



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.

Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

© 2014 (IRCL-UMR5186 du CNRS) : www.ircl.cnrs.fr

Tous droits réservés. Reproduction soumise à autorisation.
Téléchargement et impression autorisés à usage personnel.



Didon dans le *Roman d'Énéas*, entre discours clérical et poétique romanesque

Catherine NICOLAS

(Centre d'Études Médiévales de Montpellier, Université Montpellier 3)

Dans une journée qui se donne pour ambition de refaire le chemin entre l'épopée antique et le théâtre de la Renaissance, il pourra paraître surprenant de faire un détour par la poétique romanesque pour comprendre le devenir du personnage de Didon entre épopée et tragédie. C'est pourtant, semble-t-il, dans cette forme naissante — le genre romanesque est à peine en gestation au XII^e s. — que résident les ferments des Didons tragiques, dramatiques ou satiriques des siècles suivants. C'est aussi au sein de cette forme naissante que se produit le passage d'un tragique divin à un tragique humain. Je partirai donc de cette *naissance* pour présenter la figure de Didon dans le *Roman d'Énéas*, que l'histoire littéraire a l'habitude de donner comme premier roman de la littérature française.

Pour saisir au plus près la figure de Didon, plus que dans une naissance, l'écriture du *Roman d'Énéas* doit être resituée dans le contexte d'une Renaissance — l'autre Renaissance, celle du XII^e s. — qui se caractérise par une forme d'« humanisme » qui touche à la fois les milieux cléricaux (savants, latin) et l'aristocratie lettrée (intérêt nouveau des princes pour la culture, en particulier dans l'espace Plantagenêt, anglo-normand), et remet au premier plan les textes antiques. L'époque s'approprie les œuvres et les savoirs de l'Antiquité dans un double mouvement de *translatio* :

- dans les écoles, à Chartres en particulier, on redécouvre les textes de l'Antiquité grâce aux traductions tolédanes et on se passionne pour le platonisme et pour les œuvres d'Ovide et de Virgile. Désormais considérés comme porteurs d'une vérité cachée, ces textes font l'objet d'une glose érudite en latin ;
- dans les cours princières (en particulier chez les anglo-normands, dans le domaine Plantagenêt), on veut avoir accès à une forme de savoir et lire les grands textes qui, sans cesser d'être plaisants, sont porteurs de sagesse. Ils font alors l'objet d'une *mise en roman* qui n'est pas à proprement parler une traduction mais plutôt une transposition.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

L'*Enéide* fera ainsi l'objet d'un commentaire allégorique destiné aux clercs (longtemps attribué à Bernard Sylvestre, maître proche des chartrains, mais plus sûrement rédigé par Bernard de Chartres d'après les études les plus récentes) et d'une *mise en roman* à la cour des Plantagenêts, le *Roman d'Enéas*, dont l'auteur reste anonyme. On aurait tort d'opposer ces deux pratiques qui ne sont que les deux faces (latine et vernaculaire, cléricale et aristocratique) d'une même « lecture savante »¹, les deux résultats d'une même « activité intellectuelle »² destinée à des publics différents.

Mon propos visera donc à examiner le devenir de la figure de Didon dans la *translatio* des premiers chants de l'*Enéide* (en particulier du chant IV) et dans la confrontation des discours romanesque et cléricale pour voir comment la *mise en roman*, envisagée comme une « méthode de travail »³, s'appuie sur le texte virgilien pour mieux s'en démarquer. Nous verrons comment le traducteur médiéval, au fil de longues descriptions et de dialogues enlevés, donne au personnage une nouvelle grandeur humaine et tragique, et comment il relit le texte de Virgile en en proposant une sorte de glose poétique en langue vernaculaire⁴.

Didon, souveraine et dame courtoise : une figure ambiguë

Didon, dame souveraine

Le portrait de Didon, telle que les messagers troyens partis en éclaireurs la voient pour la première fois, est minimal :

Devant le temple ert la roïne :
D'une porpre alexandrine,
Tout senglement a sa char nue,
Estroitement estoit vestue.

Afublee fu la roïne
D'un chier mantel d'un blanc ermine
Couvert d'un bon tyret porprin,
Et li orlez fu sebelin ;
A un fressel s'ert galonnee,
D'un cercle d'or fu couronnee.
La roïne estoit moult belle
Et tenoit d'or une vergelle ;
Ceux qui oevrent amonnestoit,
Aus citeains preceps dounoit,
*Moult par estoit **cortoise** et **sage***

(v. 526-540)

La reine était devant le temple,
elle était étroitement enserrée
dans une pourpre d'Alexandrie
à même sa chair nue.
Elle avait revêtu
un précieux manteau d'hermine blanche
couvert d'une belle étoffe pourpre de Tyr,
tandis que la bordure était de zibeline ;
ses cheveux étaient ornés d'un ruban,
elle était couronnée d'un cercle d'or.
La reine était très belle
Et tenait une petite baguette d'or,
Elle encourageait ceux qui étaient au travail
Et imposait ses prescriptions aux gens de la cité.
C'était un modèle de courtoisie et de sagesse
(trad. A. Petit, éd. Lettres Gothiques)

À peine ébauché, selon l'ordre rituel qui part des vêtements, le portrait laisse apparaître l'étroitesse du lien qui unit le corps de la dame à son vêtement de pourpre et d'hermine (rime *nue* : *vestue*), mais surtout la beauté de la dame à son pouvoir de reine (*roïne* :

¹ D. Poirion, « De l'*Enéide* à l'*Enéas* : mythologie et moralisation », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX (1976), p. 214.

² M. Zink, « Une mutation de la conscience littéraire », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIV (1981), p. 10.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ Poirion parle du *Roman d'Enéas* comme d'une « lecture savante » (« De l'*Enéide* à l'*Enéas* : mythologie et moralisation », p. 214).

ermine, et surtout *belle* : *vergelle*, où la baguette d'or vient comme un insigne de pouvoir). Il culmine sur les deux adjectifs qui réapparaîtront régulièrement pour définir la dame : elle est *cortoise et sage* (pleine de courtoisie et de sagesse), celle qui a fondé une cité *par sa rechece* (puissance, richesse des biens emportés de Tyr), / *par son savoir*⁵ (sagesse), *par sa prouesse* (valeur, courage)⁶, selon la tradition grecque⁷. Didon apparaît donc, en premier lieu, comme une figure de pouvoir. Toutefois, son pouvoir de reine est associé à une fonction masculine qu'elle ne remplit pas complètement ; comme le souligne le dialogue d'Énéas avec ses éclaireurs, elle n'est pas roi :

*Qu'avez trouvé vous ? — Bien. — Et quoy ?
— Cartage. — Parlastes au roi ?
— N'enil. — Pour quoi ? — N'i a seignor.
— Quoi dont ? — Dydo maintient l'onnor*
(v. 596-599)

Qu'avez-vous trouvé ? — Le salut. — Quoi ?
— Carthage. — Avez-vous parlé au roi ?
— Non. — Pourquoi ? — Il n'y a pas de seigneur.
— Quoi donc ? — Didon gouverne le royaume.

Didon se caractérise donc par un manque, une faille. Et si elle possède une forme de courage et de savoir (*elle est preuse et sage*), ces qualités ne suffisent pas à faire d'elle un roi. Son épitaphe le rappelle :

*Onques ne fu meillor paiene
s'ele n'eüst amor soutaine
mais ele ama trop follement
savoirs ne li valut noiant*
(v. 2226-2229)

Jamais il n'y aurait eu de meilleure païenne
si elle n'avait connu un amour soudain,
mais elle aima trop follement,
et sa sagesse ne lui servit à rien.

Si la rencontre de l'amour et du savoir aurait pu faire d'elle une reine courtoise, le dérèglement du premier (*follement*) annule les effets du second. L'absence de *Seignor* (au double sens politique et matrimonial) à Carthage la laisse femme et impuissante, comme se plaira à le rappeler sa sœur, non sans une pointe de misogynie (typique du discours clérical médiéval), en insistant sur la fragilité de ce pouvoir féminin qui ne peut pas durer :

*Ne puet estre longues par femme
bien maintenu honnor ne regne ;
poy fait on son commandement
se n'a autre maintenantement ;
ne puet mie grant fez sosfrir
se li vient guerre a maintenir*
(v. 1434-1439)

Ni fief ni royaume ne peuvent être
longtemps sous l'autorité d'une femme ;
elle ne peut guère se faire obéir
sans un autre soutien ;
elle ne peut supporter les lourdes charges
que lui amènerait une guerre.

Seul un *seignor* au double sens politique et matrimonial, pourrait faire de Didon une reine à part entière.

⁵ « Savoir » commute, dans certains manuscrits avec « engin », qui peut être interprété dans deux sens : dans le sens de « ruse », pour rappeler l'ingéniosité de la dame qui demande la surface circonscrite par une peau de taureau pour construire sa cité ; mais aussi dans le sens de « faux-savoir », par opposition au savoir des clercs, pour rappeler que Didon, bien que formée au *trivium* et au *quadrivium*, ne fera pas bon usage de ce savoir (cf. son épitaphe, v. 2226-2229).

⁶ *Le Roman d'Énéas*, éd. et trad. A. Petit, Le Livre de Poche, collection « Lettres Gothiques », v. 293. Toutes les références renverront à cette édition.

⁷ Voir la conférence de M.-P. Noël : la ruse et l'*andréia* (qui fait du courage des femmes une vertu qui les fait agir comme des hommes) sont des stéréotypes de l'héroïsme féminin grec.



Didon, dame courtoise

Si elle est souveraine impuissante, Didon n'en est pas moins une hôtesse de prix et une dame courtoise dont le portrait, minimal, est relayé par les longs développements architecturaux qui placent sous les yeux d'Énée la cité de Carthage (v. 294-405) puis le palais de la reine (v. 406-503, puis v. 672-705). La *femme* et le *regne* (au sens de « royaume » plus que de « pouvoir de reine ») ne font qu'un dans une rime récurrente (v. 266-67 et v. 1434-35, par exemple)⁸ qui associe les beautés et les richesses de la cité à la courtoisie de la dame (rime *richoise* : *courtoise*, v. 696-697).

De fait, c'est lorsqu'il contemple les beautés du palais et de ses habitants (ors, peintures, table d'honneur, treille habitée d'oiseaux et chargée de grappes,...) qu'Énée parvient à la conclusion que Didon est *dame preuse et saige* :

*Perçut que celle ert moult cortoise
qui ert dame de tel richoise.*

(...)

*Moult est la dame preus et saige
qui se deduit a tel barnaige!*

Veez quel salle et quel maisnie,

gentilz, courtoise, afaitie.

Bien doit celle terre tenir

qui tel gent a a son servir

(v. 696-705)

Il comprit qu'était très courtoise

celle qui possédait de telles richesses.

(...)

Elle est d'une valeur et d'une sagesse
exemplaires,

la dame qui vit si noblement !

Voyez la salle et sa maisnie,

noble, courtoise, raffinée.

Elle doit fort bien gouverner sa terre,

celle qui a de telles gens pour la servir.

À partir de la découverte de la somptuosité du palais, Énée voit dans la magnificence des lieux et des objets une des manifestations de l'idéal courtois qui s'incarne dans la dame. Didon est *moult courtoise* parce qu'elle respecte un « mode de vie raffiné fait d'élégance, de mesure, de bonnes manières »⁹, qu'elle remplit les devoirs courtois (accueil du nouveau venu avec tous les honneurs dus à son rang, politesse, raffinement exemplaire), qu'elle s'entoure des plus nobles seigneurs et de leurs conseils (*barnaige*), et que, ce faisant, elle participe d'une culture de cour que le public du *Roman d'Énée* ne devait sans doute pas ignorer.

La description du palais (v. 406-503) complète cette conception courtoise de la dame : à côté des riches matériaux, de la table centrale, et du trône somptueux de la reine, sont représentés les sept arts libéraux (*trivium* et *quadrivium*¹⁰, en lieu et place des hauts faits des ancêtres que préférait *l'Énéide*¹¹) qui rappellent que la courtoisie est pensée, à l'époque, comme l'association de l'amour, de la chevalerie et de la clergie. La description affiche et célèbre ces valeurs avec une profusion de détails qui amplifient largement le texte de *l'Énéide* et lui donnent une couleur nouvelle grâce à laquelle discours romanesque

⁸ Cette belle unité ne sera contredite que par le discours d'Anna qui argumente en faveur de la passion en disant qu'une femme ne peut tenir longtemps un royaume sans homme. Le discours clérical misogyne revient alors sur la figure de Didon (v. 1434 sq).

⁹ M.-N. Toury, « Courtoisie », *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. C. Gauvard, A. De Libera, M. Zink, PUF, 2002, p. 361.

¹⁰ Le palais « *painz est a ors de toutes pars, / bien y sont mises les .VII. ars, / le ciel, la terre et la mer / et quanque hom set porpenser* » (Partout il est décoré de peintures dorées, y sont bien représentés les sept arts, le ciel la terre et la mer, et tout ce que l'on peut imaginer, v. 432-435).

¹¹ Virgile, *Énéide*, introduction, trad. nouvelle et notes de P. Veyne, Les Belles Lettres, 2013, I, 640-641 (désormais abrégé en *En.*).

et discours clérical se rencontrent. Didon, dame *belle, preus et sage*, règne sur un *locus amœnus* redéfini selon les critères esthétiques du roman d'Antiquité, où le naturel laisse partout la place à l'art et à l'objet orfèvre¹² et où tout est en place pour que naisse l'amour.

Le palais, au centre duquel trônent la grande table et le cep d'or (en lieu et place de la somptueuse vaisselle de Virgile), brille toutefois d'un éclat inquiétant. La magnifique table et le cep d'or, merveilles fascinantes pour qui les regardent, peuvent, en effet, être lus comme les lieux du passage d'un luxe superlatif à une luxure latente portée par un excès de nourriture ou de boisson. Dans l'écriture de la merveille, le luxe rejoint discrètement la luxure par le souvenir que la table et le cep d'or éveillent du *Policraticus* de Jean de Salisbury où le banquet de Didon était présenté comme un exemple des dangers de la bonne chère et de l'excès de boisson qui incitent à la luxure :

Le manque de modération dans la nourriture et la boisson chasse la tempérance qui doit présider à tous nos devoirs. Sous son influence, l'homme devient lent à écouter, prompt à parler et à se mettre en colère, porté à la passion, prêt à se jeter dans tous les vices¹³.

Le *locus amœnus* se colore donc d'une ombre inquiétante : l'amour promis est placé sous le signe de la passion, du dérèglement, et le palais, placé sous le signe d'un savoir pervers se donne comme un nouvel *engin* de la reine (au double sens de « ruse » et de « savoir utilisé à mauvais escient »). On n'est pas loin de la *Dido-libido*¹⁴ du commentaire attribué à Bernard Silvestre, qui attire le jeune Enée dans un banquet puis dans une chasse qui le retiendront dans les plaisirs de jeunesse et le détourneront pour un temps de son itinéraire héroïque. Là où le chartrain s'interroge sur la nature juvénile d'Enée (chasse, plaisirs de la chair) et analyse la naissance du désir sexuel en lui donnant comme origine l'excès de boisson ou de nourriture afin de décrire les mécanismes qui contribuent à l'asservissement de l'âme et d'aider son lecteur à s'en délivrer, le roman met à profit les séductions de l'écriture de la merveille (point de vue, présent suspendu hors du temps,...) pour suggérer l'ambiguïté du lieu qui apparaît dès lors comme un piège. Bien que le commentaire chartrain n'ait pas eu de lien direct (littéral) avec le *Roman d'Enéas*, on retrouve ici son influence dans une interprétation de l'*Enéide* radicalement nouvelle. Le roman, dans son entreprise de *translatio*, glose le texte antique et en donne une « lecture savante ». Le lecteur doit garder à l'esprit que ce sont sans doute les mêmes clercs qui commentent en latin et traduisent en français les textes antiques.

¹² V. Gontero, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XIIe siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 53-54 ; et M.-P. Halary, *Beauté et littérature au tournant des XII^e et XIII^e siècles*, thèse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2009, p. 89.

¹³ Jean de Salisbury, *Policraticus*, cité par D. Poirion, art. cit., p. 217.

¹⁴ Ce serait le sens de son nom en langue punique selon saint Augustin.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

Didon, dame chasserresse

Le second portrait de Didon est tout aussi ambigu :

*La royne se fu vestue
d'une chiere porpre vermeille,
d'or bendee a grant merveille
trestout le cors des que as hances,
et ensemment toutes les manches.
.I. chier mantel ot afulé
menument a or gouté,
et d'un fil d'or fu galonnee,
et sa teste d'orfroï bendee.
A son col .I. quivre d'or
que fist traire de son tresor ;
.C. saietes y ot d'or mier,
les fleches erent de cormier.
En sa main prent .I. arc d'aubor
Et puis devalle de la tor ;
.III. dux l'amaient de la salle
dejouste lui grant gent a valle.
Danz Eneas, ses druz, l'atent
jus au degré o tout sa gent ;
quant vit la dame tiriaine,
ce li fu vis que fust Diaine :
moult y ot bele veneresse,
du tout resambla bien deveesse
(v. 1549-1571)*

La reine avait revêtu
une pourpre vermeille de prix,
prodigieusement galonnée d'or
sur tout le corps jusqu'aux hanches
et de même sur toutes les manches.
Elle portait un précieux manteau
couvert de pois d'or,
parée d'un fil d'or,
elle avait la tête ceinte d'orfroï.
À son cou pend un carquois d'or
qu'elle fit sortir de son trésor ;
il contenait cent flèches d'or pur
dont le bois était de cormier.
Un arc d'aubour à la main,
elle descend de la tour ;
trois ducs l'escortent à partir de la salle,
elle est accompagnée d'une foule de gens.
Le seigneur Enéas, son ami, l'attend
au bas des marches, avec tous les siens ;
en voyant la dame tyrienne,
il lui sembla que c'était Diane :
c'était une superbe chasserresse,
en tous points, elle avait bien l'air d'une déesse.

Didon apparaît, cette fois, en Diane chasserresse. Bien qu'il s'attache lui aussi à la richesse de son vêtement qui fait qu'un avec son corps (rime *hances* : *manches*) et, par là, à sa valeur nettement esthétique, le portrait de Didon, comme celui de Camille (v. 4046-4133), fait déjà de la reine un personnage voué à un destin tragique car sa beauté contraste avec sa mort et son carquois d'or¹⁵ annonce déjà le rôle de l'amour dans cette mort. De fait, la beauté de la dame participe déjà de la construction du pathétique du personnage : si l'on en juge par les arts poétiques de l'époque, la description de la beauté d'un personnage (ici médiatisée par le palais) permettait de mieux émouvoir le lecteur au moment de relater sa mort¹⁶. Mais ce n'est pas là ce qui fait son ambiguïté.

La figure de Diane qui transparaît dans le second portrait de Didon n'est pas une figure positive. D. Poirion voit en elle une figure de fée, proche des fées celtiques qui associent à la beauté féminine des motifs forestiers, cynégétiques, nocturnes et agressifs, qui réveille le mythe érotique et place face à Vénus, déesse positive de l'amour, une déesse nocturne dont la beauté promet un amour interdit et une érotique fatale¹⁷. Didon, partant à la chasse pour se distraire et tenter d'oublier cet amour qu'elle ne veut pas révéler, se fait

¹⁵ Cf. les deux flèches d'Ovide : celle d'or qui représente l'amour, celle de plomb qui représente la haine.

¹⁶ Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 68, p. 134.

¹⁷ D. Poirion fait référence au *Roman de Brut* de Wace, où Diane est une devineresse : *diable esteit, ki la gent deceveit par enchantement* (v. 636-638), art. cit., p. 228.

Diane, et tend un piège à Enéas qui ne pourra qu'être frappé d'amour en la voyant.

*Quant il la vit, pour seue amor
li est muee la color.*
(v. 1572-1573)

En la voyant, pour l'amour d'elle,
il changea de couleur.

Toutefois, si elle est piège, le roman la désigne du même coup comme victime de celui qui, quelques vers plus loin, sera comparé à Phébus armé de son carquois (v. 1578-1582), autrement dit celui à qui l'héroïne de Virgile offrait des sacrifices (*En.*, IV, 58). Dans le jeu de réécriture et de *translatio*, l'épisode des sacrifices est éludé mais fait retour dans le portrait d'Enéas en Phébus pour donner à Didon le rôle de victime sacrificielle. Les portraits de Didon la posent donc d'entrée de jeu comme une figure piégée : souveraine mais impuissante, courtoise mais obscurément érotique, déesse chasserresse mais victime sacrifiée.

Finalement, le traducteur, en faisant de Didon une souveraine et une dame courtoise, transforme la reine une figure piégée, dans les deux sens du terme : elle est piège pour Enéas (érotique obscure de la dame et souveraine sans seigneur), mais elle est piégée par ses propres passions (victime d'un luxe qui confine à la luxure). En déplaçant les oppositions divines (du couple Vénus / Junon au couple Vénus / Diane), il repense le tragique de la figure de Didon.

Didon tragique : la mort en héritage

Un tragique sans dieux ?

La critique n'a cessé de le souligner, ce qui apparaît à la lecture de l'épisode de Didon dans le *Roman d'Enéas*, c'est la place restreinte que le traducteur médiéval réserve aux dieux. Alors que, dans l'*Enéide*, Didon est un pion entre les mains de Junon et de Vénus son ennemie jurée, qu'elle s'offre en tragique victime des machinations des dieux, et que le Destin (représenté sous les traits de Mercure séparant les amants sur ordre de Jupiter) joue un rôle de premier plan dans le chant IV que Pierre Grimal considère comme une « véritable tragédie¹⁸ », dans le *Roman d'Enéas*, le rôle des dieux se limite au minimum tandis que le drame humain occupe toute l'attention de l'auteur. Les deux seuls épisodes retenus sont

– la naissance de l'amour, orchestrée par Vénus, mère inquiète presque burlesque (v. 766-799), qui envoie Cupidon, sous les traits d'Ascagne, au secours de son fils Enéas tout juste arrivé dans la cité protégée par Junon. C'est lui qui frappera Didon de sa flamme d'amour (v. 872-905).

– L'arrivée d'un messager des dieux¹⁹ qui donne aux Troyens l'ordre du départ de Carthage au discours indirect : (...) *li comande de lor part / qu'il laist ester icel esgart /et si s'en aut en Lombardie...* (v. 1700-1707).

Sous la plume de l'adaptateur médiéval, les querelles des dieux sont éludées, leur emprise gommée, et leurs discours tronqués — sans doute à cause du goût nouveau du public pour

¹⁸ P. Grimal : « Didon tragique », dans René Martin (éd.), *Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, CNRS éditions, 1990, p. 5-10 ; citation p. 9.

¹⁹ Le texte ne précise pas l'identité du messager : *de par les diex vient .l. message* (sans autre forme de précision, v. 1699). Dans l'*Enéide*, il s'agissait de Mercure envoyé par Jupiter.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

qui les querelles politico-religieuse de l'antique panthéon ne présentent plus d'intérêt. On pourrait donc légitimement se demander, vu l'importance des dieux dans la définition du destin tragique, si, en devenant *romanesque*, l'épisode de Didon ne cesse pas d'être « une véritable tragédie » (P. Grimal) pour devenir un drame humain, plus conforme à l'idée que l'on se fait de nos jours du roman.

Didon, héroïne d'un drame des passions humaines ?

Nous l'avons vu dans ses portraits, Didon porte en elle sa propre condamnation. C'est aussi ce qui ressort dans ses paroles (v. 1340-1410) car, à partir du moment où elle n'est plus la victime malheureuse des machinations divines, Didon devient l'héroïne d'un drame humain et le lieu de confluence de deux passions opposées mais complémentaires qui jouent, pour elle, le rôle du Destin qui la mènera à la mort²⁰ : la première, son amour chaste pour Sychée, est *morte* mais la hante toujours, tandis que la seconde, pour Enéas, est *mort* pour celle qui boira cet amour jusqu'à la lie²¹. Le dilemme se déplace des dieux aux hommes, ou plus précisément aux maris :

*Onques puis que tornay de Tire,
que Sicheüs fu mors mon sire,
ne me souvint de nulle amor ;
de ci que vint en ycest jor (...)*
(v. 1374-1377)

Jamais depuis mon départ de Tyr,
depuis la mort de Sychée, mon époux,
je n'ai songé à l'amour ;
jusqu'à ce jour (...).

Dans ces vers, la mort, éludée de la rime, fait retour dans les sonorités d'*amor* et de *jor* pour tisser un trait entre passé et présent, et entre Sychée et Enéas. Ce faisant, elle dessine un triangle fatal (*mort / sire / amor*) qui caractérisera Didon tout au long du *Roman d'Enéas* et éveillera notre sympathie sur un plan purement humain.

Ainsi, en mobilisant les deux figures de Didon, chaste jusqu'à la mort, ou furieusement amoureuse jusqu'au bûcher, le traducteur médiéval retrouve dans ce dilemme ce qui faisait la grandeur fondamentale de Didon, qu'elle meure en veuve fidèle (dans la tradition grecque reprise par Justin) ou en amante abandonnée (dans la tradition latine inventée par Virgile), qu'elle rencontre Enée ou non. Il retrouve ce qui faisait à la fois le tragique et l'humanité du personnage (au delà de l'intervention des Dieux) : son lien inextricable avec la mort²². Et c'est ce lien privilégié qui permettra de comprendre le tragique nouveau qui est à l'œuvre dans le *Roman d'Enéas*.

Un tragique nouveau

Didon est placée sous une sentence de mort, et sa mort est inextricablement liée à ses amours passées et présentes : elle est *destinée* à être détruite par la *mortel raige* (passion fatale) qui la consume. Et comme l'a très bien montré David J. Shirt²³, cette fatalité d'un nouveau genre transparaît partout dans la réécriture du traducteur médiéval. Partout dans

²⁰ Je paraphrase, ici l'article de D. J. Shirt, « The Dido episode in *Eneas*: the reshaping of tragedy and its stylistic consequences », *Medium Aevum*, LI (1982/1), p. 3-17.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

²² Y. Foehr-Janssens : « La reine Didon, entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans E. Baumgartner et L. Harf-Lancner (dir.), *Entre fiction et histoire. Troie et Rome au MA*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 127-146.

²³ D. Shirt, art. cit., p. 7.

l'épisode, les mots de la mort sont reliés, par un travail stylistique subtil, à ceux de l'amour. D. Shirt ne relève pas moins de quarante-quatre occurrences du verbe *morir* et de ses dérivés *mort* et *mortel*, sans compter les occurrences du verbe *occire* (c'est beaucoup plus que chez Virgile), et remarque que les pensées d'amour mènent toujours à des pensées de mort chez Didon. Selon lui, le traducteur met en avant ce lien en couplant ou en juxtaposant les deux. Amour et mort sont syntaxiquement et stylistiquement imbriqués, par exemple lorsqu'ils apparaissent dans deux vers consécutifs :

*De mortel raige estoit esprise.
Moult l'angouissoit le feu d'amour*
(v. 1351-1352)

Une mortelle passion l'enflammait.
Le feu d'amour la rongéait.

Le chiasme saisit, ici, dans les fils de la passion (*rage, feu*) l'amour et la mort (*mortel, amour*). On pourrait multiplier les exemples.

Toutefois, dans ces occurrences, le traducteur médiéval ne fait que filer la métaphore initiale, celle du *mortel poison* que Cupidon déguisé a fait boire à la reine :

*Quant el le baisse estreitement,
de la flambe d'amor l'esprent ;
il li tresperce le corraige,
par la bouche li met la raige.
La roïne ne s'aperçoit
de la poison qu'elle bevoit :
moult li mue ja son talent*
(v. 888-894)

Quand elle l'embrasse et l'étreint,
il l'incendie de la flamme d'amour ;
il lui perce le cœur,
par sa bouche, il lui inspire la rage d'aimer.
La reine ne se rendait pas compte
Du poison qu'elle buvait :
Ses dispositions changent considérablement.

La métaphore de la flamme d'amour est redoublée par celle, virgilienne, du poison (*veneno*) et de l'amour bu (*bibere amorem*) que le traducteur file d'abord discrètement avant de la renouveler dans le *mortel poison* (v. 1340) qui ramène du même coup sur le texte antique la fatalité du philtre tristanien. C'est de cette façon que le devenir de l'amour-poison dans *l'Enéas* et la résémantisation de la métaphore virgilienne participent de la redéfinition du tragique et de sa réorientation vers l'humain.

Le traducteur exploite, enfin, l'ambiguïté sémantique de l'emploi, littéral ou métaphorique, du verbe *morir*. Dans les paroles de Didon, obsédée par le poison qui la ronge, l'amour se dit en termes de mort. Et c'est en particulier dans les deux tirades qu'elle adresse à sa sœur que le jeu sur la lettre et le sens fait naître une ironie tragique au pathétique puissant. La première tirade s'ouvre sur un emploi métaphorique sans ambiguïté pour Anna :

1. *Anna, je muir, n'i vivrai, suer*
(v. 1354)
2. *Anna, je muir a dolor*
(v. 1969)

1. Anna, je me meurs, je vais cesser de vivre, ma sœur.
2. Anna, je me meurs de douleur.

Mais la seconde, qu'Anna prendra encore au sens figuré, bien qu'elle reprenne presque à l'identique la première, sera comprise littéralement par le lecteur qui connaît désormais les intentions de la reine et la nouvelle ruse qu'elle prépare. Didon, quant à elle, dans une ironie tragique bien plus pathétique, ne perçoit que progressivement que la signification métaphorique des termes de la mort est supplantée par le sens littéral, par exemple lorsqu'elle exprime confusément sa volonté véritable²⁴ :

²⁴*Ibid.*, p. 9.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

Mieux veul morir que je li mente
(v. 1392)

J'aime mieux mourir que trahir.

Sa prise de conscience culmine dans la paronomase du vers 2055 :

Quant voit que li vassaus s'en vet,
et que l'amor a mort le tret,
elle commence a souspirer,
a soy meisme dementer
(v. 2054-2057)

Voyant que le guerrier s'en va,
Et que l'amour l'entraîne vers la mort,
Elle commence à soupirer
Et à soliloquer, plaintive.

À partir de là, Didon n'emploie plus *morir* que dans son sens littéral, jusqu'à ce que la concrétisation de la métaphore ovidienne (flamme de l'amour > bûcher) achève de couronner le tragique du personnage²⁵ en inspirant terreur et pitié au lecteur. Le travail de l'écriture romanesque construit donc un tragique nouveau dans lequel le jeu de la lettre donne au personnage toute sa pathétique humanité.

Didon sous l'œil du moraliste : le discours sur les passions

Didon, figure exemplaire

L'ironie ultime de l'histoire de Didon réside dans le fait que c'est sa mort qui lui procure une sorte de vie éternelle :

Ci pert mon non, toute ma gloire,
mais ne mourrai si sanz memoire
qu'en parleroit de moy touz temps
(v. 2138-2140)

Ici, je perds mon renom, toute ma gloire,
mais je ne mourrai pas sans mémoire,
sans qu'on parle de moi en tout temps.

Par sa mort, la reine Didon entre dans l'Histoire comme exemple de fin à laquelle peut être conduit celui qui se laisse guider par ses passions. Le traducteur retrouve ici le ton du clerc qui transparait par ailleurs dans les substantifs qu'il utilise pour désigner le comportement de Didon : *hontage, felenie, putage*, et enfin, *luxure*. Dans cette série ascendante, les données du discours clérical sur les passions transparaissent et, même si le roman ne condamne pas formellement le suicide de Didon, pourtant scandaleux aux yeux d'un clerc du XII^e s. — cette condamnation irait contre tout pathétique —, le traducteur ne laisse pas de juger son personnage. Ce faisant, il réactive l'intertexte des commentaires savants et des textes cléricaux en latin et fait de la Didon du *Roman d'Enéas* un exemple d'intempérance féminine — on l'a vu avec le banquet du *Policraticus* de Jean de Salisbury et le commentaire de Bernard de Chartres. Mais il est un autre intertexte que l'*Enéas* appelle explicitement et qui éclaire la réception du personnage de Didon par le *roman* : il s'agit de l'anecdote de la Matrone d'Ephèse, largement diffusée à l'époque (*Policraticus*, *exempla*, *fabliaux*,...), qui rapporte l'histoire — selon le titre du fabliau — de *celle qui se fit foutre sur la tombe de son mari*.

Du tragique au burlesque : la Matrone d'Ephèse

Le traducteur médiéval fait explicitement allusion à l'anecdote de la Matrone d'Ephèse

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

lorsqu'il développe une sentence :

*Ffolz est qui en feme se fie,
Moult a le mort tost oublié,
Ja ne l'avra si bien amé,
Puis fait du vif tout son deport,
En nonchaloir a mis le mort
(v. 1683-1687)*

Fou qui à femme se fie !
Elle a bien vite oublié le mort
qu'elle n'aura jamais aimé à ce point ;
elle prend désormais tout son plaisir avec le
vivant
et a laissé le mort à l'abandon.

Ces quelques vers laissent à penser que le traducteur médiéval nous invite à relire l'épisode de Didon « sur un mode ironique et dépréciatif, voire satirique »²⁶, dans une tradition qui remonte au *Satiricon* de Pétrone, que Jean de Salisbury a continuée dans son *Policraticus*, et que les *exempla* médiévaux ont largement relayée et exploitée dans les sermons²⁷. Dans le schéma imaginé par Pétrone à partir de sa lecture du chant IV de *l'Énéide*, la servante tentatrice démarquait le rôle d'Anna, et la veuve inconsolable mais trop vite consolée celui de Didon. Dans *l'Énéas*, la reprise de ce schéma n'est pas si tranchée, mais le personnage d'Anna et le ton désinvolte avec lequel elle répond à la rage de sa sœur ne vont pas sans rappeler le personnage comique et confine, ici, au burlesque. Son premier argument détourne en une formule rapide la folie d'une passion (pour Énéas) sur l'autre passion (pour Sychée) :

*Tenir estuet le mort a mort,
le vif au vif, ce est confort
(v. 1430-31)*

Il faut que le mort se tienne avec le mort,
le vivant avec le vivant, voilà la consolation.

et inverse les données du dilemme en transformant avec beaucoup de légèreté le chaste amour de la reine pour son mari — ou sa *mortel raige* — en *folles amours*. Ce faisant, Anna fait preuve d'une « habileté manœuvrière digne d'être rapprochée des ruses des comédies de Térence »²⁸, et Didon d'une libido destructrice dans laquelle *Amors*, [qui] *le fait de saige folle*²⁹, est la source du dérèglement du bel équilibre qui régnait dans la cité colorée et opulente de Carthage. Toutefois, cette *folie* peine à garder la grandeur tragique du *furor*, et son expression, qui force parfois le trait de la psychologie amoureuse empruntée à Ovide, ne va pas sans lui donner une dimension burlesque. Par le jeu des intertextes et par le mélange des registres, le traducteur médiéval adresse à ses lecteurs (et sans doute à son prince) un exemple de ce qui arrive à un personnage public qui cède à ses passions personnelles. La succession graduée des jugements portés sur la reine par le narrateur (*hontage, defamee, putage, luxure*) laisse transparaître sa réprobation, mais plus encore sa fascination pour l'héroïne d'un drame humain capable d'instruire son lecteur sans cesser de lui inspirer des larmes de pitié.

Didon, héroïne chrétienne ?

Reste à traiter la question du pardon que Didon accorde à Énée dans ses dernières paroles. C'est ce geste qui fait l'originalité du personnage médiéval :

Il m'a ocise a grant tort,

Il a causé très injustement ma mort

²⁶ F. Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, PUF, 1994, p. 83.

²⁷ Voir les *exempla* cités dans le *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* (ThEMA) mis en ligne par le GAHOM (<http://lodel.ehess.fr/gahom/thema/index.php>).

²⁸ F. Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, op.cit, p. 83.

²⁹ « Amour, de sage l'a faite folle » (v. 1493).



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

*je li pardoins icy ma mort
par fin acordement de pays,
ces garnements yci en bais ;
jel vous pardoins, sire Enéas*
(v. 2148-2152)

que je lui pardonne à présent :
en signe de parfaite réconciliation,
j'embrasse ici ses vêtements ;
je vous pardonne Seigneur Enéas.

Faute de pouvoir faire de la reine une héroïne chrétienne, Albert Pauphilet a montré que Didon

glisse d'un mouvement uni vers une mort sans colère, et l'on ne s'étonne pas que, bien loin de penser à quelque vengeance d'outre-tombe, elle expire en pardonnant. Presque une mort chrétienne. Le poète français a ressenti pour Didon la pitié que voulait Virgile, et il l'a poussée plus loin encore : il n'a pas voulu pour elle de ce qui était une mort de damnée. Il l'a faite exclusivement touchante, lui ôtant les fureurs et ne lui laissant que douleur, douceur et repentir. Cette mort apaisée est sans doute la plus audacieuse de ses innovations, mais aussi la mieux amenée³⁰.

Le traducteur donne à la mort de la souveraine païenne des accents chrétiens et humanise encore la reine au moment où elle entre dans la mémoire. La reine meurt en dame courtoise après avoir agité (mais trop tard après le départ des navires) sa manche en direction des Troyens. Dans le paradoxe de sa mort apaisée, elle retrouve sa grandeur de dame, de reine et de femme.

Conclusion

De la souveraine *riche, preuse et sage* à l'amoureuse *derveée* qui perd le sens puis au pardon final, le parcours de Didon traverse tous les paradoxes : elle est souveraine mais impuissante, courtoise mais coupable d'intempérance, piège et piégée, remplie de haine et de pardon... Figure ambiguë mais touchante, elle est prisonnière de sa nature de femme et de sa passion fatale, saisie entre deux extrêmes, sans espoir de salut. La transposition de l'*Enéide* en *roman*, en remodelant les données du texte virgilien pour leur donner une lecture nouvelle, procure donc à la figure de Didon une grandeur tragique à la mesure de son humanité. Dans la construction du personnage tragique, le roman retrouve le discours clérical sur les passions (amour, culpabilité, pardon) mais se l'approprie pour célébrer une figure qui, sans *seignour*, vit profondément le drame de son incomplétude.

³⁰ A. Pauphilet : « L'Antiquité et Enéas », *Le legs du Moyen Âge*, Melun, d'Argences, 1950, p. 104.

BIBLIOGRAPHIE

- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « La reine Didon, entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans E. Baumgartner et L. Harf-Lancner (dir.), *Entre fiction et histoire. Troie et Rome au MA*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 127-146.
- GONTERO, Valérie, *Parures d'or et de gemmes, l'orfèvrerie dans les romans antiques du XIIe siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- GRIMAL, Pierre, « Didon tragique », dans René Martin (éd.), *Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, CNRS éditions, 1990, p. 5-10.
- MORA-LEBRUN, Francine, *L'Enéide médiévale et la naissance du roman*, PUF, 1994.
- PAUPHILET, Albert, « L'Antiquité et Enéas », *Le legs du Moyen Âge*, Melun, d'Argences, 1950.
- Poirion, Daniel, « De l'Enéide à l'Enéas : mythologie et moralisation », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX (1976), p. 213-229.
- SHIRT, David, J., « The Dido episode in *Eneas*: the reshaping of tragedy and its stylistic consequences », *Medium Aevum*, LI (1982/1), p. 3-17.