gozzoli. Le nom attribué par Michel-Ange à cette porte en bronze doré se réfère au premier des dix bas-reliefs qui « reproduit » le récit biblique de la création d'Adam et d'Ève, du péché originel et de l'expulsion du paradis. Les neuf autres panneaux sont également dédiés à des épisodes bibliques, de Caïn et Abel à Salomon et la reine de Saba.

Le schéma intermédial utilisé par Dan Brown pour la construction des clés du jeu de piste, qu'aurait confectionné Zobrist, est donc forgé sur des rapports réciproques et alternants entre texte, notamment la *Divine Comédie*, et image, voire sculpture, concédant dès les premières phrases du *Prologue* une place importante à l'architecture, surtout de Florence, puis de Venise et d'Istanbul avec Saint-Marc, le Palais des Doges, la Hagia Sophia et la Citerne Basilique, Yerebatan Sarayi. On pourrait se demander pourquoi l'auteur, un homme sans doute très cultivé et aidé dans ses recherches par son ex-épouse Blythe,²² attribue autant de place aux émanations de la « Hochkultur ». Est-ce pour se faire plaisir, pour intéresser un public que n'est pas forcément celui qui se jette sur les *bestsellers*, ou pour permettre à ses lecteurs un peu d'évasion avec les chefs-lieux du tourisme mondial et les monuments du

²¹ Les traductrices du roman citent la traduction française de *Divine Comédie* par Jacqueline Risset.

²² Selon Stan Planton, témoin dans le procès de plagiat du *Da Vinci code*, « His wife was doing much of the research » (« Librarian comments on 'Da Vinci' lawsuit », *USA Today*, 01.03.2006, online). Fin juin 2020, Blythe Brown a même déposé plainte contre son ex-mari, dans laquelle elle prétend « être l'autrice des prémices du fameux best-seller *Da Vinci Code* » (Oury 2020).

patrimoine culturel ?²³ Difficile à dire. En revanche, les exemples analysés jusqu'ici permettent de faire un premier point sur le fonctionnement intermédial du texte, qui, comme nous l'avons vu, est truffé de « références intermédiales (intermediale Bezüge) », et plus précisément de « références individuelles (Einzelreferenzen) » (Rajewsky 2015 : 35), avec plusieurs exemples d'un des procédés intermédiaux par excellence, l'ekphrasis.²⁴ Toutefois, ceci n'a rien de très original en soi, ne serait-ce par le recours permanent à des œuvres d'art connues dont l'apparition dans l'intrigue est souvent accompagnée des doctes explications du professeur. Le rapport intertextuel constant avec la *Divine Comédie*, accompagné d'un rôle primordial accordé à Dante, représente une des particularités que nous avons pu relever. Plus intéressant encore pour notre contexte est le choix des autres œuvres utilisées comme indices, qui, quant à elles, sont presque toutes des exemples de transposition intermediale ou de « Médienwechsel » (*ibid.*), ce qui vaut au moins pour la *Carte de l'Enfer* et la *Porte du Paradis*. Finalement, le troisième type d'intermedialité défini par Irina Rajewsky, la coprésence ou combinaison de médias (« Medienkombination », *ibid.*)

²³ Cette hypothèse semble être confortée par les commentaires des lecteurs et lectrices comme celui-ci : « Qui est capable en 500 pages de vous proposer une visite guidée de Florence, puis de Venise, pour finir à Istanbul, avec pour compagnons de voyage un spécialiste de la symbolique et une surdouée mystérieuse ? » (voir le commentaire de Kittiwake, 01.06.2013, sur « Inferno », *Babelio*, online). Dans sa critique du roman parue le jour de sa publication, Lucas Wiegmann (2013) parle de manière péjorative de « Sightseeing ». Julia Bähr (2015), en revanche, souligne le plaisir procuré par la description des lieux « impressionnants » (« die Beschreibungen der beeindruckenden Schauplätze sind ein großes Vergnügen »). Caroline Belot-Gondaud commente : « In Brown, il giallo esoterico tende a diventare un giallo turistico » (2018 : 70).

²⁴ Les exemples d'ekphrasis dans le roman sont multiples et résultent des explications que donne le protagoniste à sa partenaire dans la chasse au trésor, ou des fragments de conférences, données dans le passé, qu'il remémore. Ici, nous nous limitons aux références intermédiales qui concernent des objets en lien direct avec la recherche du virus conçu par Zobrist.

semble être omniprésent : à commencer par les mots ajoutés au dessin de Botticelli, ensuite le fameux « *cerca trova* » de Vasari, et finalement par le texte inscrit à l'intérieur du masque mortuaire de Dante, découvert par Langdon et Brooks derrière la *Porte du Paradis*, après une des innombrables courses-poursuites rocambolesques qui remplissent une grande partie des plus de cinq cents pages du roman.

Ce message dans le masque est, lui aussi, intermédiaire, par son support singulier, mais surtout par sa forme graphique : il est écrit en spirale (voir Brown 2013 : 311) et représente ainsi une sorte d'image. De plus, il s'agit, une fois de plus, d'un jeu intertextuel. Le tout commence par une citation de Dante (*Enfer*, IX, 61-63) : « Ô esprit possédé du clair entendement, vois la doctrine qui se cache sous le voile du vers mystérieux ». ²⁵ La suite est rédigée « à la manière de » (Brown 2013 : 312) par Bertrand Zobrist, qui, selon la fiction, avait acquis le masque, tout en le laissant exposé au musée du Palazzo Vecchio (voir *ibid.* : 219) : « Cherche le doge traître de Venise [...]. Prosterne-toi dans le mouseion doré de la sainte sagesse, applique ton oreille au sol et suis le son du petit ruisseau... Jusqu'aux eaux rouge sang du palais englouti [...] » (*ibid.* : 311).

Pour ne pas encombrer cette contribution de la myriade de détails et de péripéties sur les plus de deux cents pages suivantes, limitons-nous à l'essentiel. La première indication mène tout le beau monde à la recherche de la substance toxique à Venise, où ils comprennent que « le doge traître » n'est nul autre qu'Enrico Dandolo dont la tombe se situe à la « sainte sagesse », à la Hagia Sophia, d'où un ruisseau mène au « palais englouti », au Yerebatan Sarayi, l'ancienne citerne d'Istanbul. C'est là que Zobrist avait déposé l'arme biologique, et où il avait organisé, pendant toute une semaine, une série de concerts. Au moment même où Langdon entre, on joue la *Dante Symphonie* de Liszt, et le chœur entonne : « *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate!* ». Le *showdown* du roman forme aussi, en quelque sorte, le point culminant du réseau intertextuel et intermédiaire. La mise en musique de cette célèbre inscription de la porte

²⁵ « O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani. » (*Inferno*, IX, 61-63)

de l'enfer (*Inferno*, III, 9), qui figure aussi dans le dessin de Botticelli, retentit quand ceux qui tentent de sauver le monde du virus arrivent à la Citerne Basilique. En effet, il leur faudra laisser tout espoir, ce qu'ils ne sauront qu'un peu plus tard, car ils arrivent lorsque le virus est déjà diffusé mondialement. Pour notre propos, il est primordial de retenir que Dan Brown fait ici référence à un autre médium, la musique, qui de nouveau est en lien direct avec un texte, celui de Dante, et de surcroît, elle commente la scène qui se produit. Ceci se répète un peu plus loin lorsque Langdon pénètre avec l'agent Brüder dans la grotte, « baignée d'une lumière rougeâtre » (Brown 2013 : 479) : elle « résonnait des accents dantesques de la musique » (*ibid.*) qui se répercutaient dans le souterrain à la manière « d'un tremblement de terre » (*ibid.* : 498). Grâce à l'évocation d'une musique créée sur l'inspiration de la *Divine Comédie*, Dan Brown génère une ambiance qui rappelle le royaume de Lucifer, et par cette référence à la musique, il rapproche ses personnages de ceux du poème italien :

Brüder pressait le pas, comme s'il suivait inconsciemment le rythme de la symphonie, qui exécutait à présent une série de descentes chromatiques.

Dante et Virgil pénètrent dans l'Enfer. (*Ibid.* : 499, en italiques dans le texte de Brown)

Ici, l'adéquation de la musique avec l'intrigue est développée sur plusieurs niveaux : la situation infernale que présente la menace qui pend sur l'humanité, le mouvement des deux hommes, et finalement les « descentes chromatiques » qui s'associent à cette descente aux enfers. Ainsi Dan Brown pose le point d'orgue au jeu de piste intermédiaire que doivent suivre ses personnages.

Reste la question de la transcodification et de la transvalorisation de la *Divine Comédie*. En ce qui est de la forme et du genre littéraire,²⁶ elle est absolument claire comme nous l'avons évoqué au début. Au niveau

²⁶ Ulrich Ernst (2017) consacre une étude de presque cent page à l'analyse du genre des deux œuvres.

de l'intrigue, en revanche, les choses sont moins simples. Bien sûr, la quête spirituelle et le voyage métaphysique du personnage Dante n'ont rien à voir avec la course-poursuite du *bestseller* américain, où l'on aurait du mal à vouloir trouver une dimension spirituelle et encore moins une description d'un au-delà construit. Toutefois, reste le titre, *Inferno*, et nous pouvons nous demander ce que c'est que l'enfer. Pour Zobrist, ce sont les autres, non en tant qu'individus, mais par leur surnombre ; son virus devrait rendre stérile un tiers des habitants de la planète pour limiter sa surpopulation,²⁷ et il se considère comme salvateur de l'humanité, tandis qu'il est l'incarnation du diable pour les autres personnages du roman. L'enfer serait-ce un virus et sa propagation autour du monde ? Ou « le confinement total [...] seule solution viable » selon Elizabeth Sinskey, directrice de l'OMS, « face à une pandémie potentielle » (*ibid.* : 508) – ou serait-ce peut-être « la forme de contagion » qui, toujours selon elle, se propage plus vite encore : « *La peur* » ? (*Ibid.* : 520, en italiques dans le texte de Brown.)²⁸

Nous ne saurions trancher, et en guise de conclusion nous renvoyons à une des dernières références intermédiales qui boucle la boucle : la peinture de Michelino. Dans le tout dernier chapitre du roman, Langdon assiste à l'enterrement de son ami décédé après avoir caché le masque mortuaire de Dante. Il a lieu dans la cathédrale où le professeur regarde cette image de Dante qui a certainement inspiré la couverture du livre ; elle réunit le personnage de Dante, la *Commedia* qu'il tient dans la main gauche et dont nous pouvons lire le début, une représentation de l'au-delà décrit dans le poème, et finalement une partie de l'architecture florentine dont la coupole de la cathédrale où se trouve l'œuvre et où se conclut le roman. Ainsi, Dan Brown reste fidèle jusqu'à la fin au modèle intermédiaire sur lequel il a forgé son roman.

²⁷ Lucas Wiegmann (2013) considère le roman comme « einen fragwürdigen Beitrag zur Genetik-Debatte. »

²⁸ Caroline Belot-Gondaud souligne la difficulté d'émettre un jugement tranché : « Zobrist non è l'incarnazione di una malvagità radicale e il messaggio dell'epilogo può perfino essere interpretato come una conferma della sua visione eugenista » (2018 : 73), interprétation qui va assez loin.

Works Cited

- Bähr, Julia, « „Inferno“ – In den Fängen von Dan Brown », *Focus Online*, 09.09.2015, https://www.focus.de/kultur/buecher/tid-31186/live-rezension-des-neuen-thrillers-inferno-in-den-faengen-von-dan-brown-showdown-in-istanbul_aid_990737.html, online (accessed 25/08/2019).
- Belot-Gondaud, Caroline, « Gialli ‘danteschi’: di che cosa l’Inferno è nome? Funzioni di Dante in Dan Brown, Maxime Chattam, Craig Johnson », *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Ed. Stefano Lazzarin – Jérôme Dutel, Manziana, Vecchiarelli, 2018 : 63-76.
- Brown, Dan, *Inferno*, trad. fr. Dominique Defert – Carole Delporte, Paris, Lattès, 2013.
- Ceccio, Joseph F., « (Re-)Popularizing Dante: Dan Brown’s Inferno », *Popular Culture Review*, 27.1 (2016) : 78-87.
- « Dan Brown Europaweit die Nummer Eins », *GfK Entertainment*, 12.06.2013, <https://www.gfk-entertainment.com/news/dan-brown-europaweit-die-nummer-eins.html>, online (accessed 25/08/2019).
- De Chabalier, Blaise, « *Inferno*, le nouveau roman de Dan Brown en cinq questions », *Le Figaro*, 14.05.2013, <https://www.lefigaro.fr/livres/2013/05/14/03005-20130514ARTFIG00552--inferno-le-nouveau-roman-de-dan-brown-en-quatre-questions.php>, online (accessed 25/08/2019).
- Ernst, Ulrich, « Dante Alighieris *Comedia* und Dan Browns *Inferno*: Muster und Adaption unter generischen und buchmedialen Aspekten », *Komparatistische Perspektiven auf Dantes Divina Commedia: Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, Ed. Stephanie Heimgartner – Monika Schmitz-Emans, Berlin, De Gruyter, 2017 : 255-344.
- « ‘Inferno’ Has Huge Debut, But Below ‘The Lost Symbol’ », *Publishers Weekly*, 23.05.2013, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/57357-inferno-has-huge-debut-but-below-the-lost-symbol.html>, online, (accessed 25/08/2019).

- Lemardelé, Suzanne, « Fresque perdue de Léonard de Vinci : un premier indice encourageant », *Le Journal des Arts*, 14.03.2012, <https://www.lejournaldesarts.fr/fresque-perdue-de-leonard-de-vinci-un-premier-indice-encourageant-112323>, online (accessed 25/08/2019).
- « Librarian comments on 'Da Vinci' lawsuit », *USA Today*, 01.03.2006, https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-03-01-da-vinci-lawsuit_x.htm, online, (accessed 25/08/2019).
- Moberly, Kevin – Moberly, Brent, « The Dark Ages of the Mind: Eugenics, Amnesia, and Historiography in Dan Brown's *Inferno* », *Ethics and Medievalism. Studies in Medievalism XXIII*, Ed. Karl Fugelso, Cambridge, D.S. Brewer, 2014 : 81-105.
- Müller, Lothar, « Fiasko der lauenden Botschaften », *Süddeutsche Zeitung*, 16.05.2013, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/inferno-von-dan-brown-fiasko-der-lauernden-botschaften-1.1673647>, online (accessed 25/08/2019).
- Musci, Alfonso, « Giorgio Vasari: «cerca trova». La storia dietro il dipinto, con un' Appendice di Alessandro Savorelli », *Rinascimento*, LI (2011) : 237-268.
- Oury, Antoine, « Blythe Brown, ex-épouse de Dan Brown, affirme être à l'origine du Da Vinci Code », *ActuaLitté*, 03.07.2020, <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/blythe-brown-ex-epouse-de-dan-brown-affirme-etre-a-l-origine-du-da-vinci-code/101576>, online (accessed 25/08/2019).
- Parker, Deborah – Parker, Mark, *Inferno Revealed: From Dante to Dan Brown*, New York, St.Martin's Press, 2013.
- Phillips, Philip Edwards, « Adaptations of Dante's *Commedia* in Popular American Fiction and Film », *Medieval and Early Modern English Studies*, 17.2 (2009) : 197-212.
- « Platz 1 für Dan Brown, Rekord für Jonasson und Neues vom Altkanzler », *Börsenblatt*, 17.05.2013.
- Rajewsky, Irina, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *Intermédialités*, Ed. Caroline Fischer, Nîmes, Lucie éditions, 2015 : 19-54.

- Soudé, Yann, « Traduire Dan Brown, plus dur qu'une télé-réalité ! », *Le Point*, 13.05.2013, https://www.lepoint.fr/culture/traduire-dan-brown-plus-dur-qu-une-tele-realite-13-05-2013-1666188_3.php, online (accessed 25/08/2019).
- Walker, Tim, « Real Inferno for Dan Brown translators who toil in underground bunker to decode his latest book », *The Independent*, 07.05.2013, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/real-inferno-for-dan-brown-translators-who-toil-in-underground-bunker-to-decode-his-latest-book-8604095.html>, online (accessed 25/08/2019).
- Weiland, Christof, « Inferno als Kriminalroman – Dante und Dan Brown », *Italienisch*, 74.37 (2015) : 31–49.
- Wiegelmann, Lucas, « Browns „Inferno“ – Schnitzeljagd zum Übermenschen », *Die Welt*, 14.05.2013, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article116150602/Browns-Inferno-Schnitzeljagd-zum-Uebermenschen.html>, online (accessed 25/08/2019).

Sitography

- « Dante Death Mask », *Florence Inferno*, <https://www.florenceinferno.com/dante-death-mask/>, online (accessed 25/08/2019).
- « *The Divine Comedy* with Commento Baroliniano », *Digital Dante*, <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/>, online (accessed 25/08/2019).
- « Inferno », *Babelio*, <https://www.babelio.com/livres/Brown-Inferno/474853>, online (accessed 25/08/2019).
- « Inferno », *Box Office Mojo*, <https://www.boxofficemojo.com/release/r12203813377/>, online, (accessed 25/08/2019).
- « Inferno (Dan Brown) », *Wikipedia*,

[https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_\(Dan_Brown\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_(Dan_Brown)), online,
(accessed 25/08/2019).

« Michael Haag, *Inferno décodé* », *La Procure*,
<https://www.laprocure.com/livres-numeriques/inferno-decode-michael-haag/9782875154798.html>, online, (accessed 25/08/2019).

Filmography

Inferno, Dir. Ron Howard, USA, 2016.

The Author

Caroline Fischer

Caroline Fischer is Professor of General and Comparative Literature at the University of Pau and the Adour countries. She has numerous publications on exciting literature, reception studies (she co-edited for Stauffenburg Verlag *Konzepte der Rezeption: Réception productive* [vol. 1, 2015]; *Esthétique de la réception* [vol. 2, 2018]; *Réception et transferts culturels* [vol. 3, 2020]), literary translation and intermediality (*Intermédialités, Poétiques comparatistes*, co-edited with Anne Debrosse, Lucie Editions, 2015).

Email: caroline.fischer@univ-pau.fr

The Article

Date sent: 15/07/2020

Date accepted: 20/10/2020

Date published: 30/11/2020

How to cite this article

Fischer, Caroline, "Le masque mortuaire de Dante, ou un jeu de piste intermédial dans *Inferno* de Dan Brown", *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, Eds. H.-J. Backe, M. Fusillo, M. Lino, with the focus section *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, Eds. C. Fischer and M. Petricola, *Between*, X.20 (2020), www.betweenjournal.it