



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA
(Université de Cologne)

« *Extremum fato quod te adloquor hoc est* » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante

Pour citer cet article

Alain Daniel Alvarez Vega, « “*Extremum fato quod te adloquor hoc est*”: Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 19-35 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Au-delà des citations directes et des liens intertextuels évidents, le silence devient, pour Dante, un élément de son métier de poète qui le lie à Virgile. Dans ce cas, le silence montre la profonde connaissance par Dante du texte virgilien ainsi que sa capacité à le réinterpréter. Surtout, lorsqu’il s’agit des relations amoureuses, Dante suit le modèle virgilien du silence, mais il refuse de le réutiliser sans modifications. Cependant, il est important de se pencher sur les liens entre Didon et Béatrice afin de préciser quand Dante reprend le silence *verbatim* selon Virgile, et quand il l’utilise pour le transformer. Parfois, cette influence se traduit dans une imitation précise, tandis que d’autres fois, elle se manifeste par un éloignement qui, tout en restant proche du modèle, le transforme en fonction de ses propres objectifs. Ici, le métier du poète et le métier du lecteur-critique ne sont pas séparables : Dante lit et écrit en se servant de son talent philologique et poétique pour négocier sa place dans la tradition de l’épopée occidentale.

Mots-clés : Silence, Épopée, Latin, Dante, Virgile.

EN Beyond direct quotations and obvious intertextual links, silence becomes, for Dante, an element of poetic craft that ties him to Virgil. In this case, silence demonstrates Dante’s profound knowledge of Virgil’s text and his ability to reinterpret it. Especially when it comes to romantic relationships, Dante follows Virgil’s model of silence, but he refuses to reuse it without modifications. However, it is necessary to examine the connections between Dido and Beatrice to specify when Dante interprets Virgil’s silence *verbatim* and when he recycles it to transform it. Sometimes poetic influence results in precise imitation of the hypotext, while other times, it is evident through a divergence that, though remaining close to the model, Dante diverges from it to serve his own objectives. Here, the poet’s craft and the role of the reader-critic are inseparable : Dante reads and writes employing his philological and poetic talent respectively to negotiate his place within the tradition of Western epics.

Keywords : Silence, Epic, Latin, Dante, Virgil.

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA

**« Extremum fato quod te adloquor hoc est » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante**

La façon dont Dante présente Didon dans la *Commedia* est, au moins dans son principe, assez étrange. Il est incontestable que Didon, dans les six premiers livres de l'*Énéide*, nous offre des passages chargés de contenu poétique qui jouent un rôle central dans le déroulement de la trame. En plus, si une situation a mérité l'attention la plus dédiée de la part des critiques et des lecteurs, c'est celle du lien amoureux entre Énée et Didon. Néanmoins, chez Dante, le personnage de Didon ne mérite que quelques lignes, les premières du cinquième chant de l'*Enfer*, qui annoncent la raison de son châtement : « L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo »¹. Une autre ligne, ironiquement, octroie en hommage son nom au groupe des âmes luxurieuses : « cotali uscìr de la schiera ov'è Dido »². D'après la représentation qu'il en fait, le jugement de Dante sur Didon semble dur et strict. Surtout si l'on prend en compte l'importance du personnage chez Virgile, on pourrait imaginer que Didon aurait une place plus digne, mais : « Dido's appearance in the infernal circle of the lustful named in her honor [...] suggests that Dante considered her a figure of *luxuria*, and in terms similar to those of the Virgilian allegorists Fulgentius and Bernardus Silvestris, the latter of whom speaks of her succinctly as "Dido id est libido" »³. Cependant, au fur et à mesure que la *Comédie* progresse, on peut remarquer que le personnage virgilien de Didon devient un modèle qui influence fréquemment les interactions dans la *Comédie*, en particulier celles liées au silence entre Béatrice et Dante. Par conséquent, les paragraphes suivants seront consacrés à mettre en lumière les attributs principaux de ces deux personnages féminins, dans le but de comprendre la signification de leur silence et leur rôle par rapport aux protagonistes.

¹ Dante, *Inf.*, V, v. 61-62.

² *Ibid.*, v. 85. Deux autres mentions seront faites dans *Par.* VIII, v. 9 et *Par.* IX, v. 98.

³ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments : Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 131.

1. Didon et Énée

Silke Anzinger propose une idée intéressante sur les personnages dans l'épopée : « Jeder kann reden, aber nicht jeder kann so schweigen, dass die Abwesenheit von Worten signifikant genug ist, um die Bezeichnung "Schweigen" zu verdienen. Deshalb ist – nur scheinbar paradox – zu erwarten, dass derjenige, der in einem Epos am meisten redet, auch am meisten schweigt »⁴. Cette capacité à se taire par rapport au fait de parler est, selon les études littéraires, l'un des attributs les plus traditionnels de Didon, la reine de Carthage⁵. La complexité de Didon réside principalement dans le dédoublement de son personnage. Elle est à la fois la reine de Carthage, avec des intérêts politiques et publics, et une femme avec des émotions personnelles. Ce dédoublement entraîne parfois une dissonance entre sa parole de reine et sa parole de femme, et son personnage évolue en brisant l'harmonie entre ces deux aspects de sa personnalité. D'autre part, Énée n'est pas non plus un personnage simple. Il apparaît également sous le titre de « Rex Danaum » en tant que héros troyen, et il est contraint de suivre le destin imposé par les dieux. Néanmoins, ses émotions intimes sont systématiquement dissimulées par Virgile afin de créer une ambiguïté poétique⁶. De cette façon, le lecteur est en mesure de découvrir les deux côtés de chaque personnage : la reine et le héros, les personnages politiques ; Didon et Énée, la femme et l'homme. La communication entre eux s'établit sur ces deux niveaux : le niveau public et le niveau privé. Cependant, l'ingérence des dieux crée un déséquilibre entre eux.

Selon l'analyse de Highet sur les « direct speeches » dans l'*Énéide*, les personnages qui parlent le plus dans les six premiers livres sont également ceux qui prennent la parole le plus souvent tout au long du poème : Énée, Didon et Anchise⁷. En menant une analyse plus détaillée, on peut constater que les discours directs de Didon se trouvent en majorité absolue dans le quatrième livre⁸. Elle domine complètement ce livre avec ses 188 lignes, sur un total de 336 lignes de discours directs. De plus, on remarque un fort équilibre à chaque fois qu'elle prend la parole, avec une moyenne de vingt lignes par discours. On pourrait en conclure que ce livre

⁴ Silke Anzinger, *Schweigen im römischen Epos : zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 29.

⁵ On suit ici les conclusions tirées par deux études : Denis Feeney, « The Taciturnity of Aeneas », *The Classical Quarterly*, vol. 33, n° 1, 1983, p. 204-219 ; Antonio Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

⁶ Denis Feeney, art. cit.

⁷ Gilbert Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 25-26.

⁸ 41 lignes au premier livre contre 188 au quatrième (*ibid.*, p. 332).

est en quelque sorte un long discours de Didon, interrompu par d'autres personnages. Cependant, ce qui semble être en clair contraste avec la fréquence et la régularité de ses interactions, et constitue le fait le plus important de ce livre, est le violent changement d'émotions que la reine doit subir. Après l'arrivée d'Énée, Didon, qui porte une blessure silencieuse (« tacitum vulnus ») d'amour à cause de la mort de Sychée, tombe amoureuse du héros troyen. Elle brûle – « uritur infelix Dido »⁹ – par le désir déjà connu de l'amour : « agnosco veteris vestigia flammae »¹⁰. Même lorsqu'elle montre sa ville à Énée, sa voix commence à éprouver des difficultés à s'exprimer : « incipit effari mediaque in voce resistit »¹¹. La voix de la femme commence à s'entremêler dans le discours de la reine. Mauriz Martinez remarque que cette blessure silencieuse porte également un sens religieux, car elle est une façon de respecter la mémoire de Sychée. Ainsi, une intervention divine est nécessaire pour changer cette situation et libérer sa voix vers un nouvel amour¹².

Le moment de cette transgression survient lorsque Didon et Énée se retrouvent dans une partie de chasse, mais une tempête bruyante¹³ les force à se réfugier dans une grotte où, par l'intervention de Junon, une sorte de cérémonie nuptiale a lieu. Cet événement change la perception de Didon, qui commence à avoir confiance en son lien amoureux, car il a été conçu à travers des symboles divins qu'elle a pu apercevoir dans la grotte. À ses yeux, son amour ne viole plus les prérogatives divines du mariage, mais acquiert au contraire une forte valeur légale et religieuse. Par conséquent, Virgile nous avertit que ce jour sera la cause de la tragédie de Didon : « ille dies primus leti primisque malorum / causa fuit ; neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem : coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam »¹⁴. Mauriz Martinez souligne que l'appellation « coniugium » utilisée par Didon à partir de ce moment occupe une place centrale dans la tragédie de la reine, car elle met en valeur l'opinion contradictoire des personnages par rapport à l'événement de la grotte. À partir de là, un nouvel amour brûle en Didon. Cependant, si Énée brûle également, c'est par le désir de quitter Carthage : « ardet abire fuga dulcisque relinquere terras »¹⁵. Le mot « brûler », précédemment utilisé pour décrire les émotions de Didon, nous laisse percevoir qu'Énée a une préférence pour son côté public ou, du moins, que son rôle en tant que héros troyen est plus fort que ses émotions

⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 68.

¹⁰ *Ibid.*, v. 23.

¹¹ *Ibid.*, v. 76.

¹² Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 151.

¹³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 160.

¹⁴ *Ibid.*, v. 169-172.

¹⁵ *Ibid.*, v. 281.

individuelles. Les deux personnages brûlent, mais pour des raisons différentes : Didon brûle de passion amoureuse, tandis qu'Énée brûle du désir d'accomplir son destin héroïque.

Plus tard, lorsque la nouvelle du départ d'Énée parvient aux oreilles de Didon, une vive discussion entre les deux personnages éclate. Cette dispute se divise en trois parties : un premier discours de confrontation de Didon (v. 305-330), une réponse d'Énée (v. 333-361) et une deuxième intervention de Didon (v. 365-387). La première partie débute par une série de questions :

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra ?
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido ?
Quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis ? Quid, si non arva aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor ?¹⁶

Didon commence par souligner la trahison d'Énée. Cette trahison, perçue par Didon et exprimée par l'utilisation du terme « perfide » dans l'adonien final, nous permet de ressentir la force avec laquelle Didon s'adresse à Énée. De plus, l'utilisation de l'adjectif « tacitus » (silencieux) traduit la sensation de la nature lâche de cette trahison. Plus loin, les questions prennent une nuance émotionnelle, mais l'intention du discours change brusquement et il devient une supplique visant à empêcher le départ d'Énée, exprimée à travers des phrases directes implorant Énée de rester à Carthage :

Mene fugis ? Per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
[...]
Fama prior, cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat) ?¹⁷

Didon utilise les mots « conubia » et « hymeneos », qui renvoient au sens légal et religieux de son mariage, en nous laissant percevoir son opinion à ce sujet. La question « hoc solum nomen quoniam de coniuge restat ? » met en évidence le sens de « hospes » du vers précédent, en nous

¹⁶ *Ibid.*, v. 305-313.

¹⁷ *Ibid.*, v. 314-324.

permettant de saisir un subtil changement de perspective chez Didon. Finalement, cette première partie se clôt par des questions qui cherchent à susciter à nouveau la compassion d'Énée¹⁸.

Tout de suite, Énée répond avec un discours qui semble, selon Highet, légal ou politique :

Tandem pauca refert : « Ego te, quae plurima fando
enumerare vales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.
Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto
speravi (ne finge) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera veni [...] »¹⁹.

Ici, Énée semble proposer une réponse bien articulée et organisée qui contraste avec le discours furieux de Didon²⁰. En plus, on remarque qu'Énée s'adresse à la reine (« regina »). D'après Anzinger, « das zeigt sich bereits in der Andere Regina, durch die Aeneas die augenblickliche Beziehung zu seiner Gesprächspartnerin nicht als eine zwischen Liebenden, sondern als eine diplomatische oder jedenfalls nicht-private definiert »²¹. La distance établie par le discours dirigé sur un plan formel représente en même temps la distance qu'Énée souhaite imposer entre ses émotions et son destin. Le niveau formel du discours acquiert une puissance supplémentaire lorsqu'il dit « pro re pauca loquar », que Austin qualifie de « cool, impersonal, legalistic remark »²². Finalement, Énée explique aussi les raisons qui le poussent à suivre son destin et il conclut en disant : « desine meque tuis incendere teque querelis ; / Italiam non sponte sequor »²³. La raison principale du départ d'Énée sera celle de la dernière ligne, « Italiam non sponte sequor », qui clarifie le destin du héros troyen, mais qui cache en même temps sa volonté personnelle. Austin ajoute : « The speech is Virgil's way of showing the conflict between Dido's uncontrolled emotion and Aeneas's pale cast of thought. She has appealed to feeling, he answers by reason and logic. Her speech gives fact, as she sees it ; his gives fact, as he sees it »²⁴.

Avant de mourir, Didon parlera encore plusieurs fois avec sa sœur Anna, mais progressivement le suicide se présente comme la seule solution

¹⁸ Roland Gregory Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber quartus*, Oxford, Clarendon Press, 1955, *ad locum*.

¹⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 333-339.

²⁰ Denis Feeney (art. cit., p. 206) souligne que le mot « enumerare » laisse apercevoir la structure rhétorique de sa réponse.

²¹ Silke Anzinger, *op. cit.*, p. 76.

²² Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 360-361.

²⁴ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

à son chagrin. Finalement, elle ordonne que toutes les affaires laissées par Énée, y compris ses vêtements et son épée, soient rassemblées pour être brûlées. À ce moment, Virgile commence par décrire la scène qui entoure le choix final de Didon :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti²⁵.

Le passage décrit la nuit qui tombe sur Carthage, le sommeil des corps, la tranquillité des forêts et de la mer, mais surtout le silence qui enveloppe le champ sous la protection d'une nuit qui, elle aussi, se tait. La technique utilisée par Virgile atteint une beauté exceptionnelle, les figures poétiques sont parfaitement réalisées et le passage est d'une densité de sens remarquable en si peu de lignes²⁶. Virgile fait de la nuit et du silence les éléments principaux pour esquisser la scène précédant la mort de Didon. Le champ se tait (« tacet [...] ager ») et la nuit est silencieuse (« nocte silenti »). On soutient généralement que Virgile cherche à créer, grâce à l'association systématique de ces éléments, une atmosphère où le silence prend la place centrale de la scène. En plus, le départ d'Énée coïncide avec les premiers rayons de l'aube, tandis que Didon observe depuis sa tour le navire qui s'éloigne :

Et iam prima novo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
Regina e speculis ut primam albescere lucem
vidit et aequatis classem procedere velis²⁷.

En effet, dans un court passage de trois vers, Virgile utilise les termes « lumine », « Aurora » et « lucem » pour faire référence à la lumière, en créant ainsi un fort contraste avec la nuit précédemment décrite. Finalement, Didon se laisse tomber sur l'épée d'Énée et le sang bouillant d'une femme qui brûlait commence à sourdre, produisant un bruit symbolisé par le rythme du vers. Virgile utilise des mots qui évoquent une dimension physique de la situation, et grâce aux allitérations en /s/ associées aux deux spondées (« spumantem sparsas »), on peut presque entendre, voire ressentir, le sang bouillant qui s'écoule lentement de sa blessure : « dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam

²⁵ Virgile, *Aen.*, IV, v. 522-527.

²⁶ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²⁷ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-587.

aspiciunt comites, ensemque cruore / spumantem sparsasque manus. It clamor ad alta »²⁸.

Finalement, Virgile clôt ce passage avec deux vers tragiques : « illa gravis oculos conata attollere rursus / deficit ; infixum stridit sub pectore vulnus »²⁹.

Dans ce passage, Didon tente de lever les yeux mais n'y parvient pas. Ses yeux anticipent déjà sa confrontation avec Énée aux Enfers, où elle maintiendra son regard fixé vers le sol. Cependant, c'est le vers suivant qui attire davantage l'attention avec le verbe « stridit » qui accompagne le mot « vulnus ». Le « tacitum vulnus » se transforme en « stridit [...] vulnus », avec un verbe qui est indéniablement lié à l'expression d'un son. Mauriz Martinez explore les liens entre le son de la blessure fatale en affirmant : « [*stridit*] relacionado con lo incontrolable e irracional, desvela que, finalmente, Dido se ha entregado al amor, y que su conducta no ha sido la adecuada en una reina ya casada »³⁰. Et Lyne ajoute : « Vergil wishes us to infer that the one wound is preparing for the other »³¹.

2. La dernière rencontre

Au sixième livre, pendant la descente d'Énée aux Enfers, Didon apparaît parmi les ombres. Lyne s'arrête sur les deux techniques s'avérant fondamentales pour comprendre cette dernière rencontre : la première est le « epic simile », qui lui permet d'étendre le champ sémantique du passage en ajoutant des éléments qui ne sont pas nécessairement révélés au niveau narratif : « The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium : imagery »³². La seconde est celle de l'« acquisition ». Cette technique permet au poète de transformer la signification standard d'un mot afin de tirer parti des diverses associations créées tout au long du poème : « [The poet] may during his text or a definable stretch of text use a word repeatedly and exclusively in a particular and striking way, and then cash in this strongly acquired and very striking sense at a climatic moment »³³. Ces deux techniques font l'encadrement de la rencontre d'Énée avec

²⁸ *Ibid.*, v. 663-665. Nous avons signalé les allitérations dans le texte latin en les soulignant.

²⁹ *Ibid.*, v. 688-689.

³⁰ Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 180.

³¹ Richard Oliver Allen Marcus Lyne, *Words and the poet : characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 73.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 179.

Didon aux Enfers. Leur rencontre occupe les vers 450-471 :

Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna ; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est³⁴.

L'homme qui regarde est le héros troyen Énée, qui avance encore des arguments légaux pour expliquer son départ. Parmi les ombres précédemment décrites comme « *umbraeque silentes* »³⁵, Énée reconnaît Didon obscurcie par les ombres, mais la clarté de son image le fait douter car elle apparaît telle une lune entre les nuages. Il s'approche et entame son discours en disant :

Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat extinctam ferroque extrema secutam ?
funeris heu tibi causa fui ? Per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
inuitus, regina, tuo de litore cessi³⁶.

Il profère des excuses au nom du pouvoir divin « *per sidera, per superos et si qua fides* », mais le moment le plus pathétique survient avec les mots « *inuitus, regina, tuo de litore cessi* ». Énée parle encore de son départ en assumant son rôle de héros troyen et s'abstient d'expliquer son départ du lit ou de la chambre, c'est-à-dire, il refuse d'expliquer la cause personnelle-émotionnelle. Juste après viendra la séparation finale :

Imperiis egere suis ; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
Siste gradum teque aspectu ne subtraha nostro.
Quem fugis ? Extremum fato quod te adloquor hoc est³⁷.

Énée conclut son discours en avouant son ignorance quant à la douleur ressentie par Didon. Virgile se préoccupe de représenter la magnitude de la douleur en utilisant la séparation dans le texte de « *hunc [...] dolorem* », au début et à la fin du vers³⁸. La question « *quem fugis ?* » ajoute de la force dramatique, car Énée semble se souvenir du « *mene fugis ?* »³⁹ de Didon et, face à l'échec, il lui rappelle que c'est la dernière

³⁴ Virgile, *Aen.*, IV, v. 450-455.

³⁵ *Ibid.*, v. 264

³⁶ *Ibid.*, v. 456-460.

³⁷ *Ibid.*, v. 463-466.

³⁸ Eduard Norden, *Aneis. Buch VI*, Leipzig, Teubner, 1916, p. 391.

³⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 341.

fois qu'il lui parle. Cet avertissement met en tension la fin du discours d'Énée et prépare le silence de Didon :

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes⁴⁰.

Encore une fois, la maladresse d'Énée est évidente lorsqu'il essaie de soulager l'esprit de Didon par des mots et des raisons inappropriées. Didon reste silencieuse, les yeux fixés sur le sol, le visage impassible, tout comme au moment de sa mort. La similitude utilisée la compare à la dureté des pierres et à la beauté des statues de marbre. Le marbre, la lune et la nuit sont des symboles silencieux qui s'associent au personnage de Didon. Ainsi, tous les éléments que Virgile a tissés se combinent pour créer un silence total.

3. Béatrice et Dante

Au début de cet essai, nous avons discuté de l'étrange traitement de Didon par Dante. Cependant, après avoir analysé l'histoire de Didon et la complexité technique des liens symboliques que Virgile met en valeur pour donner un sens tragique au récit, il serait encore plus étrange si Dante passait outre la force poétique accomplie par Virgile dans les six premiers livres de l'*Énéide*.

En examinant le personnage de Béatrice, on peut comprendre à quel point Didon et son histoire d'amour deviennent, chez Dante, un modèle à suivre, mais en établissant un contraste clair entre les deux femmes. À la racine de ce contraste, on trouve une raison théologique. Car, la faute de Didon réside dans la luxure et l'infidélité, et Dante ne peut attribuer ces éléments à Béatrice, puisqu'elle incarne l'amour qui guide vers Dieu :

Erotic love as figured by Dido is a danger, a temptation, an obstacle to the protagonist's task of (collective) political destiny. In the *Divine Comedy*, the figure of the lady is, by contrast, central. The sublimation of erotic love as figured by Beatrice is the essential instrument of the protagonist's (individual) salvation. In this sense, as in so many others, Dante's *Commedia* is a fusion of (or, perhaps better, a dialectic between) first-person lyric and epic narrative, which relentlessly maintains and exploits the

⁴⁰ *Ibid.*, v. 467-471.

tensions between these two modes⁴¹.

Ainsi, dans les lignes suivantes, nous tenterons d'expliquer comment Dante reprend et transforme le modèle virgilien de la femme. Tout d'abord, nous nous attarderons sur le passage de l'arrivée de Béatrice, qui nous offre une première trace de l'influence de Virgile et des intentions poétiques de Dante. Ce passage a été traditionnellement commenté en tant qu'allégorie de l'avènement du Christ⁴² ou en relation avec le lien entre Béatrice et Marie⁴³. Bien que ces interprétations soient toutes deux valides sur le plan théologique, nous souhaitons proposer une lecture plus proche de celle de Peter S. Hawkins, Kevin Brownlee et Tristan Kay⁴⁴, qui soulignent une longue série d'éléments intertextuels qui, sur le plan poétique, établissent des liens avec la tradition de l'épopée.

Hawkins, par exemple, met en valeur la traduction d'une phrase prononcée par Didon, « agnosco veteris vestigia flamma », que Dante reprend au vers 48 de ce chant sous la forme de « conosco i segni de l'antica fiamma ». Il suggère que le choix de Dante de traduire « vestigia » par « segni » marque une séparation poétique. Hawkins propose que ce passage constitue à la fois une « intertextual mass that joins Latin to Italian, God's speech to poetic utterance, and epic to lyric »⁴⁵, ainsi qu'une séparation poétique d'avec l'influence de Virgile : « Unless, of course, the concern of the poet at this juncture in the narrative is to assert a discontinuity between Virgil's poem and his own, to underscore a parting of ways. To be sure, this is generally the effect of introducing Dido's story into the text only to refute and rewrite it in the figure of his own relationship with Beatrice »⁴⁶. Brownlee, par exemple, propose les rencontres et les départs de Béatrice comme sous-texte des rencontres et des départs de Didon : « When Dante-protagonist sees Beatrice for the first time, his intense affective reaction is so powerfully mediated by a key of subtext from *Aeneid* that the scene is presented as a recasting of that moment in *Aeneid* IV when Dido begins to realize that

⁴¹ Kevin Brownlee, « Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido », *MLN*, vol. CVIII, n° 1, 1993, p. 1-14 : 14.

⁴² « Beatrice is being summoned to a literal marriage that has a typological quality akin to that of Christ and the Church » (dans Bernard Stambler, « The Confrontation of Beatrice and Dante : *Purgatorio* XXX », *Italica*, vol. 42, n° 1, 1965, p. 61-97 : 67. Voir également les commentaires *ad locum* de Robert Hollander ou de Charles S. Singleton dans le Dartmouth Dante Project (DDP) : *Dartmouth Dante Project : Bibliographic Information* : <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>. [Dernière consultation : 22/10/2023].

⁴³ Voir les commentaires *ad locum* de Nicolo Fosca dans le DDP.

⁴⁴ Voir Peter S. Hawkins, *op. cit.* ; Kevin Brownlee, art. cit. ; Tristan Kay, « Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n° 129, 2011, p. 135-160.

⁴⁵ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments, op. cit.*, p. 125.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 136.

she has fallen in love with the Trojan hero »⁴⁷ ; et Kay cherche de justifier l'appropriation de l'identité de Didon par Dante comme un élément d'invention poétique⁴⁸. D'une certaine façon, les trois textes explorent la même ligne d'argumentation et aboutissent à la conclusion d'une transformation de la poésie virgilienne. Aux dires de Hawkins : « In every case, therefore, Dante gives us a revision of Virgil's script that transforms tragedy into romance, that turns the disclosure of darkness visible into the unveiling of eternal light »⁴⁹.

D'après cette première comparaison, on peut observer une reprise du personnage de Didon. Cependant, on soutient aussi que le personnage de Béatrice est lié au personnage de Didon en utilisant le silence comme élément poétique. Ainsi, l'arrivée de Béatrice se produit au chant XXX du *Purgatoire* :

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno ;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata :
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva⁵⁰.

Ces quatre *terzine* suggèrent une introduction du personnage de Béatrice avec des éléments épiques. L'arrivée de Béatrice se produit précisément à l'aube, le point de rencontre entre le jour et la nuit qui confère à la lumière une importance cruciale. On peut observer une proximité avec le passage du quatrième livre de l'*Énéide*, lorsque Énée quitte Carthage au lever du jour tandis que Didon l'observe au loin : « Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile »⁵¹. De plus, on peut observer que Dante établit un lien sémantique avec l'épopée, car le vers « la parte oriental tutta rosata » est en réalité un *topos* homérique repris par Virgile dans le quatrième livre, qui a été transmis par Servius⁵² et Macrobie⁵³ en tant qu'imitation du style

⁴⁷ Kevin Brownlee, art. cit., p. 4.

⁴⁸ Voir Tristan Kay, art. cit.

⁴⁹ Peter S. Hawkins, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁰ Dante, *Purg.*, XXX, v. 22-33.

⁵¹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-585.

⁵² Maurus Honoratus Servius, *In Vergilii carmina commentarii*, Lipsia, Teubner, 1881.

⁵³ Robert A. Kaster, *Macrobian Ambrosii Theodosii Saturnalia*, Oxford-New York, Oxford

homérique. Cela indique que, au-delà de sa signification théologique, il existe une véritable volonté de construire un lien poétique avec Virgile et Homère afin d'introduire le personnage de Béatrice.

La deuxième *terzina* est encore plus intéressante car elle fait une référence plus précise au personnage de Didon. « La faccia del sol nascere ombrata » nous renvoie à la similitude de la lune cachée entre nuages du sixième livre de l'*Énéide*, « aut videt aut vidisse putat per nubila lunam »⁵⁴. Dans les deux cas, on observe que les femmes sont décrites comme des êtres lumineux se dissimulant derrière un élément transparent (nuages / vapeur). Cependant, les objectifs des similitudes sont totalement différents : dans le cas de Didon, la figure rhétorique permet de mettre en évidence la confusion et l'incertitude⁵⁵ qu'Énée ressent lorsqu'il la rencontre aux Enfers ; tandis que dans le cas de Dante, la présence de la vapeur permet au protagoniste de contempler la lumière divine portée par Béatrice, car sans ce voile nuageux, l'œil humain ne pourrait supporter la puissance de cette lumière⁵⁶.

La troisième *terzina* poursuit la similitude virgilienne, mais Dante remplace « vapori » par « nuvola » et ajoute « di fiori » pour décrire la tendresse qui accompagne l'arrivée de Béatrice. Jusqu'à présent, la première *terzina* a établi un lien avec l'épopée, la deuxième a repris la similitude virgilienne de Didon entre les nuages, et la troisième a ajouté l'élément des fleurs à ce simile.

La quatrième *terzina* décrit les symboles qui accompagnent Béatrice. Elle arrive revêtue d'un manteau vert, d'un voile blanc et de vêtements rouges, qui symbolisent les couleurs des trois vertus chrétiennes, en particulier les vertus théologiques (la foi, l'espérance et la charité) qui ont dominé l'interprétation de ce passage. Ces symboles font de Béatrice un personnage qui incarne l'idéal de l'amour divin et de l'amour humain, mais également une progression poétique⁵⁷.

Dans un premier temps, les deux personnages partagent une similitude en ce qu'ils occupent une position élevée dans la hiérarchie : « First of all, Beatrice here is presented as speaking *regalmente* [royally] (v. 70) : she is a queen, like Dido »⁵⁸. Cette hiérarchie dans le cas de Didon est publique et politique, tandis que dans le cas de Béatrice, il s'agit d'une

University Press, 2011, t. VI, p. 15.

⁵⁴ Virgile, *Aen.*, VI, v. 454.

⁵⁵ Walter Ralph Johnson, *Darkness Visible : a Study of Vergil's Aeneid*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2015, p. 83.

⁵⁶ Cette interprétation se trouve dans les commentaires de Benvenuto da Imola mais aussi dans des commentaires modernes comme celui d'Ernesto Trucchi. Voir DDP (*ad locum*).

⁵⁷ Jay Ruud, *Critical companion to Dante : a Literary Reference to his Life and Work*, New York, Facts On File, 2008, p. 27.

⁵⁸ Kevin Brownlee, art. cit., p. 5.

hiérarchie théologique. En plus, Howe remarque que, dans le cas de Béatrice, le latin devient également un symbole dans sa représentation : « Wrapped in roses, Latin, and the colors of the theological virtues, a fierce Beatrice finally appears to him in *Canto XXX* and forces him to acknowledge his infidelity to her »⁵⁹.

Il est intéressant de constater que la première demande de Béatrice à Dante est une explication de la faute de l'infidélité et pourtant elle l'oblige à parler, un fait que Didon n'a pas accompli⁶⁰. La hiérarchie de Béatrice, principalement symbolisée par les vertus théologiques, lui permet d'exiger de Dante des explications directes et sans délai. Cette autorité que Béatrice exerce sur la parole de Dante se reflète également dans le silence du personnage. Dante le rend explicite au chant XXI du *Paradis* : « Ma quella ond'io aspetto il come e 'l quando / del dire e del tacer, si sta ; ond'io, / contra 'l disio, fo ben ch'io non dimando »⁶¹.

Béatrice, qui incarne à la fois l'idéal de l'amour humain et divin, est également la synthèse de la maîtrise du langage et de la sagesse. Sur le plan poétique, Béatrice marque la séparation entre la poésie de Virgile et celle de Dante. Mais sur le plan poétique-théologique, elle souligne le point de départ vers la maîtrise de la parole et du silence.

Cette Béatrice, telle que présentée par Dante, possède elle-même, dans un sens métaphorique, une nature semblable à la pierre, « Nel *Paradiso* Beatrice è segno di una costanza nella rappresentazione. Quello che ha acquistato non cade, né muta. È sempre se stessa »⁶². Tout comme Didon dans l'au-delà « en marbre », Béatrice est une synthèse de ses attributs terrestres. En tant que guide, elle doit tracer la voie que Dante suivra vers la maîtrise de la parole et du silence. L'amour, à la fois humain et divin, cohabite dans le personnage de Béatrice, qui façonne la parole de Dante :

Beatrice è la verità, è il discorso formato della verità, è la verità filosofico-teologica che preesiste alla scrittura del poeta : ma è anche, contemporaneamente, colei per la quale, la parola del poeta si forma e circola. La solidità dell'edificio concettuale che Dante vorrebbe appropriarsi risulta così essere, nella dinamica testuale del *Paradiso*, una funzione di « Beatrice » : che è insieme, in quanto teologia, esterna, altra, già data, e, in quanto

⁵⁹ Kaye Howe, « Dante's Beatrice : The Nine and the Ten », *Italica*, vol. 42, n° 3, 1975, p. 364-371 : 369.

⁶⁰ Parmi les symboles de ce passage, on trouve également les yeux qui deviendront un moyen de communication entre Dante et Béatrice : « Beatrice's insistence that her interlocutor look at her is one of the strongest parts of her rebuke (*Purg.* XXX, v. 73) » (dans Kevin Brownlee, art. cit, p. 6).

⁶¹ Dante, *Par.*, XXI, v. 46-48.

⁶² Aldo Vallone, *Dante*, Milano, Vallardi, 1981, p. 403.

desiderio del poeta, intima fragile, momento della scaturigine della parola⁶³.

Ainsi, il est évident que le rôle de la femme occupe une place centrale dans les deux poèmes. Alors que Didon se distingue par les bouleversements qu'elle subit dans son histoire d'amour, Béatrice incarne la tempérance et l'équilibre qui guident vers Dieu. Sans le personnage de Didon, il serait difficile de comprendre pourquoi Béatrice a une telle capacité à sortir Dante de son silence et à provoquer son discours.

D'un côté, Didon, de son vivant, n'a jamais pu susciter une réponse cohérente de la part d'Énée, et ce n'est qu'après sa mort qu'elle reçoit une explication partielle de sa part. En revanche, Béatrice nous indique dès le début qu'elle peut provoquer et mettre fin au discours de Dante à sa guise.

4. Le silence de la divinité

En effet, tout au long du poème, Béatrice reconnaît, comprend et provoque le silence de Dante. Cependant, il y a des moments où elle choisit de se taire, et l'étude de ces passages peut apporter un éclairage supplémentaire sur ce sujet. Notamment, trois passages nous intéressent : *Par.* XXV, v. 109-111 ; XXIX, v. 1-9 ; V, v. 88-90.

Quand Béatrice parle, l'efficacité de son discours n'est pas semblable à celle des autres personnages, et il semble que son silence porte également un sens plus puissant, fort et profond. Au chant XXV du *Paradis*, Saint Jean rejoint les apôtres Pierre et Jacques, tandis que Béatrice les regarde en silence : « Misesi lì nel canto e ne la rota ; / e la mia donna in lor tena l'aspetto, / pur come sposa tacita e immota »⁶⁴. Béatrice regarde les apôtres comme une « épouse silencieuse ». Les trois apôtres représentent aussi les vertus théologiques⁶⁵ qui nous rappelle l'arrivée de Béatrice⁶⁶ au chant XXX du *Purgatoire* et la similarité avec Didon « entre nuages ». On observe que le silence de Béatrice n'est pas dû à Dante, mais à une raison plus profonde liée à la présence des trois apôtres. Bien que le terme « sposa » exprime une situation plus intime, le silence de Béatrice relève d'un niveau supérieur, celui du silence religieux.

Le deuxième passage, celui du *Paradis* XXIX, nous montre un silence encore plus significatif :

⁶³ Giuliana Carugati, « Note su Beatrice : la visione mancata », *Italica*, vol. 68, n° 3, 1991, p. 310-315 : 313.

⁶⁴ Dante, *Par.*, XXV, v. 109-111.

⁶⁵ Voir les commentaires *ad locum* de Johannis de Serravalle dans le DDP.

⁶⁶ Certains commentaires proposent que l'arrivée de Béatrice est aussi une allusion au mariage entre les Christ et l'église. Voir Bernard Stambler, art. cit, p. 67.

Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant' è dal punto che 'l cenit inlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bëatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avëa vinto⁶⁷.

Ces trois tercets décrivent le silence de Béatrice qui contemple Dieu, représenté comme un « point lumineux ». Les deux premiers tercets décrivent le moment où le soleil et la lune se rejoignent à l'horizon. Le commentaire de Petrocchi nous permet d'approfondir notre compréhension de ce passage :

È il silenzio di Beatrice ; un silenzio assoluto, astrale, ma ricolmo di immagini ottiche pur nel mentre tacciono le auditive ; un silenzio così totale che parrebbe durare un immenso spazio temporale, poiché è riempito da tante e così distanti visioni del firmamento : il sole nel segno dell'Ariete, la luna in quello della Libra, il loro equilibrio rispetto allo Zenit. Insomma tanti spazi, così grandi astri, tanta latitudine celeste ; eppure un baleno di tempo, un istante infinitesimamente piccolo qual è quello in cui si tace Beatrice, « riguardando / fiso nel punto che m'avea vinto ». Il grandioso scenario astrale e l'estrema brevità del silenzio, insomma lo spazio e il tempo nelle loro dimensioni meno comprensibili alla mente dell'uomo, costituiscono la nitidissima *ouverture* all'ingresso sulla scena di un Alto Personaggio, sia pure soltanto vertebrato dalle parole della proludente : Iddio⁶⁸.

On constate ici une réaffirmation de la proximité avec l'histoire amoureuse de Didon. La chute de la lune et la montée du soleil nous rappellent la mort tragique de Didon à l'aube et sa marche vers les ombres. Par un contraste frappant, Béatrice représente l'amour qui, même en restant silencieux, conduit vers la lumière et le salut, tandis que la tragédie de Didon la plonge dans le silence et l'obscurité. L'utilisation constante et cohérente de ces symboles (parole-silence ; lumière-obscurité ; vie-mort) nous permet de confirmer un lien poétique entre Didon et Béatrice à travers le silence.

Enfin, dans le troisième passage au chant V du *Paradis*, Béatrice prend la parole pour expliquer à Dante la signification des vœux chrétiens. À la fin de son discours, Béatrice se tait, et son silence impose également le silence à Dante : « Lo suo tacere e 'l trasmutar semiante / puoser silenzio al mio cupio ingegno, / che già nuove questioni avea

⁶⁷ Dante, *Par.*, XXIX, v. 1-9.

⁶⁸ Giorgio Petrocchi et Carlo Ossola, *Itinerari danteschi*, Milano, Angeli, 1994, p. 280.

davante »⁶⁹. « *Lo suo tacer e 'l trasmutar sembiante* » révèlent le lien entre la sagesse et la beauté. Après la parole divine, il n'y a que le silence, il n'y a rien au-delà. Cela permet à l'esprit de Dante de se reposer un moment. Cependant, la connaissance qu'il a acquise lui permet de regarder plus clairement la beauté de son guide, car c'est lui qui change après avoir appris, et non Béatrice elle-même⁷⁰. Au niveau théologique, la puissance de la parole divine qui déploie une vérité exhaustive et la beauté révélée par cette explication imposent le silence à Dante.

De ces trois passages, on peut conclure que le silence de Béatrice est également un silence absolu et sacré. Béatrice est capable de contempler la vérité divine, et cette condition lui permet de maîtriser la parole et le silence. En revanche, Didon est plongée dans un silence absolu car elle n'a pas suivi la volonté divine. Dans les deux cas, une série de symboles les entoure : Béatrice représente la lumière divine de la vie éternelle, qui maîtrise la parole et le silence, tandis que Didon incarne l'obscurité de la mort, plongée dans le silence.

Conclusion

Il y a peut-être quelques rares cas dans l'histoire où un écrivain ne lit personne d'autre et où son invention est une pure création, sans influence ni interférence du passé. Ce n'est pas le cas de Dante. Sa poésie s'inscrit dans une longue tradition littéraire, ses ressources poétiques ont une généalogie presque mythologique, et la poésie est un art qui se transmet de main en main. Dante est avant tout un formidable lecteur de Virgile, qui comprend et saisit les artifices poétiques de la poésie, puis les négocie avec le présent et l'avenir littéraires.

Comme l'exprime Brownlee⁷¹, la lecture approfondie de Dante et la richesse de ses inventions liées à l'*Énéide* restent des sujets de recherche dans les études littéraires. Ainsi, le silence en tant qu'élément formel de la structure poétique justifie un niveau de communication littéraire qui multiplie les liens entre la *Comédie* et l'*Énéide*. Pour Virgile, Didon est évidemment un personnage fondamental dans les six premiers livres. À travers elle, Virgile construit une intrigue où la tension entre l'humain et le divin place Énée dans une position critique. Son départ plonge Didon

⁶⁹ Dante, *Par.*, V, v. 88-90.

⁷⁰ Voir les commentaires *ad locum* de Daniele Mattalia dans DDP : « a ogni nuovo momento dell'ascesa verso Dio corrisponde un mutamento del sembiante di Beatrice : in realtà è Dante che muta (come gli accadrà di fronte a Dio in *Par.*, XXXIII, v. 109-114) nella sua disposizione affettiva e intellettuale, a ogni tappa riuscendo a vedere aspetti nuovi del mondo dell'assoluto e del divino riflessi nel volto della sua donna-guida ».

⁷¹ Kevin Brownlee, art. cit., p. 1.

dans une tristesse mortelle symbolisée par la blessure, la nuit et le silence. Cet épisode intense ne passe pas inaperçu pour Dante, qui perçoit le potentiel poétique du silence. Cependant, dans la perspective chrétienne, le silence final ne peut être revêtu d'un vêtement funèbre ; le silence qui conduit vers Dieu se présente comme une réflexion poétique-théologique sur les possibilités du langage humain (en particulier de la poésie), en utilisant les symboles de la lumière, de l'amour et du salut chrétien.

Ainsi, Dante ne se limite pas à être un simple lecteur de Virgile, mais il agit également en tant que critique qui assimile et transforme les éléments principaux de la création poétique qu'il perçoit comme étant transcendants, ce faisant, il leur rend un hommage particulier. Dante comprend l'artifice de la poésie comme une évaluation et une sélection au sein d'une tradition qui aspire à se perfectionner. En conséquence, le travail du poète n'est pas si éloigné de celui du critique littéraire ou du bibliothécaire : dans tous les cas, il s'agit d'un exercice de lecture, de réflexion et de jugement. Par une certaine coïncidence, ces activités se déroulent souvent à la lumière d'une lampe et dans un silence de chambre.

Alain Daniel Alvarez Vega
(Université de Cologne)