

Faculté de philosophie, arts et lettres

Réinventer la lecture de certaines figures féminines de *La Divine Comédie* à la lumière du genre

Autrice : Myriam ABBAOUY

Promotrice : Audrey LASSERRE

Co-promotrice : Daria PEROCCO (Università Ca' Foscari di Venezia)

Année académique 2025-2026 — session de septembre

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Déclaration sur l'honneur

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité, et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse : <https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>.

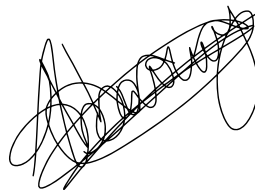
Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Myriam ABBAOUY

13 aout 2026

Signature :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Myriam Abbaouy', written over a horizontal line.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Madame Audrey Lasserre pour sa générosité intellectuelle, sa patience et le temps qu'elle m'a consacré. Son soutien indéfectible m'a portée à travers les doutes et les remaniements de ce travail.

Ma gratitude va aussi à Madame Daria Perocco, qui a immédiatement accordé sa confiance à ce projet si particulier. Ses précieux conseils m'ont accompagnée tout au long d'une recherche qui, à l'image du voyage de Dante, a elle aussi commencé dans une forêt obscure.

Mes remerciements vont également à Monsieur Carlo Urbani de l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti de Venise, qui a gentiment contribué à mes recherches dantesques.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Alizé Van Brussel, dont la douceur, la patience et l'empathie m'ont offert une précieuse guidance au fil de ce parcours. Ma reconnaissance va tout autant à l'équipe du Booster Mémoire, qui a su insuffler humour, légèreté et motivation en toute circonstance. Je remercie également Monsieur Josef Schovanec pour son suivi constant.

À mes arrière-grands-parents, mes grands-parents, mes parents et mes sœurs. À Aïcha, Jenna, Pomi, Tiki. À mes amitiés nationales et internationales — Chiara Palladini, Alana Darmody, Li Lun Wang — ainsi qu'à Julie W.

Note liminaire

« Pratiquement, de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique, il y a un type humain absolu qui est le type masculin. »

Simone de BEAUVOIR¹

Nous avons choisi de rédiger ce mémoire selon les principes de l'écriture inclusive. Nous entendons par écriture inclusive l'ensemble des procédés linguistiques visant à rendre les femmes et les hommes visibles dans le discours. Parmi ces procédés figure notamment l'écriture épïcène, qui privilégie des formulations neutres ou des termes dont la forme est identique au féminin et au masculin, afin d'éviter le recours systématique au masculin générique. Dans ce travail, nous recourrons également à la double forme, qui consiste à faire apparaître explicitement les formes féminine et masculine d'un même terme, lorsque celle-ci s'avère pertinente. En revanche, nous écarterons l'usage du point médian, dans un souci de lisibilité, de fluidité de lecture et de cohérence typographique. Ce choix ne doit toutefois pas être interprété comme un rejet de l'écriture inclusive dans son ensemble : le point médian n'en constitue qu'une modalité graphique parmi d'autres, et notre refus de celui-ci ne remet nullement en cause notre adhésion aux principes plus larges que nous venons d'exposer. Deux arguments majeurs motivent notre choix.

Tout d'abord, sur le plan psycholinguistique, de nombreuses études² ont largement démontré l'existence d'un biais de genre induit par l'usage du masculin générique. Pour reprendre les termes d'un article de référence consacré au sujet, « la forme grammaticale masculine attire invariablement notre attention vers le fait que la personne ou le groupe désigné

¹ BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1949 (Collection blanche), p. 14.

² Nous citons à titre d'exemple les recherches suivantes : BURNETT Heather et RICHY Célia, « Démêler les effets des stéréotypes et le genre grammatical dans le biais masculin : une approche expérimentale », dans *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités* [En ligne], n° 10, juillet 2021. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/glad/2839> (Page consultée le 21 mars 2026). Et VARNET Léo, « Compréhension du masculin générique et de l'écriture inclusive : quelques données empiriques », thèse de doctorat, Paris, École normale supérieure, 2024.

par un masculin fait référence à un homme ou un garçon »³, voire par extension à « un groupe essentiellement constitué d'hommes ou de garçons »⁴. En d'autres termes — et il s'agit là d'un problème intrinsèque à la langue française en tant que système grammatical binaire —, la tâche « d'éviter que les destinataires d'un discours au masculin ne se forment une représentation mentale essentiellement constituée d'hommes »⁵ est manifestement impossible. Même si des désaccords récents existent au sein de la communauté académique quant aux écueils possibles d'une telle théorie⁶, nous maintenons que le risque de ce biais androcentrique persiste particulièrement dans notre recherche. En effet, bien que notre analyse se focalise en particulier sur les figures féminines de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, il nous arrivera à de nombreuses reprises de solliciter les personnages masculins. Par conséquent, le masculin générique employé pour exprimer le neutre, soit les hommes et les femmes, s'avèrera difficilement dissociable du masculin utilisé pour parler des figures effectivement masculines. Ainsi, le lecteur ou la lectrice disposera d'un cadre de référence logique qui lui permettra de comprendre les moments dans le texte où sont mentionnés seulement les personnages féminins, masculins, ou l'ensemble des figures envisagées dans leur *adelphité*⁷.

Ensuite, la deuxième raison repose tant sur l'adhésion à la philosophie véhiculée par l'écriture inclusive, que sur le refus de faire prévaloir la règle grammaticale « le masculin l'emporte sur le féminin ». Comme l'illustre la citation de Simone de Beauvoir, employer le masculin générique dans une analyse littéraire concentrée sur des figures féminines serait contreproductif. D'un côté, recourir à un tel artifice amoindrirait non seulement notre degré de précision analytique, mais reviendrait en plus à affirmer que si nous envisageons la bicatégorisation comme un système de pôles, l'homme « représente à la fois le positif et le neutre », alors que « la femme apparaît comme le négatif »⁸. Pourtant, les personnages féminins de l'œuvre de Dante semblent bien tenir le fil d'Ariane, qui ouvre la voie à l'aboutissement

³ GABRIEL Ute, GYGAX Pascal et ZUFFEREY Sandrine, « Le masculin et ses multiples sens : un problème pour notre cerveau... et notre société », dans *Savoirs en prisme. Les nouvelles formes d'écriture*, n° 10, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims (épure), octobre 2019, p. 60.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Certains académiques, comme Louis de Saussure, optent davantage pour cette prise de position. Dans son article, le linguiste émet deux hypothèses. D'une part, les effets du genre grammatical (en l'occurrence le masculin générique) sur nos représentations mentales peuvent être superficiels et temporaires. D'autre part, la langue semble davantage refléter un biais déjà présent dans la société, plutôt que de le créer. Voir SAUSSURE Louis de, « Masculin générique et biais de genre en français : un état des lieux critique », dans *Langue française*, n° 223, 2024, p. 131-148.

⁷ VIENNOT Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, nouvelle édition augmentée, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017, p. 128-129.

⁸ *Ibid.*

d'une perception nouvelle de l'analyse de *La Divine Comédie*. Il serait donc incohérent, à juste titre, de les regrouper sous une étiquette masculinisante qui les invisibilise, les faisant apparaître comme contingentes par rapport à un absolu masculin. Par conséquent, au moyen des choix graphiques mis en place à travers l'écriture inclusive, nous désirons rétablir un équilibre entre les sexes et redonner syntaxiquement et grammaticalement une position équitable à chacun des deux genres que nous mentionnons. En outre, le travail de recherche effectué s'inscrit pleinement dans une démarche contemporaine ; maintenir des injonctions archaïques et traditionnelles⁹ serait préjudiciable, alors même que notre analyse se veut innovante.

⁹ Nous faisons référence aux réticences des grammaires prescriptives. Voir VARNET Léo, « Compréhension du masculin générique et de l'écriture inclusive : quelques données empiriques », thèse de doctorat, Paris, École normale supérieure, 2024.

Sommaire

Introduction — Voir et être vue : pour une nouvelle lecture du féminin	p. 14
Chapitre I — Le genre : un concept pour la critique littéraire et l'étude des textes médiévaux	p. 28
A. Les fondements théoriques	p. 28
B. En pratique dans la critique littéraire	p. 33
C.... et en littérature médiévale	p. 38
Chapitre II — Au sommet de l'idéal : Béatrice, entre tradition et relecture féministe	p. 49
A. Le contexte médiéval : normes féminines et figures de la virginité	p. 50
B. La lecture dominante : Béatrice dans la critique dantesque	p. 56
C. Une relecture féministe récente	p. 63
D. La réception critique de Béatrice : entre tradition et relecture contemporaine	p. 71
Chapitre III — Du piédestal au réel : violences de genre et continuum féminicide	p. 73
A. Le féminicide chez Dante : cadre théorique et méthodologique	p. 74
B. Typologie des violences faites aux femmes dans <i>La Divine Comédie</i>	p. 77
Conclusion — Ni sur un piédestal ni à genoux : la puissance subversive des figures féminines dantesques	p. 94
Bibliographie	p. 99

« Male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? Up on a pedestal or down on your knees, it's all a male fantasy: that you're strong enough to take what they dish out, or else too weak to do anything about it. Even pretending you aren't catering to male fantasies is a male fantasy: pretending you're unseen, pretending you have a life of your own, that you can wash your feet and comb your hair unconscious of the ever-present watcher peering through the keyhole, peering through the keyhole in your own head, if nowhere else. You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur. »

« Fantômes masculins, fantômes masculins, tout est-il donc régi par eux ? Que vous soyez perchée sur un piédestal ou pliée à genoux, c'est un fantasme masculin ; que vous soyez assez forte pour supporter ce qu'ils vous proposent, ou trop faible pour réagir. Même, prétendre que vous ne vous pliez pas aux fantasmes masculins en est un : prétendre que vous êtes invisible, que vous avez une vie à vous, que vous pouvez vous laver les pieds et vous peigner, inconsciente du regard qui vous observe par le trou de la serrure de votre propre tête, sinon ailleurs. À l'intérieur de vous il y a un homme qui observe une femme. Vous êtes votre propre voyeur. »

Margaret ATWOOD¹⁰

¹⁰ ATWOOD Margaret, *La voleuse d'hommes*, trad. de l'anglais par Anne Rabinovitch, Paris, 10/18, 2005 (Domaine étranger, 3744), p. 548-549.

Introduction — Voir et être vue : pour une nouvelle lecture du féminin

Comme le souligne Margaret Atwood, deux figures féminines que tout semble séparer sont mises en opposition. D'un côté, la femme est élevée sur un piédestal ; de l'autre, elle est à genoux. Pourtant, l'autrice montre que ces positions participent d'une même logique de représentation, où toutes deux sont définies par un regard extérieur qui construit le féminin selon des modèles préexistants. Si Atwood s'intéresse également à l'intériorisation de ces normes, son propos invite plus largement à interroger les mécanismes par lesquels les œuvres littéraires façonnent, reproduisent ou déplacent ces représentations. En effet, nous ne pouvons pas travailler sur l'intériorisation des normes féminines par les personnages féminins, car, en tant que lecteurs et lectrices, nous n'avons pas accès aux pensées des personnages féminins. Nous n'avons accès qu'à ce que nous donne l'auteur ou l'autrice. Dans cette logique, le féminin est alors pensé à travers deux modèles opposés qui sont en réalité les deux faces d'un même système. Placer cette citation en exergue nous permet d'éclairer la logique globale de notre réflexion, en montrant comment l'écriture s'empare des stéréotypes pour mieux les retravailler. Et c'est pour cela que nous avons posé différemment la question posée indirectement par Atwood. Plutôt que de voir comment les normes sont intégrées par les personnages féminins, nous pouvons au contraire voir comment l'auteur ou l'autrice projette les stéréotypes sur les personnages féminins. Ce renversement nous permet de maintenir les deux catégories de femmes, en enrichissant l'analyse du regard de celui ou celle qui écrit.

Cette réflexion entre en résonance avec le concept de *male gaze* élaboré par Laura Mulvey. Si cette notion est née dans le champ des études cinématographiques, nous l'entendons ici non comme la simple désignation d'un regard masculin porté sur les femmes, mais comme un outil permettant d'analyser les modalités selon lesquelles un texte construit des figures féminines à partir de normes de genre. Dans le cas d'une œuvre littéraire, il ne s'agit évidemment pas d'un regard au sens strict, mais d'un dispositif narratif et énonciatif qui organise la représentation des personnages. Dans notre étude, nous ne mobilisons pas le concept de *male gaze* pour remplacer les outils de la narratologie. Au contraire, ceux-ci permettent d'identifier les modalités concrètes de la représentation (focalisation, distribution de la parole, construction du point de vue), tandis que le *male gaze* fournit une grille d'interprétation critique permettant d'interroger les normes de genre que ces procédés contribuent à produire, à reconduire ou à déplacer.

Si le *male gaze* offre une grille de lecture particulièrement éclairante pour l'analyse des mécanismes de réification du féminin, il s'inscrit cependant lui-même dans un cadre théorique plus large : celui des études de genre. En effet, loin de se limiter à cette notion, les approches féministes et queers ont progressivement développé le genre comme catégorie analytique¹¹ permettant de questionner la construction sociale des rapports de sexe et de pouvoir. Dans le champ de la littérature, le genre s'est imposé alors comme un outil critique central permettant d'étudier et de contester les normes de représentation des personnages masculins et féminins. En ce sens, il ne s'agit pas seulement de décrire « des femmes » ou « des hommes » dans les textes, mais de montrer comment les mécanismes de construction et de reproduction des hiérarchies genrées influencent la narration et la présentation des personnages. Nous voyons par ailleurs que cette réflexion irrigue nombre d'œuvres majeures du canon, y compris, plus récemment, celles qui mettent en scène des violences sexuelles. Par exemple, *Les Métamorphoses d'Ovide*¹² exposent des scènes de rapports sexuels non consentis, au point d'avoir suscité de nombreux débats dans la recherche anglo-américaine et dans la réception actuelle¹³. De la même manière, certaines scènes de *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos¹⁴ ou de *Bel-Ami* de Guy de Maupassant¹⁵ peuvent être interprétées comme des espaces où la complicité avec le regard masculin dominant contribue à la banalisation des violences sexuelles. Ces quelques exemples sont éloquentes dans leur écho aux préoccupations sociétales, ou plutôt sur la manière dont la littérature devient un lieu de projection et d'étude des questionnements modernes¹⁶. Ce sujet d'étude¹⁷ est donc né de la quatrième vague/génération¹⁸, née en 2006 avec la création du mouvement #MeToo par l'activiste afro-

¹¹ Voir chapitre 1.

¹² GRAND D'ESNON Anne et MARPEAU Anne-Claire, « Les violences sexuelles dans les textes littéraires : quels enjeux pédagogiques de lecture, quelle posture éthique pour l'enseignant·e ? », dans ROUVIÈRE Nicolas (éd.), *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, Berlin, Peter Lang, 2018 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Theorie – Geschichte – Didaktik, 112), p. 94.

¹³ GLOYN Elizabeth, « Reading Rape in Ovid's Metamorphoses: A Test-Case Lesson », dans MITCHELL-BOYASK Robin et PEARCY Lee T. (éd.), *Classical World*, vol. 106, n° 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, p. 676-681.

¹⁴ GRAND D'ESNON Anne et MARPEAU Anne-Claire, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Nous y reviendrons dans le chapitre 3.

¹⁷ ZENETTI Marie-Jeanne, « Que fait #MeToo à la littérature ? Lecture féministe et lecture littéraire », dans SAINT-AMAND Denis et ZBAEREN Mathilde (éd.), *Revue critique de fixxion française contemporaine. Violences sexuelles et reprises de pouvoir* [en ligne], n° 24, juin 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/fixxion/2148> (Page consultée le 04 décembre 2024).

¹⁸ « Vague » ou « génération ». Voir VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019 (Hors collection), p. 21.

américaine Tarana Burke¹⁹. Cette période est caractérisée par une dénonciation massive des violences faites aux femmes, majoritairement sexuelles, à l'échelle internationale. Le phénomène a été reconnu dans le monde entier, avec des variantes du mot-dièse original, comme #BalanceTonPorc en France²⁰ et en Belgique, #QuellaVoltaChe en Italie, ou encore #yositecreo au Venezuela.

Comme nous venons de le voir, si les corpus antiques et modernes cités plus haut font aujourd'hui l'objet d'une attention critique croissante, notamment dans le cadre des programmes scolaires, il en va autrement pour la période médiévale, pourtant déterminante dans la construction des représentations amoureuses et genrées. Alors que les textes antiques et modernes soulèvent désormais des débats jusque dans les écoles, les œuvres médiévales restent, pour l'heure, surtout étudiées dans les milieux universitaires — comme cela a d'ailleurs été le cas pour la critique des textes antiques avant leur révision dans l'enseignement secondaire²¹. Les textes de la tradition courtoise, et plus particulièrement ceux de la *fin'amor*, présentent deux spécificités. D'une part, ils constituent la base d'une « culture amoureuse qui se caractérise par la vénération de la gent féminine »²². D'autre part, ils inscrivent une représentation idéalisée de la femme dans « une société patriarcale permissive à l'égard du viol (*rape culture*) »²³. Il convient toutefois de distinguer cette lyrique courtoise des genres qui, tout en appartenant plus largement à la littérature médiévale, se construisent en dehors de l'idéologie de la *fin'amor*. C'est notamment le cas de la pastourelle, dans laquelle un homme, généralement de statut social supérieur, rencontre une jeune femme de condition plus modeste. Plusieurs de ces textes mettent en scène des rapports sexuels non consentis ou dont le consentement apparaît pour le moins problématique²⁴. Loin de constituer une illustration directe de la lyrique courtoise, ces récits permettent ainsi d'observer, dans d'autres formes et d'autres configurations génériques, la manière dont les rapports de pouvoir entre les sexes peuvent être représentés dans la littérature

¹⁹ FORTE Evelyne et LECONTE Émilie, *Les vagues du féminisme* [infographie]. Montréal, McGill University, janvier 2023. Disponible sur : https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte_leconte.pdf (Page consultée le 23 octobre 2024).

²⁰ Le terme a été traduit en France par la journaliste Sandra Muller.

²¹ GRAND D'ESNON Anne et MARPEAU Anne-Claire, « Les violences sexuelles dans les textes littéraires : quels enjeux pédagogiques de lecture, quelle posture éthique pour l'enseignant·e ? », dans ROUVIÈRE Nicolas (éd.), *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, Berlin, Peter Lang, 2018 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Theorie – Geschichte – Didaktik, 112), p. 94.

²² FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 33.

²³ *Ibid.*

²⁴ SMITH Geri L., *The Medieval French Pastourelle Tradition: Poetic Motivations and Generic Transformations*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

médiévale. Il convient également de nuancer le constat historiographique concernant l'étude de ces violences. Il ne s'agit pas d'affirmer que la critique littéraire les aurait volontairement invisibilisées, mais plutôt de constater que les violences sexuelles présentes dans certains textes médiévaux n'ont pas toujours été constituées en objets d'analyse à part entière. Cette perspective critique se retrouve notamment dans des études consacrées à la représentation et aux procédés de dissimulation des violences sexuelles dans certains genres médiévaux²⁵. C'est donc à partir de ce renouvellement de l'étude du corpus médiéval et à la lumière des études de genre que nous proposons de réinterpréter les représentations féminines dans la littérature courtoise. Notre démarche se justifie tout d'abord par le besoin de revenir à l'origine même de la tradition, dans notre cas, celle de l'amour courtois, afin d'en proposer une lecture renouvelée. Par ailleurs, cela nous permet de reconnaître, d'interroger et de dénoncer des dynamiques de pouvoir abusives et déséquilibrées entre les sexes dans un autre contexte sociohistorique que le nôtre. De cette manière, tout en veillant à constamment recontextualiser ces rapports inégaux, nous pouvons être davantage sensibles, notamment à la manière dont certaines représentations médiévales peuvent être mises en regard de mécanismes qui participent encore aujourd'hui à la culture du viol²⁶. En outre, entreprendre cette démarche permet de rendre visibles les personnages féminins de cette tradition littéraire qui ont été minorés et isolés, et de leur redonner ainsi une place substantielle, pertinente et légitime au sein de la littérature courtoise.

C'est pourquoi, malgré certaines réticences d'usage, le genre comme outil pour analyser spécifiquement la littérature médiévale s'avère extrêmement reconnu dans le milieu universitaire. En effet, les études sur le Moyen Âge représentent un domaine particulièrement enclin à s'implanter et à s'institutionnaliser, si l'on se réfère aux derniers travaux. De nombreuses structures et cellules de recherche émergent afin de concentrer du savoir sur ce nouvel angle d'étude²⁷. Par conséquent, puisque la littérature médiévale et le genre semblent former une alliance fructueuse, nous avons décidé de joindre ces deux domaines, et de combiner ainsi un support traditionnel et canonique avec une approche analytique récente et tout à fait moderne. Cependant, face à un corpus médiéval aussi vaste, la sélection de l'auteur ou de

²⁵ GRAVDAL Kathryn, « Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », dans *The Romanic Review*, n° 76, 1985, p. 361-373.

²⁶ « La culture du viol est la manière dont une société se représente le viol, les victimes de viol et les violeurs à une époque donnée. Elle se définit par un ensemble de croyances, de mythes, d'idées reçues autour de ces trois items. On parle de "culture", car ces idées reçues imprègnent la société, se transmettent de génération en génération et évoluent au fil du temps », dans REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2019, p. 37.

²⁷ RÉSEAU LIMA.ge (*Littératures du Moyen Âge et Genre*), réseau de recherche co-fondé par Sophie Albert.

l'autrice à étudier a constitué une première étape décisive. Actuellement, dans le milieu francophone, de nombreux travaux portent sur la relecture des lais de Marie de France²⁸, ou encore sur la réhabilitation des romans de Christine de Pizan²⁹. Il s'agit de textes complexes et denses, rédigés en français³⁰ par des femmes. Ainsi, afin d'investir des zones encore peu explorées par la recherche francophone en études de genre, notre problématique se déploie au croisement de deux déplacements : l'analyse d'une production littéraire hors de la France et l'application de cette grille de lecture à une figure masculine majeure. En effet, durant le Moyen Âge en Italie, trois auteurs canoniques se sont succédé, couramment regroupés sous le titre de *tre corone*³¹ par la modernité, et ont contribué à la fois à la littérature, mais également à la langue de leur pays. Ainsi, Dante Alighieri (1265-1321), aîné de Francesco Petrarca (1304-1374) et de Giovanni Boccaccio (1313-1375), a indéniablement contribué à la langue italienne en rédigeant certaines de ses œuvres non pas en latin, mais en langue vulgaire, le dialecte florentin. Ce dernier constitue une véritable source linguistique qui a mené à l'aboutissement de l'italien tel que nous le connaissons aujourd'hui³². Depuis des siècles, ses œuvres sont constamment relues et étudiées sous des angles différents, mais régulièrement dans des domaines académiques qui se concentrent souvent intuitivement vers la linguistique³³ ou la théologie³⁴. Nous avons donc saisi l'occasion d'innover l'étude des textes de Dante en l'inscrivant dans un champ de recherche qui lui est très peu, voire pas du tout associé de prime abord³⁵. Toute cette réflexion nous a donc menée à notre problématique : dans quelle mesure une relecture contemporaine de *La Divine Comédie*³⁶ à la lumière des études de genre offre-t-elle un angle d'analyse novateur

²⁸ FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 21.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ En moyen français pour Christine de Pizan (1364-1430) et en ancien français pour Marie de France (1160-1210). Voir : TOUBIANA Gilles, *Frise Histoire du français* [infographie]. Lorraine, Université de Lorraine, ATILF et CNRS, juin 2019. Disponible sur : <https://www.atilf.fr/wp-content/uploads/actualites/ATILF-FriseHistFR2019-XS-L1530xH15-FINAL2-preview.pdf> (Page consultée le 10 janvier 2026).

³¹ MARINO Michele C., PACIONI Marco ET SANTORO Marco, *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 2006 (Biblioteca di "Paratesto", 2).

³² ALIGHIERI Dante, *De l'éloquence en vulgaire*, trad. et commentaires sous la dir. d'Irène Rosier-Catach, Paris, Fayard, 2011 (Ouvertures bilingues – Essais).

³³ Par exemple : EWERT Alfred, « Dante's Theory of Language », dans *The Modern Language Review*, vol. 35, n° 3, juillet 1940, p. 355-366.

³⁴ Par exemple : MÉNISSIER Thierry, « Concilier communauté des hommes et souveraineté mondiale : l'empire selon Dante », dans BRÉON Nicolas (éd.), *Cités. Empires et impérialismes. Les États-Unis, un empire différent des autres ?*, n° 20, Paris, PUF, 2004, p. 113-127.

³⁵ Nous parlons ici des analyses mobilisant Dante et le genre rédigées en langue française.

³⁶ ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, trad. de l'italien et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 2011 (GF, 1461). Cette édition est notre référence pour l'ensemble du travail.

pour repenser et dépasser la dichotomie entre la figure sacralisée de Béatrice et le statut des femmes violentées, telles que Francesca, Pia et Piccarda ?

Pour tenter d'y répondre, nous avons donc choisi l'œuvre du poète florentin intitulée *La Divine Comédie*, comme nous l'avons déjà indiqué. Ce long poème versifié, rédigé approximativement entre 1308 et 1321, relate le voyage initiatique et rédempteur de Dante à travers les différents états spirituels de l'âme chrétienne : l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis. Aussi, la volonté d'étudier le poète Dante Alighieri, et plus précisément le texte de *La Divine Comédie*, repose-t-elle sur plusieurs raisons. Tout d'abord, en plus de sa contribution éminemment déterminante à la langue italienne, comme nous venons de le mentionner, on ne peut nier l'envergure et la réputation élogieuse de cet auteur considéré comme le *sommo poeta*³⁷, soit le poète par excellence. De ce fait, Dante dispose d'une place de choix dans les traditions littéraire et culturelle italiennes, véritables héritages institués à travers les siècles. Ensuite, bien que cet auteur soit particulièrement apprécié, nous proposons d'interroger à la lumière de la modernité un auteur considéré comme moralisateur, rigide et conservateur. Dante, en homme de son temps, dresse dans son œuvre un portrait fidèle de la situation sociopolitique de l'Italie médiévale. Ce témoignage authentique d'une période révolue est extrêmement riche à confronter avec notre société actuelle. Par ailleurs, même si Dante est un auteur relativement prolifique, le choix d'étudier *La Divine Comédie* s'est imposé à nous sans grande difficulté. C'est son chef-d'œuvre, son texte le plus important, l'inspiration qui a éveillé la curiosité et la créativité de tant d'écrivains³⁸ et d'écrivaines³⁹, de poètes et de poétesses⁴⁰, de peintres⁴¹, de compositeurs⁴² et de compositrices⁴³, ou encore de sculpteurs⁴⁴ et de sculptrices⁴⁵ au fil du temps, pour ne citer que quelques exemples. Enfin, la dernière raison qui a motivé le choix de ce texte s'explique par la simple volonté de réaliser une relecture approfondie, ainsi qu'une analyse détaillée de cette traversée symbolique, au cœur même de l'univers dantesque.

³⁷ TRECCANI, « Sómmo ». Vocabolario Treccani [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/sommo1/>. (Page consultée le 30 septembre 2024).

³⁸ PASOLINI Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Milan, Mondadori, 2011 [1975].

³⁹ PLATH Sylvia, *Mary Ventura and the Ninth Kingdom*, Londres, Faber & Faber, 2019 (Faber stories).

⁴⁰ AKHMATOVA Anna, « Dante », dans REEDER Roberta (éd.), *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, trad. du russe par Judith Hemschemeyer, Édimbourg, Canongate Books, 1998 (The Alternative Poets).

⁴¹ BOTTICELLI Sandro (1445-1510), *La Carte de l'Enfer*, pointe d'argent et encre, détrempe sur parchemin, Bibliothèque apostolique vaticane et Kupferstichkabinett, Berlin, vers 1485-1495.

⁴² TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch (1840-1893), *Francesca da Rimini*, op. 32, poème symphonique, composé en 1876.

⁴³ HOLMÈS Augusta (1847-1903), *Hymne à la paix*, poème symphonique, composé en 1914.

⁴⁴ RODIN Auguste (1840-1917), *La Porte de l'Enfer*, plâtre (modèles) et bronze (moulages), musée Rodin, Paris, entre 1880 et 1917.

⁴⁵ FAUVEAU Félicie de (1801-1886), *Monument à Dante*, marbre, collection particulière, vers 1830-1836.

Par ailleurs, face à la richesse des enjeux de recherche que nous aurions pu aborder, nous avons dû poser un cadre définitoire au moyen de certaines balises nécessairement arbitraires. Ainsi, afin de circonscrire notre étude, nous nous inscrivons à l'intersection de deux champs que nous délimitons brièvement ici : d'une part, les études de genre, dont nous avons déjà esquissé les grandes lignes et dont nous préciserons, au premier chapitre, l'acception précise que nous retenons ; d'autre part, le médiévisme.

Au début du XX^e siècle, la définition de ce mot subit un changement épistémique significatif. À l'origine, le médiévisme était employé pour désigner « l'amour du Moyen Âge »⁴⁶. Ce n'est qu'en 1910 que le terme se spécifie pour qualifier la « partie de l'érudition qui s'occupe du Moyen Âge »⁴⁷. Cette évolution sémantique est, selon nous, représentative de la complexité qu'engage la délimitation du cadre définitoire de la période médiévale, et de l'ambiguïté sous-jacente qui s'établit entre l'étude scientifique du Moyen Âge et l'exploitation de son imaginaire et de ses représentations. Ainsi naît le concept de médiévalisme, qui renvoie à l'analyse « des éléments culturels qui se sont cristallisés autour de références médiévales en dehors du monde académique, mais qui se sont en même temps construits dans des échanges avec les études médiévales »⁴⁸. En d'autres termes, il existe d'un côté le médiévisme, soit le produit de la rencontre entre le domaine des sciences sociales et le Moyen Âge et, de l'autre, le médiévalisme, soit l'ensemble « des conceptions et usages positifs »⁴⁹ de la période. Souvent associé au médiévisme et présenté comme son « faux jumeau »⁵⁰, le médiévalisme s'en distingue pourtant totalement. En effet, au sein de la communauté scientifique, le médiévisme est repris dans la catégorie des *Medieval Studies*, domaine entièrement inscrit dans le Moyen Âge d'un point de vue historique, tandis que le médiévalisme est repris dans les *Cultural Studies*, « un type d'études fortement lié à la société contemporaine »⁵¹.

En ce qui nous concerne, nous justifions notre position dans le cadre des *Cultural Studies* plutôt que dans celui, strictement historique, des *Medieval Studies*. Cette distinction n'est pas neutre : elle signifie que nous n'interrogeons pas *La Divine Comédie* pour reconstituer fidèlement les représentations de genre telles qu'elles étaient vécues et pensées au XIV^e siècle, mais pour

⁴⁶ CHAUDIER Stéphane, « Le Moyen Age remis à sa place », dans DUVAL Sophie et LACASSAGNE Miren (dir.), *Proust et les « Moyen Âge »*, Paris, Hermann, 2015 (Philosophie, Politique et Économie - Langue et Littérature), p. 346.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ ANHEIM Étienne et KÖNIG-PRALONG Catherine, « Introduction. Le Moyen Âge des sciences sociales », dans *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 43, automne 2023, p. 7-48.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, « Médiévisique et médiévalisme », dans AURELL Martin (éd.), *Les médiévistes face aux médiévalismes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023 (Histoire), p. 181-192.

comprendre comment ce texte, relu depuis notre présent, continue de façonner notre imaginaire contemporain des figures féminines. Assumer l'anachronisme comme principe constitutif de notre regard, c'est donc assumer que notre grille de lecture — le genre — n'existait pas pour Dante, mais qu'elle nous permet précisément de voir ce que son texte donne à voir sans le nommer ainsi. Cette pratique contrôlée de l'anachronisme, que nous détaillerons au premier chapitre à la lumière des travaux de Nicole Loraux, constitue le socle méthodologique de l'ensemble de notre analyse. Nous précisons enfin que la littérature constitue pour nous un médium spécifique, que nous traiterons donc selon une méthode proprement littéraire.

Après avoir établi notre positionnement disciplinaire, et clarifié nos repères, nous devons déterminer à présent les concepts essentiels nécessaires à notre thème de recherche. Tout d'abord, le genre est un concept qui, par sa polyvalence et son adaptabilité, peut sembler sibyllin et nébuleux de prime abord. Bien que nous définissions ces éléments de manière plus approfondie dans le premier chapitre, nous tenions à en esquisser les contours au préalable. Au départ, le genre a été différencié du sexe pour désigner les différences sociales qui ne sont pas liées à la biologie⁵². En d'autres termes, le « "sexe" renvoie à la distinction biologique entre mâles et femelles, tandis que le "genre" renvoie à la distinction culturelle entre les rôles sociaux, les attributs psychologiques, [et] les identités des hommes et des femmes »⁵³. Cependant, de nombreuses expressions mêlent les inégalités sociales, psychologiques ou encore les différences corporelles sous l'intitulé « sexe », comme c'est le cas des expressions « guerre des sexes » ou « le sexe faible ». Toutefois, l'originalité du mot « genre » ne réside pas dans la simple volonté d'insister inutilement, mais bien dans le fait « d'appréhender le social comme un domaine autonome, doté d'une causalité propre irréductible à des lois biologiques »⁵⁴. Par conséquent, cette distinction attire l'attention sur un défi politique essentiel ; en effet, si l'on distingue le « social » du « biologique », toute la rhétorique sur l'inégalité de pouvoir entre hommes et femmes justifiée par une différence essentialiste est désormais obsolète. Par ailleurs, de nombreuses études réalisées par Margaret Mead présentent des conclusions qui vont en ce sens⁵⁵. Aussi le genre est-il un concept interdisciplinaire qui trouve ses origines dans les théories anglo-américaines, sous le terme de *gender*, et qui se nourrit des travaux et recherches de

⁵² BERENI Laure e.a., *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, 3^e éd. revue, Bruxelles, De Boeck, 2008 (Ouvertures politiques), p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 29. Voir aussi : OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society*, Farnham, Ashgate Publishing, 1985.

⁵⁴ BERENI Laure e.a., *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵ *Ibid.* Voir aussi : MEAD Margaret, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, introduction par Helen Fisher, Boston, Mariner Books, 2001.

multiples disciplines. Plusieurs problèmes de traduction, de polysémie et d'utilisation accompagneront la notion dans les milieux académiques francophones, mais nous y revenons de manière plus concise dans le premier chapitre. De même, plusieurs définitions lui sont attribuées, s'organisant schématiquement en deux écoles, tantôt autour de Joan Scott, tantôt autour de Judith Butler. Même si les deux systèmes de pensée se rejoignent sur certains points, nous avons cependant décidé de retenir celle de Scott. Ainsi, nous considérerons le genre comme un système dissymétrique de rapports de pouvoir, une hiérarchie systémique au sein de laquelle les hommes sont favorisés⁵⁶.

Ensuite, il s'agit de définir ce qu'est une œuvre canonique issue de la tradition littéraire. Cette clarification conceptuelle est indispensable pour comprendre le statut des personnages féminins au cœur de notre étude, soit Béatrice, Francesca, Pia et Piccarda. En tant que figures issues d'une œuvre hautement canonique, elles ont été figées par la tradition académique dans des rôles de muses, d'allégories poétiques ou de pécheresses. Définir le « canon » permet ainsi de mettre en lumière la manière dont la sacralisation d'un texte littéraire a pu, au fil des siècles, idéaliser ou invisibiliser les dynamiques de pouvoir et les violences de genre que subissent pourtant ces personnages. Ce cadre théorique est donc essentiel pour déconstruire les lectures traditionnelles et proposer une réinterprétation critique de ces quatre figures à la lumière des études de genre.

Comme le mentionne Charlotte Stevens⁵⁷, le terme de « canon » vient du grec *κάνων* et signifie règle ou loi. À l'origine, ce mot était alors uniquement utilisé pour qualifier les livres de la Bible, authentiques et faisant figure d'autorité. Le mot a ensuite évolué dans le domaine laïque⁵⁸, et s'est diffusé jusqu'aux écrivains et écrivaines, et plus largement aux artistes, dignes d'une attention académique, reconnus et reconnues universellement au fil des siècles. Plus précisément, si l'on se réfère aux théories de Bourdieu⁵⁹, le *nomos* du champ artistique s'établit au moyen de « la vision et de la division » entre les « artistes véritables » et les autres ; les premiers créent de « l'art pur », les seconds de l'« art bourgeois ou commercial »⁶⁰. Ce principe fondateur exclusif est à la base même de la structure du champ artistique tel que nous le connaissons, « comme lieu d'art en tant qu'art »⁶¹, et codifie l'adhésion des artistes dans ce

⁵⁶ Nous reviendrons en détail sur cette notion dans le premier chapitre méthodologique.

⁵⁷ STEVENS Charlotte, « The Literary Canon », dans *The Literary Encyclopedia* [en ligne], 2007. Disponible sur : <https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=158> (Page consultée le 4 octobre 2024).

⁵⁸ « Secular » dans *Harrap's Shorter: Dictionnaire anglais-français/français-anglais*, Édinburgh, Chambers Harrap Publishers Ltd, 1996, p. 837.

⁵⁹ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 365-373.

⁶⁰ *Ibid.*, p.365.

⁶¹ *Ibid.*, p.366.

cercle restreint. De même, cette appartenance permet notamment aux écrivains et aux écrivaines d'accéder à une certaine légitimité littéraire, qui ouvre ainsi la voie à leur institutionnalisation dans leur domaine grâce à un « processus de canonisation »⁶² qui se manifeste à travers une multitude de formes de consécration. De plus, dans le cas précis de Dante Alighieri, un élément supplémentaire renforce sa légitimité en tant qu'écrivain canonique. En effet, *La Divine Comédie* est sans précédent, tant en matière de langue que du genre⁶³ ; elle constitue la « somme poétique de toute la culture et de la tradition classique-chrétienne et médiévale »⁶⁴. Elle est analysée selon la perspective « d'un auteur-juge qui se pose en "créateur" d'un monde nouveau, littéraire, complètement autonome par rapport aux vicissitudes du monde terrestre, qui reste cependant son point de référence constant »⁶⁵.

Notre apport dans le champ académique s'inscrit dans une dynamique récente et contemporaine. En effet, depuis quelques années, de nombreux chercheurs et de nombreuses chercheuses réhabilitent de plus en plus les textes médiévaux, et permettent ainsi une nouvelle compréhension de ceux-ci. Les études de genre s'implantent dans ce domaine, et « revisitent donc le champ des études médiévales en empruntant trois directions : en ajoutant des informations, en répondant de façon novatrice à des questions anciennes et en créant des priorités de recherche entièrement nouvelles »⁶⁶. C'est en réalité les objectifs que nous voulons principalement poursuivre. Nous nous inscrivons dans la lignée des travaux qui veulent éclairer d'une autre lumière des textes anciens, connus et bien étudiés. Bien qu'il semble que la tendance actuelle dans le milieu francophone soit davantage centrée sur les écrits de femmes en ancien et moyen français, dans une période qui s'étend du XII^e au XV^e siècle, nous avons décidé de nous diriger plutôt du côté de l'Italie⁶⁷ de Dante, soit des XIII^e et XIV^e siècles. Par ailleurs, nous avons remarqué une absence de recherches sur les textes de Dante au regard de la question du genre, en particulier dans le milieu francophone. Cela nous paraît donc être un enjeu épistémique que d'étudier et d'éclairer ses écrits à lumière du genre, mais aussi le genre à la lumière de ses œuvres⁶⁸. En effet, selon nous, il s'agit de deux domaines de savoir qui peuvent

⁶²BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.368.

⁶³ Il s'agit ici du genre littéraire.

⁶⁴ ANTONELLI Roberto e.a., *I libri che hanno fatto l'Europa. Manoscritti latini e romanzi da Carlo Magno all'invenzione della stampa*, Rome, Bardi Edizioni, 2016 (Storia dell'Accademia dei Lincei – Studi 5).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶CAVINESS Madeline H., « Féminisme, *Gender Studies* et études médiévales », dans *Diogène*, n° 225, Paris, PUF, janvier 2009, p. 33.

⁶⁷ Plus exactement l'État-cité de Florence ; l'Italie en tant que pays n'a été unifié qu'en 1861.

⁶⁸ Comme c'est d'ailleurs le titre de l'article suivant : ALBERT Sophie e.a., « Éclairer le genre par les textes et les textes par le genre », dans DOMINGUEZ-GUILLAUME Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives*

s'enrichir mutuellement. Ainsi, en plus d'apporter des savoirs sur un sujet peu étudié, nous mettons également en lumière la réflexion sur la manière dont les savoirs se sont constitués dans le passé, et dont le présent les renouvelle. De plus, nous constatons que les textes issus du canon, les « classiques », disposent d'un statut presque intouchable, c'est-à-dire qu'il semble très difficile d'y apporter de nouvelles analyses et recherches sans qu'elles soient perçues comme subversives, moins importantes, voire anachroniques. Ainsi, en choisissant une œuvre particulièrement représentative de la tradition littéraire, nous voulons montrer que la littérature est constamment amenée à être questionnée, qu'importe la période, notamment avec des interrogations et problématiques modernes. Notre analyse se veut le renouvellement d'un texte traditionnel par un concept contemporain qui permet de le relire autrement, de manière novatrice. Par conséquent, il ne s'agit pas, en travaillant avec la notion du genre, de bâtir du neuf sur un terrain inexploré⁶⁹. Le genre est utilisé comme des lunettes qui permettent de redécouvrir ce qui existe déjà et qui n'est pas nécessairement apparent, et confère ainsi la possibilité d'accéder à de nouvelles pistes de recherche qui, elles, sont inédites. Nous espérons donc que notre analyse pourra permettre d'ouvrir un champ de possibilités, notamment à travers l'étude d'autres écrivaines et écrivains italiens.

Notre sujet se situe à la croisée de deux domaines riches et bien documentés. D'une part, les études de genre représentent un domaine moderne qui prend de plus en plus de place dans les travaux contemporains ; d'autre part, les textes de Dante ont connu des siècles de gloire et d'admiration, produisant ainsi un très grand nombre de critiques et d'analyses. Nous avons donc décidé de diviser nos recherches en deux parties principales. D'un côté, nous avons prospecté les travaux sur le genre en littérature médiévale et générale ; de l'autre, nous avons recensé les critiques et analyses des chercheuses et chercheurs les plus importants dans le secteur des travaux dantesques. Tout d'abord, nous avons choisi trois académiques dans la sphère des études de genre mobilisées pour l'analyse de la littérature médiévale. La première, Yasmina Foehr-Janssens, cofondatrice du réseau LIMA.GE et professeure ordinaire à l'Université de Genève, a rédigé un article⁷⁰ que nous avons particulièrement étudié. En effet, son analyse offre

médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge. Féminisme(s), questions de genres et littératures médiévales, n° 45-46, décembre 2024 [en ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/peme/54398> (Page consultée le 20 février 2025).

⁶⁹ Le concept du « terrain vierge » est une traduction floue du concept de *wilderness* théorisé par E. Showalter qui, au contraire de notre démarche, voulait construire du nouveau savoir sur des textes féminins inédits.

⁷⁰ FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 21-37.

à la fois les bases théoriques de l'approche du genre comme outil dans l'étude de la littérature médiévale, tout en présentant les limites auxquelles la recherche peut se confronter. Un autre de ses textes, écrit en collaboration avec Sophie Albert, Fabienne Pomel et Sébastien Douchet⁷¹, tous les trois membres du réseau LIMA.ge, insiste d'une autre manière sur l'importance du genre dans le domaine de la médiévistique francophone. Tout en retraçant l'adjonction de ces deux champs de recherche, l'article soulève surtout d'autres questions, frictions et difficultés essentielles, comme l'anachronie et la diachronie, la sensibilité du lectorat, ou encore l'analyse située. Les deux articles se complètent et s'éclairent mutuellement. Le deuxième nom que nous avons retenu est celui d'Anne Paupert, professeure émérite de l'Université Paris Cité, qui a rédigé un des « travaux pionniers [qui] sont à mentionner, en particulier sur le genre de la voix »⁷². L'élément qui nous a le plus servi dans cet ouvrage est sans doute celui qui explore les « textes de femme/textes d'homme où la femme prend la parole »⁷³, notamment pour analyser et comprendre les prises de parole des personnages féminins de *La Divine Comédie*. Le dernier chercheur est Didier Lett, professeur d'histoire médiévale à l'Université Denis-Diderot, qui a par ailleurs publié un ouvrage à visée universitaire sur *Les Hommes et Femmes au Moyen Âge*⁷⁴. Toutefois, au-delà des principales recherches liées au genre dans les études médiévales, nous nous sommes également dirigée vers des articles qui étudiaient ce concept à travers la littérature d'une autre période historique. C'est ainsi que nous avons retenu les noms de la vingtiémiste⁷⁵ Audrey Lasserre⁷⁶ et de la dix-neuviémiste Christine Planté⁷⁷, particulièrement à travers leurs travaux respectifs. Cependant, leur article⁷⁸ corédigé a retenu notre attention, puisque les deux spécialistes fournissent des concepts-clés de base quant à l'épistémologie à initier lors d'une analyse littéraire à la lumière du genre. Dans la recherche

⁷¹ ALBERT Sophie e.a., « Éclairer le genre par les textes et les textes par le genre », dans DOMINGUEZ-GUILLAUME Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge. Féminisme(s), questions de genres et littératures médiévales*, n° 45-46, décembre 2024 [en ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/peme/54398> (Page consultée le 20 février 2025).

⁷² ALBERT Sophie e.a., « Éclairer le genre par les textes et les textes par le genre », dans DOMINGUEZ-GUILLAUME Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge. Féminisme(s), questions de genres et littératures médiévales*, n° 45-46, décembre 2024 [en ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/peme/54398> (Page consultée le 20 février 2025).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ LETT Didier, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre. XIIIe-XVe siècle*, 2^e éd., Paris, Armand Colin (Cursus), 2013, 336 p.

⁷⁵ Aussi spécialiste du XXI^e siècle.

⁷⁶ LASSERRE Audrey, « Littérature », dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021 (Hors collection Sciences Humaines), p. 426-435.

⁷⁷ PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 14-29.

⁷⁸ LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (dir.), « Le genre : un concept pour la critique littéraire ? », dans *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, printemps 2018, p. 3-19.

francophone, nous remarquons donc que, conformément aux pôles éditoriaux et académiques, la critique est fournie par la France et par la Suisse.

En ce qui concerne les études dantesques, nous avons établi deux catégories bien distinctes, qui se conçoivent cependant ensemble. D'une part, il y a le texte de Dante dans sa dimension philologique, c'est-à-dire que nous avons dû choisir les meilleures éditions de l'œuvre, ainsi que les encyclopédies les plus pointues ; d'autre part, il y a toutes les recherches et tous les commentaires herméneutiques et critiques sur le texte en lui-même. En premier lieu, nous avons décidé de choisir la traduction française de Jacqueline Risset, notre édition de référence. En parallèle, nous avons également consulté la version en langue originale de Natalino Sapegno⁷⁹, en consultant notamment les notes et commentaires explicatifs, ainsi que la version de Petrocchi⁸⁰. En deuxième lieu, nous avons sélectionné des articles, des livres et des critiques de plusieurs auteurs fondamentaux. Parmi ces derniers figurent Jacques le Goff, avec son livre sur le Purgatoire⁸¹, Charles Singleton, qui a notamment travaillé sur la structure de *La Divine Comédie*⁸² et la figure de Béatrice⁸³, ou encore Erich Auerbach, avec son ouvrage écrit en 1929⁸⁴ sur l'importance de la notion de « figure » dans *La Divine Comédie*. Un autre auteur incontournable est Marco Santagata, qui a écrit plus précisément sur les femmes de Dante⁸⁵, dans le texte et à travers leur représentation dans l'art.

Notre analyse se déploie en trois temps. Le premier chapitre pose les bases théoriques et méthodologiques de notre démarche. Le second chapitre interroge la figure de Béatrice, seule femme du poème à échapper aux normes de genre médiévales grâce à un dispositif théologique qui la place au-delà du féminin ordinaire. Le troisième chapitre, à l'inverse, étudie les figures féminines qui, faute d'une telle médiation, subissent les violences structurelles de leur temps. Nous étudions particulièrement les figures de Francesca, Pia et Piccarda pour montrer comment

⁷⁹ ALIGHIERI Dante, *La Divina Commedia*, sous la direction de Natalino Sapegno, vol. 4, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1957 (La letteratura italiana. Storia e testi), p. 1278.

⁸⁰ ALIGHIERI Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, sous la direction de Giorgio Petrocchi, Florence, Casa Editrice Le Lettere, 1994, 4 vol. (Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana).

⁸¹ LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991 (Folio Histoire).

⁸² SINGLETON Charles S., *Dante's Commedia. Elements of Structure*, réimpression, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

⁸³ SINGLETON Charles S., *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

⁸⁴ AUERBACH Erich, *Studi su Dante*, 16^e éd., trad. de l'allemand par Maria Luisa De Pieri Bonino et Dante Della Terza, Milan, Feltrinelli, 1986 (I Fatti e le idee).

⁸⁵ LIAROUTZOS Chantal et PAUPERT Anne (éd.), *La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique*, Paris, Diderot Université Paris VII, 2006.

le texte, sans jamais le formuler explicitement, leur offre malgré tout un espace de mémoire et de justice.

I. Chapitre I — Le genre : un concept pour la critique littéraire et l'étude des textes médiévaux

Ce premier chapitre a pour objectif de construire le cadre méthodologique de notre analyse : après avoir défini le concept de genre, nous montrerons comment celui-ci opère différemment selon que la figure féminine est envisagée comme personnage, comme allégorie ou comme symbole — cadre qui structurera notre lecture de Béatrice, puis de Francesca, Pia et Piccarda, dans les deux chapitres suivants. Toutefois, dans le cadre de cette recherche, il ne constitue pas un objet d'étude autonome. Nous le mobilisons comme un outil critique permettant d'interroger les modalités de construction des figures féminines dans *La Divine Comédie*. Notre objectif n'est donc pas de proposer une synthèse des études de genre, mais de montrer en quoi cette approche renouvelle la lecture des personnages étudiés.

A. Les fondements théoriques

1. Une définition du genre

a) *Gender, genre ou genres ?*

Il existe une différence linguistique essentielle quant à l'usage du mot *gender* en anglais et son homologue français « genre ». Ainsi, la première utilisation de *gender* remonte aux études anglophones sur les intersexes du psychologue néo-zélandais John Money. Ce dernier figure parmi les premiers à avoir employé ce terme pour désigner l'identité sexuelle des enfants intersexes, c'est-à-dire en faisant la différence entre le sexe biologique et l'identité sociologique. Effectivement, en anglais, *gender* renvoie autant à la classification grammaticale en fonction du sexe (ou de son absence), qu'à une « catégorie du sexe »⁸⁶. Toutefois, le mot « genre » existait déjà en français, avec une multitude d'autres sens dont aucun ne renvoie à la distinction faite par Money. Le « genre »⁸⁷ a été sollicité pour servir de « calque »⁸⁸ au mot *gender* dans son acception moderne, certainement par proximité et ressemblance lexicale. Donc, le genre en français se réfère aux deux catégories grammaticales, à savoir le genre

⁸⁶ DE LAURETIS Teresa, « The Practice of Sexual Difference and Feminist Thought in Italy. An Introductory Essay », dans DE LAURETIS Teresa (éd.), *Sexual Difference. A Theory of Social-Symbolic Practice*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 21.

⁸⁷ Nous soulignons que la définition du mot « genre » dans Le Petit Robert est la suivante : « construction sociale de l'identité sexuelle ». Voir *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2017, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.

⁸⁸ *Ibid.*

féminin ou masculin, mais aussi à un « ensemble d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs »⁸⁹, comme dans l'expression « le genre humain »⁹⁰, ou encore à une « catégorie d'œuvres, définie par la tradition »⁹¹ de manière à différencier, par exemple, « le genre en prose »⁹² du « genre en vers »⁹³. Par conséquent, le genre comme concept analogue au *gender* n'a pas fait l'unanimité, ni en France ni en Belgique. Plusieurs doutes ont été notamment formulés : soit ce mot risque de masquer le rapport de domination entre hommes et femmes⁹⁴ ; soit, au contraire, permettrait de rendre compte du rapport de pouvoir⁹⁵. À présent, le mot « genre » au singulier utilisé comme concept herméneutique a une double signification. D'un côté, il se réfère au sexe comme étant une construction sociale et culturelle ; d'un autre côté, il renvoie à la division entre les sexes comme principe hiérarchique. Évidemment, ces deux définitions se croisent à un moment, puisque le genre est un concept qui décrit un système hiérarchique au sein duquel le sexe est construit socialement. Néanmoins, les « genres » au pluriel comme synonymes directs de « sexes », sans la dimension de construction, sont à proscrire, sauf si l'intention est de critiquer la norme binaire, ou encore d'ouvrir l'éventail des pluralités des identités et des sexualités.

b) *Le gender : une théorie voyageuse ?*

Comme mentionné dans l'introduction, le cadrage historico-théorique du genre aux États-Unis n'est pas notre point focal. Nous évoquons l'arrivée du genre dans un contexte étasunien avant de parler du cas de la France non pas dans une perspective strictement comparative, mais davantage dans une volonté de comprendre les structures immanentes de deux cultures occidentales. Ainsi, comme le dit Cornelia Möser dans son livre⁹⁶, bien que la comparaison puisse aider à dégager des spécificités supposées d'un contexte, « la comparaison binationale sous-entend pourtant toujours la motivation de trouver une quelconque particularité nationale »⁹⁷. En effet, cette démarche n'est pas la nôtre, puisqu'il s'agit en réalité « d'apprendre sur les structures et fonctionnements de la recherche féministe dans les deux contextes »⁹⁸. La

⁸⁹ *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2017, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ MATHIEU Nicole-Claude, *L'anatomie politique*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2013.

⁹⁵ L'expression « rapports sociaux de sexe » est aussi popularisée.

⁹⁶ MÖSER Cornelia, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2013.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁸ *Ibid.*

comparaison fonctionne alors comme un « dialogue des cultures »⁹⁹, plutôt que comme un recensement des disparités. Notons bien que même si l'autrice prend pour références l'Allemagne et la France, elle reconnaît que la comparaison entre les États-Unis et la France est un recours fréquent, notamment par rapport à la traduction du mot *gender*. Möser poursuit son idée sur la culture¹⁰⁰ en précisant qu'« une analyse des transferts et des traductions permet une analyse plus dynamique et surtout plus sensible aux conflits, contradictions et tensions à l'intérieur d'une culture en mouvement »¹⁰¹. C'est donc dans cette démarche que l'autrice propose de réinvestir le concept des théories voyageuse, au profit d'autres modèles¹⁰², que le théoricien littéraire palestino-américain Edward Saïd présente dans son essai¹⁰³ publié en 1983. L'auteur décline le concept en quatre étapes fondamentales, lesquelles rythment le déplacement de la théorie. Tout d'abord, il y a tout naturellement un point de départ, soit « un ensemble de circonstances initiales dans lesquelles l'idée est née ou est entrée dans le discours »¹⁰⁴. Ensuite, le principe même de la théorie voyageuse implique nécessairement une distance qu'il faut parcourir, ou plutôt « un passage à travers la pression de divers contextes, alors que l'idée se déplace d'un point antérieur vers un autre moment et un autre lieu où elle prendra une nouvelle importance »¹⁰⁵. Le troisième point concerne alors, en toute logique, le point de chute ou comme Saïd l'appelle « les conditions d'acceptation (...) ou résistances »¹⁰⁶, qui « confrontent alors la théorie ou l'idée transplantée, rendant possible son introduction ou sa tolérance, aussi étrangère qu'elle puisse paraître »¹⁰⁷. Le dernier point est l'acceptation de l'idée, qui est « est dans une certaine mesure transformée par ses nouvelles utilisations, sa nouvelle position dans un nouveau temps et un nouveau lieu »¹⁰⁸. Toujours dans son essai, l'auteur palestinien s'interroge donc sur ce que devient une théorie lorsqu'elle change de contexte. Puisque les domaines de la littérature et de l'histoire n'ont pas de frontières déterminées, il est donc impossible d'arrêter une méthode d'analyse pour étudier ce phénomène. Saïd recommande donc une « approche historique »¹⁰⁹ de la question de la théorie voyageuse, qui permettra de faire surgir des questions sur « ses

⁹⁹ MÖSER Cornelia, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2013.

¹⁰⁰ Möser « part d'une compréhension qui voit la culture comme contestée, hétérogène et en train de se faire ». (*Ibid.*, p.7)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰² Möser préfère les théories voyageuses d'Edward Saïd au profit du « transfert interculturel » de Michael Werner et Michel Espagne, et du « transfert culturel » de Helga Mittelbauer et Frederico Celestini.

¹⁰³ SAÏD Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 226-227.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

limites, ses possibilités, ses problèmes inhérents »¹¹⁰ et d'étudier « la relation entre la théorie et la critique, d'une part, et la société et la culture, d'autre part »¹¹¹.

Appliquée à notre recherche, la théorie de Saïd et les éclairages de Möser illustrent notre propre importation : utiliser le concept du genre pour étudier différemment les personnages féminins de *La Divine Comédie*. Ce premier chapitre se focalisera donc sur les deuxième et troisième étapes mentionnées par Saïd, à savoir le « déplacement » et le « point de chute » du concept. D'une part, notre analyse relève effectivement du « voyage », tant sur le plan disciplinaire qu'historique. D'autre part, la jonction du genre et de *La Divine Comédie* ne s'établit pas sans heurts et contradictions, mais peut également trouver des ancrages productifs et des réinterprétations riches.

c) Lire une figure féminine à la lumière du genre : diégèse, allégorie et symbole

Les figures féminines de *La Divine Comédie* ne se laissent jamais réduire à de simples personnages de la diégèse : elles sont aussi, et parfois simultanément, des allégories, des symboles, ou des figures porteuses d'autres niveaux de signification. Loin de rendre la lecture de genre réductrice, cette pluralité constitue au contraire son véritable terrain d'exercice : notre hypothèse est que le genre n'intervient pas de la même manière selon le niveau de lecture sollicité, et que c'est précisément cette variation qui permet d'en saisir toute la portée herméneutique, sans jamais aplatir la complexité du texte. Au niveau diégétique, le genre permet de lire les rapports de pouvoir entre personnages incarnés : la parole qui leur est accordée ou refusée, la violence qu'ils subissent ou exercent, l'agentivité dont ils disposent ou sont privés. C'est à ce niveau que nous analyserons, au troisième chapitre, les figures de Francesca, Pia et Piccarda — des femmes ancrées dans le corps et dans l'histoire, dont le sort donne à voir les violences structurelles de leur temps. Au niveau allégorique, le genre opère différemment : il ne s'agit plus de lire un rapport de pouvoir entre personnages, mais de comprendre comment un corps féminin peut devenir le véhicule d'une signification qui le dépasse — théologique, morale, spirituelle — tout en conservant, paradoxalement, des attributs genrés. C'est ce mécanisme que nous étudierons au deuxième chapitre à travers la figure de Béatrice, dont l'autorité et la parole, traditionnellement masculines, ne deviennent possibles

¹¹⁰ SAÏD Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983, p. 230.

¹¹¹ *Ibid.*

que par sa médiation allégorique et christique. Enfin, au niveau symbolique, le genre agit comme un fil conducteur qui traverse et relie ces deux premiers niveaux : le regard, le silence, la voix ou son absence sont autant de motifs récurrents qui, d'un chapitre à l'autre, permettent de faire dialoguer la Béatrice allégorique et les femmes incarnées de notre troisième chapitre, sans jamais les confondre ni les opposer. Ainsi, plutôt que d'opposer une lecture contextualisée, jugée réductrice, à une lecture attentive à la diégèse du poème, nous proposons de considérer leur articulation comme l'enjeu méthodologique central de ce mémoire : comprendre non pas ce qu'est le genre en soi, mais comment le genre permet de lire les figures féminines de *La Divine Comédie*, quel que soit le niveau — personnage, allégorie ou symbole — auquel elles se donnent à lire.

B. En pratique dans la critique littéraire...

1. Le genre comme outil herméneutique

a) Quelques formes d'usage

Le genre, à ses débuts dans le contexte anglophone, s'est largement nourri de la littérature, tout comme il continue de le faire en France aujourd'hui. Pourtant, cette discipline constitue « un des lieux où s'est interrogé de longue date l'ordre binaire et hiérarchisé des sexes »¹¹². Ainsi, le lien étroit qu'entretient le genre avec les lettres depuis son origine, et la prédisposition de celles-ci à fournir des clés heuristiques sur « l'ordre social des sexes »¹¹³ sont deux raisons qui auraient dû permettre aux études de genre en littérature de se développer en France¹¹⁴. La résistance de l'utilisation du concept pourrait s'expliquer par le fait que la littérature représente déjà un lieu de construction et de fiction, et que par conséquent, l'innovation du genre est banalisée et peu percutante, là où elle s'avère précieuse en sociologie et en histoire¹¹⁵. De plus, dans son article¹¹⁶, Planté reprend quatre exemple d'usage du genre, parmi tant d'autres, lesquels « suffisent [...] à suggérer combien sont divers les niveaux où le genre trouve sa pertinence »¹¹⁷. Le premier exemple donné concerne la langue. Nous tenons à préciser que notre édition de référence est en langue française — dont la traduction a notamment été assurée par Jacqueline Risset, mais nous consultons également le texte original en langue italienne¹¹⁸. Cependant, en ce qui concerne ce premier critère linguistique, le français comme l'italien suivent grammaticalement la même ligne de conduite¹¹⁹. De cette manière, ces langues romanes possèdent deux catégories grammaticales : le masculin et le féminin. Il s'agit donc d'un binarisme dans la langue, ce qui n'est par exemple pas le cas de l'allemand, qui compte le neutre en plus de ces deux catégories. Par conséquent, lorsque l'on veut exprimer le neutre, le « masculin l'emporte » toujours, et sans exception. Cette règle est alors dissymétrique : le masculin est utilisé comme genre par défaut, tandis que le féminin est répudié dans sa capacité

¹¹² PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 23.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁸ ALIGHIERI Dante, *La Divina Commedia*, sous la direction de Natalino Sapegno, vol. 4, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1957 (La letteratura italiana. Storia e testi).

¹¹⁹ Ainsi, ce que nous affirmons pour le français vaut également pour l'italien. Voir : MANERA Manuela, *La lingua che cambia. Rappresentare le identità di genere, creare gli immaginari, aprire lo spazio linguistico*, Turin, Eris Edizioni, 2021 (BookBlock, 30).

à exprimer l'universel, limité seulement à spécifier¹²⁰. Dans cette optique, la littérature devrait donc être perçue comme appartenant à un genre commun, « sans attention au sexe »¹²¹. Pourtant, cette vision est « contrariée » par la nécessité grammaticale de choisir un genre, et de « se soumettre à l'institution des genres grammaticaux »¹²². En réaction, certaines écrivaines et autrices se sont réclamées d'un universel littéraire, bien que cette posture occulte leur visibilité dans l'histoire littéraire. Pour notre part, comme indiqué dans notre note liminaire, nous utiliserons le féminin lorsqu'il s'agit exclusivement de sujets féminins, le masculin lorsqu'il s'agit exclusivement de sujets masculins, et nous aurons recours à l'écriture inclusive à la place du masculin générique¹²³.

À ce propos, le deuxième exemple mentionné par Planté est l'histoire littéraire. Ainsi, comme nous l'avons mentionné précédemment dans l'introduction, l'histoire littéraire se déploie en deux dimensions, que nous résumerons ici de manière schématique par simplicité : les écrits masculins valorisés, et les écrits féminins invisibilisés. C'est entre autres pour cela que l'attention « au pôle problématique et dominé de la relation de genre — soit les femmes et le féminin »¹²⁴ est davantage accrue. Cependant, ce regard attentif et cette considération spécifique ne doivent pas mener à l'isolation ou à l'exclusivité des femmes ; il s'agit de les intégrer à l'histoire et de comprendre pourquoi elles ont été invisibilisées¹²⁵. C'est par ailleurs dans cette optique que le projet à grande échelle de republication et d'édition d'écrits de femme est en cours. Effectivement, le constat est sans appel — et Woolf l'évoquait d'ailleurs déjà dans son essai¹²⁶ : si les femmes sont absentes du champ littéraire, ce n'est pas parce qu'elles n'ont pas ou jamais écrit ; elles ont tout simplement été évincées de l'histoire¹²⁷. Ce phénomène renvoie notamment à l'effet Mathilda, dont nous avons rapidement esquissé les tenants et les aboutissants plus haut. Au contraire, notre choix méthodologique consiste à resserrer l'analyse sur *La Divine Comédie* elle-même : plutôt que de la confronter à un corpus extérieur d'écrits féminins, nous nous attacherons aux voix féminines déjà inscrites dans l'œuvre. Ce parti pris

¹²⁰ PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 31.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ Voir la note liminaire.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁶ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2001 (Bibliothèques, 2801).

¹²⁷ *Ibid.*

nous paraît plus fécond, car il permet de travailler sur un matériau textuel unifié, sans disperser l'analyse hors du texte, et d'examiner plus précisément comment celui-ci construit, distribue et hiérarchise le féminin à l'intérieur de ses propres dispositifs poétique et narratif. Autrement dit, notre démarche ne vise pas seulement à repérer la présence de femmes dans le texte, mais à comprendre la valeur qu'y prennent leurs voix, leurs fonctions et leurs modes d'apparition. Dans cette perspective, notre analyse montre également que cette organisation ne se laisse pas réduire à une opposition binaire entre figures masculines valorisées et figures féminines reléguées. Il existe au sein de l'œuvre un réseau plus nuancé, dans lequel se croisent des personnages masculins et féminins aux fonctions variées, dont nous avons extrait certaines figures saillantes. C'est pourquoi notre sélection s'est construite à la fois autour des femmes minorées — Francesca, Pia et Piccarda — et, en contrepoint, autour d'une figure célébrée : Béatrice¹²⁸. Par ailleurs, en assumant ce parti pris méthodologique, nous insistons sur le fait que nous ne considérons pas le féminin en déconnexion avec le masculin. Sur la toile de fond que constitue l'œuvre complète, nous concentrons simplement le regard sur les figures féminines. Nous ne nous inscrivons pas dans une logique essentialiste ou d'ossification d'une figure féminine type, mais nous étudions les femmes reconnues et balisées dans le texte.

Le troisième point concerne l'étude des représentations. Celle-ci occupe une place centrale dans notre recherche, dans la mesure où elle permet d'articuler concrètement le cadre théorique du genre — développé plus haut — à l'analyse textuelle des chapitres suivants. Même si l'étude des représentations peut tout à fait s'accomplir sans nécessairement faire appel au concept du *male gaze*, il nous a semblé innovant d'initier la recherche par ce biais. Nous trouvons qu'il est tout à fait central et essentiel d'analyser les figures classiques à travers la famille et les sexualités, mais aussi les figures « de la déviance ou de la marginalité »¹²⁹. C'est notamment à travers cette dichotomie que nous avons pu identifier et classer deux types de profils, comme déjà mentionné : Béatrice, la femme idéalisée et divinisée, et « les autres », celles qui sont dans la marge, à la fois de la société, mais aussi du regard de Dante. Parmi tous les outils dont nous disposons à l'heure actuelle pour étudier la manière dont les femmes sont représentées dans les textes canoniques, nous avons établi deux choix précis. En effet, nous percevons le *male gaze* comme étant un spectre, où nos deux catégories de femmes s'en

¹²⁸ Nous verrons dans le deuxième chapitre que cette figure est beaucoup plus complexe que ce que nous décrivons ici ; nous en esquissons simplement les contours dans ce premier chapitre.

¹²⁹ PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 51.

trouvent aux extrémités. Ainsi, nous étudierons la Béatrice « perchée sur un piédestal » à l'aide de la notion du *masquereading*, et Francesca, Pia et Piccarda, celles « pliées à genoux », seront étudiées à travers le concept du féminicide¹³⁰. Cependant, même si étudier les représentations, normées ou marginales, permet d'intégrer la notion du corps, de sa matérialité et de sa soumission¹³¹ — ou non — aux attentes¹³², nous ne traiterons pas de ce sujet.

Pour finir, le quatrième et dernier usage que Planté propose est celui qu'elle nomme « le genre des genres »¹³³. En effet, pour comprendre la manière dont les rôles actuels dans la société sont répartis entre hommes et femmes, notamment dans les arts et la littérature, il faut s'interroger sur « le genre des genres ». À travers cette expression, qui s'appuie entre autres sur la polysémie du terme et sur sa richesse sémantique, Planté tente de trouver un lien entre les genres littéraires et les discours sur le genre. Cependant, il faut éviter les démarches analytiques uniquement descriptives, et surtout obvier à la cristallisation du genre de certains genres littéraires qui, par exemple, donneraient « ainsi le roman sentimental pour un genre “féminin” et l'épopée pour un genre “masculin” »¹³⁴. La visée est donc celle de comprendre comment le « système » des différents types littéraires repose sur le genre, « le perpétue, le conteste ou contribue à le faire évoluer »¹³⁵. En d'autres termes, les recherches ont pour objectif d'interroger la manière dont la littérature agit sur la vision que nous avons du genre, mais aussi comment elle la renforce, l'affaiblit, la bouscule ou la pérennise. Par ailleurs, pour soutenir son propos, Planté reprend les mots de Scott, notamment en ce qui concerne les écueils de cette approche. Ainsi, Scott avertit que cette démarche est souvent connotée comme étant « programmatique ou méthodologique dans laquelle les sens donnés à “hommes” et “femmes” sont vus comme immuables »¹³⁶. Pour l'historienne, si le véritable enjeu réside, certes, davantage dans la description des rôles qui diffèrent, plutôt que dans leur interrogation, il ne saurait toutefois s'y réduire. Par conséquent, Scott insiste sur l'utilité pour le genre de dépasser la simple description, surtout « s'il est pris comme une invitation à réfléchir sur un mode critique à la

¹³⁰ Nous justifions le choix de ce terme dans le troisième chapitre.

¹³¹ GRECO Lucas, *Le corps du genre. Langage, matière et non humain*, Paris, Éditions de la MSH, 2025 (Interventions).

¹³² Ce point en particulier relatif aux représentations visuelles sera moins développé, car nous tenons à rester au plus proche de texte.

¹³³ PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 52.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

manière dont les significations de corps sexués sont produites en relations les unes avec les autres, à s'interroger sur la manière dont ces significations se déploient et se modifient »¹³⁷. Le risque, nous le voyons clairement, est alors de basculer dans une dimension essentialiste et naturalisante. En effet, si le chercheur et la chercheuse s'accommodent de la simple description, le binarisme se voit renforcé, puisqu'il n'est que, d'une certaine manière, perpétué et renforcé. Nous serons particulièrement attentive à ce point durant toute la recherche. Comme nous le mentionnons plus loin dans le chapitre, le texte de Dante est une œuvre poétique. Si dans ses textes précédents¹³⁸ l'auteur italien adopte le *dolce stil novo*, il dépasse dans *La Divine Comédie* la métaphore de la femme-ange pour propulser Béatrice au rang de guide vers Dieu, élargissant ainsi la poésie à la théologie, la politique et l'allégorie morale¹³⁹.

¹³⁷ PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21), p. 52.

¹³⁸ Nous parlons notamment de la *Vita Nuova*.

¹³⁹ STELLA René, « Chapitre II. Dante », dans *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 34-60.

C. ... Et en littérature médiévale

1. La réhabilitation des textes grâce au genre

a) La place de la femme dans la tradition médiévale

(1) L'amour courtois et la culture du viol

Comme précédemment mentionné dans l'introduction, la société du Moyen Âge, telle que représentée dans la littérature médiévale, est une société patriarcale permissive à l'égard du viol¹⁴⁰, qui s'inscrit pleinement dans la *rape culture*, ou la culture du viol en français. L'expression puise ses origines dans la deuxième vague féministe, aux États-Unis, notamment à travers les recherches et théories de Rutherford, Griffin ou Mead, mais prendra de plus en plus d'importance dans les décennies qui suivent¹⁴¹. La culture du viol représente donc « la manière dont une société se représente le viol, les victimes de viol et les violeurs à une époque donnée »¹⁴². Plus précisément, Valérie Rey-Robert spécifie que ce phénomène est caractérisé « par un ensemble de croyances, de mythes, d'idées reçues autour de ces trois items »¹⁴³, et que le mot culture est employé « car ces idées reçues imprègnent la société, se transmettent de génération en génération et évoluent au fil du temps »¹⁴⁴. En d'autres termes, il s'agit de l'« ensemble de discours et de représentations qui tendent à normaliser, minimiser, ignorer, tolérer, voire même excuser ou encourager le viol, en particulier le viol des femmes »¹⁴⁵. Ainsi, le phénomène de la culture du viol a marqué un certain nombre de textes littéraires à travers le temps, comme nous le mentionnions¹⁴⁶, mais la période qui nous intéresse particulièrement est le Moyen Âge.

¹⁴⁰ FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerca sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 33.

¹⁴¹ Dans les récentes années, l'affaire Pélicot et plus généralement le mouvement #MeToo.

¹⁴² REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2019, p. 37.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ TRIQUENAU Maxime, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? Analyser les récits de violences sexuelles dans la littérature du XVIII^e siècle. La "culture du viol" comme anachronisme contrôlé », dans *Écrire l'histoire*, n°20, 2021, p. 58.

¹⁴⁶ Voir l'introduction, p. 14.

Les écrits médiévaux n'échappent pas à la relecture contemporaine inscrite dans le projet des études de genre, qui prennent le « risque herméneutique »¹⁴⁷ de remettre en question l'interprétation traditionnelle et usuelle des textes du canon, et n'hésitent pas à bousculer la définition de l'amour courtois¹⁴⁸. C'est donc dans cette perspective que de nombreux genres médiévaux comme les pastourelles, les romans de chevalerie ou les poèmes occitans¹⁴⁹ vont être relus, analysés, et méticuleusement déconstruits. En effet, ces textes, étant aux fondements mêmes d'une « culture amoureuse qui se caractériserait par la vénération de la gent féminine »¹⁵⁰, véritable creuset d'une civilisation distinguée, se diffuseront largement en Occident, et serviront de « modèle durable pour l'ensemble des traditions lyriques et romanesques ultérieures »¹⁵¹. Ainsi, le genre en tant qu'outil herméneutique va non seulement questionner la place du sujet féminin, mais aussi les « conditions d'expression de son désir »¹⁵². Les résultats des recherches, sans grande surprise, fragiliseront les « stratégies de monumentalisation »¹⁵³ de l'amour courtois, ou *fin'amor* en occitan. Effectivement, si le caractère centré sur les désirs érotiques de l'homme et le contexte d'apparition de cette tradition sont dénoncés, et « la valeur opératoire de l'amour courtois comme révélateur atemporel des mystères de la psyché humaine »¹⁵⁴ sera complètement délégitimée. En d'autres termes, les études de genre interviennent à un niveau beaucoup plus profond que la simple analyse des textes ; elles viennent dénoncer et déconstruire les origines même de toute une tradition littéraire bien établie. En outre, une étude en particulier menée par Gravdal¹⁵⁵ présente en détail les défis auxquels la communauté académique en études de genre se heurte aux textes médiévaux, en particulier la pastourelle. Tout d'abord, la grande majorité des textes issus de cette tradition font l'apologie des violences sexuelles, qui s'inscrivent complètement dans une société qui en est complice¹⁵⁶. Ensuite, les commentaires établis à partir de ces mêmes textes invisibilisent et omettent la présence de ces mêmes violences, contribuant alors à légitimer et approuver ces pratiques. Enfin, la figure de la dame inaccessible, présentée par un personnage

¹⁴⁷ FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 32

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Des troubadours et des trouvères.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

féminin subalterne, permet de déjouer les nombreux problèmes liés au consentement¹⁵⁷, et renforcer le pouvoir et la virilité de l'assaillant.

(2) Le dolce stil novo

À l'origine, dans le dernier tiers du XI^e siècle¹⁵⁸, les troubadours apparaissent dans le Sud de la France, domaine de langue d'Oc. Un siècle plus tard, le phénomène gagne le Nord de la France, domaine de langue d'Oïl, avec l'émergence des trouvères. Ainsi, les troubadours et les trouvères, dont l'appellation varie respectivement en fonction du dialecte régional d'Oc ou d'Oïl, trouvent leur étymologie dans la racine provençale *trobar* (« trouver »), dans le sens d'« inventeurs du texte et de la mélodie »¹⁵⁹. Donc, le troubadour, ou le trouvère, est défini comme le « poète qui [...] composait [...] des poèmes, satires, ballades, etc., avec [son] accompagnement musical »¹⁶⁰. La différence est que le troubadour « allait de château en château, propageant les valeurs de la société courtoise »¹⁶¹, tandis que le trouvère « restait généralement fixé auprès d'un grand seigneur et mécène »¹⁶². Plus tard, le mouvement gagnera l'Allemagne médiévale, avec les *Minnesänger*. Le thème principal des productions des troubadours était l'amour courtois. Aussi, les trouvères, principalement en Champagne¹⁶³, se sont-ils d'abord inspirés des troubadours en reprenant notamment leur « chanson courtoise en cinq strophes »¹⁶⁴, mais s'en sont vite émancipés, explorant ainsi « les chansons de croisade, des ballades, des pastourelles, des motets, [et] des rondeaux »¹⁶⁵. Avec leurs compositions musicales, les troubadours et les trouvères ont porté la musique profane, jusque-là exclusivement destinée aux célébrations religieuses, à « la dignité culturelle, littéraire et artistique »¹⁶⁶.

¹⁵⁷ GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 23.

¹⁵⁸ LETERRIER Sophie-Anne, « Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud ? », dans *Revue du Nord. Histoire. Nord de la France. Belgique. Pays-Bas*, tome 87, n° 359, janvier/mars 2005, p. 441.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Troubadour », *TLFi* [en ligne], Nancy, CNRTL, 2012. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/troubadour> (Page consultée le 7 aout 2026).

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Trouvère », *TLFi* [en ligne], Nancy, CNRTL, 2012. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/trouvère> (Page consultée le 7 aout 2026).

¹⁶³ LAROUSSE, « Troubadour », *Encyclopédie Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/troubadour/99641> (Page consultée le 7 aout 2026).

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ TRECCANI, « Trovatori e trovieri », *Enciclopedia dei ragazzi* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/enciclopedia/trovatori-e-trovieri> (Enciclopedia-dei-ragazzi)/ (Page consultée le 7 aout 2026).

Vers 1200¹⁶⁷, la Croisade contre les Albigeois bouscula soudainement l'équilibre culturel et religieux du Midi de la France, menant la poésie des troubadours à son déclin, et favorisant indirectement la poésie des trouvères. En effet, cette croisade a été instiguée par l'Église pour écraser les Albigeois, de confession cathare, jugés hérétiques. Les conséquences de cette guerre furent radicales : même si les Albigeois étaient les premières cibles des offensives, c'est en réalité tout le tissu culturel, politique et artistique méridional qui fut ébranlé. Les troubadours, alors privés des lieux de prédilection de leur poésie, les cours seigneuriales, et de leur mécènes, prirent rapidement la fuite vers l'Italie où ils y trouvèrent refuge¹⁶⁸. Là-bas, ils furent accueillis par diverses cours du Nord de l'Italie, en Vénétie et dans le Piémont, mais plus particulièrement par la cour impériale de Frédéric II d'Hohenstaufen, qui était particulièrement sensible à l'art et aux sciences, invitant régulièrement des érudits du monde entier. Cette migration fut donc décisive dans la diffusion du modèle occitan en Italie, et mena à la création de la *scuola siciliana*, ou école sicilienne, mouvement lyrique qui reprend les codes des troubadours, établit les bases du sonnet et conserve la tradition de l'amour courtois.

L'expression *dolce stil novo* provient directement de *La Divine Comédie*¹⁶⁹, dans un passage du Purgatoire qui rapporte un échange entre Dante et son prédécesseur au style désuet, Bonagiunta Orbicciani de Lucques, grand poète qui imite les Provençaux et les Siciliens. Bonagiunta demande rhétoriquement à Dante s'il est l'auteur du texte commençant par *Donne ch'avete intelletto d'amore*, qui est en réalité la première ligne du fameux livre dantesque la *Vita Nuova*, et qui présente déjà des caractéristiques du *dolce stil novo*. Dante répond alors en donnant sa définition poétique du courant : « Je suis homme qui note,/quand Amour me souffle, et comme il dicte/au cœur, je vais signifiant » (vv. 52-54). Ainsi, Alighieri expose sa nouvelle poétique, ce à quoi Bonagiunta répond que sa propre génération, dans laquelle il inclut également le « Notaire », Giacomo da Lentini, et Guittone d'Arezzo, ne procédait pas de la même manière, attestant alors du changement stylistique entre les poètes de la lyrique ancienne et ceux, comme Dante, Guido Cavalcanti¹⁷⁰ ou Cino da Pistoia, tout à fait modernes et *stilnovisti*. Plus précisément, cette nouvelle poétique « réside tout entière dans la parfaite fidélité

¹⁶⁷ LETERRIER Sophie-Anne, « Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud ? », dans *Revue du Nord. Histoire. Nord de la France. Belgique. Pays-Bas*, tome 87, n° 359, janvier/mars 2005, p. 441.

¹⁶⁸ GRIMALDI Marco, « La réception de la poésie politique des troubadours en Italie », dans *Revue des langues romanes*, tome CXX, n° 1, 2016, p. 69-87.

¹⁶⁹ *Purg.* XXIV, vv. 49-57. Voir aussi UNIVERSALIS, « Dolce stil novo », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dolce-stil-novo/> (Page consultée le 7 août 2026).

¹⁷⁰ Cavalcanti, en revanche, se place en retrait du fait de son adhésion à l'averroïsme, considérant que l'amour est un accident indépendant, et non une substance. Voir UNIVERSALIS, *op. cit.*

du langage poétique à la “dictée” de l’amour »¹⁷¹. Il s’agit donc de rester fidèle à l’authenticité et à l’immédiat des sentiments amoureux, et d’effacer « l’invention rhétorique au profit de la perception instantanée »¹⁷². De plus, Dante insiste sur le fait de concentrer le « lyrisme sur l’essence de l’amour, qui est l’admiration, sans cesse enrichie par la “cristallisation”, pour la femme aimée, l’obsession dévotieuse, la “louange” où le poète trouve tout ensemble sa justification et sa joie ». Le texte fondateur, presque manifeste, du courant du *dolce stil novo* revient au contraire à Guido Guinizzelli, avec son poème *Al cor gentil rempaira sempre amore*, dans lequel tous les thèmes et les traits lyriques et poétiques se trouvent. Par exemple, la figure de la femme est associée à celle d’un ange, vénérée et intouchable.

b) La relecture des classiques

Comme le mentionne Audrey Lasserre¹⁷³, la situation entre les études de genre et la littérature est paradoxale : les spécialistes en littérature sont peu nombreux et nombreuses dans le domaine des études de genre, et inversement. Pourtant, il s’agit bien de pionnières spécialisées dans le domaine littéraire qui sont à l’origine des études de genre, ou comme le formule Berger, ces « grands noms de la pensée féministe ou queer américaine sont pour une bonne part des littéraires de formation »¹⁷⁴. Ainsi, il existe une affinité particulière entre la littérature et les études de genre qu’il faut « sonder à bon escient »¹⁷⁵. C’est donc dans cette perspective que les classiques de la littérature vont être réétudiés, réévalués et interrogés. En effet, cette relecture — presque redécouverte — permet de faire naître un certain nombre d’interrogations, permettant aux « objets d’étude littéraire traditionnels » de changer d’aspect sous la lumière des études de genre.

Tout d’abord, d’après Turbiau¹⁷⁶, le canon transmet l’idée d’une « valeur objective des œuvres littéraires ». Effectivement, les écrits d’auteurs, comme c’est le cas de Dante,

¹⁷¹ UNIVERSALIS, « Dolce stil novo », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dolce-stil-novo/> (Page consultée le 7 août 2026).

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ LASSERRE Audrey, « Le genre et les études littéraires d’expression françaises », dans FROLOFF Nathalie et RIALLAND Ivanne (éd.), *ElFe XX-XXI. Études de littérature de langue française des xxe et xxie siècles. À la lumière des études de genre*, n°6, 2016, p. 22.

¹⁷⁴ BERGER Anne, « Genre. Penser “le genre” en langue(s) ou comment faire des études de genre en littérature ? », dans BOUJU Emmanuel (éd.), *Fragments d’un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2015, p. 176.

¹⁷⁵ LASSERRE Audrey, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁶ TURBIAU Aurore, « “Genre”, féminisme, littérature (comparée) 1/2. Introduction », dans *Littératures engagées. Féminisme et lesbianisme dans l’histoire littéraire* [en ligne]. Disponible sur : <https://engagees.hypotheses.org/1280> (Page consultée le 2 septembre 2025).

connaissent davantage de succès et se voient accorder plus de valeur que ceux des femmes. Mais cela s'explique-t-il par la différence de « qualité littéraire »¹⁷⁷ entre les productions d'auteurs et d'autrices, ou est-ce un reflet des dominations de genre établies dans la société ? À l'image de l'interrogation de Woolf, si Dante avait eu une sœur, aurait-elle eu son succès ? La question mériterait une recherche à part entière, mais nous pouvons tout de même tenter de proposer quelques pistes de réflexion. Ainsi, pour citer Gilbert et Gudar, dont l'essai¹⁷⁸ est largement inspirée par *Jane Eyre* de Brontë, la « folle du grenier » n'est jamais un homme. La femme marginalisée est également souvent pathologisée, dont la folie est inquiétante et dévorante. À l'inverse, l'homme marginalisé est un génie, une sorte de visionnaire incompris. Ce contraste est particulièrement frappant au XIXe siècle : tandis que les femmes écrivaines sont mises de côtés, perçues comme des figures déviantes et minorisées, les poètes maudits sont vus comme des prodiges et des virtuoses par la postérité. Dans la même lancée, et toujours selon Turbiau, la construction des identités se fait « dans et par » la littérature, mais s'interroge entre autres sur « la résistance que l'on peut leur opposer ». Par conséquent, comment cette construction des identités sexuelles est-elle représentée ? Est-ce de manière limpide ou au contraire dissimulée ?

2. Les défis transversaux

a) La question de la traduction

La question de la traduction s'impose dans ce chapitre consacré au genre (au sens des *Gender Studies*) en raison des décalages lexicaux et conceptuels qu'elle induit dans l'analyse des figures masculines et féminines. En effet, l'étude de la caractérisation genrée des personnages, des postures corporelles et des rapports de pouvoir chez Dante nécessite une attention extrême aux micro-nuances de la langue originale. Dès lors, le choix de la traduction ne relève pas d'une simple préférence stylistique, mais conditionne directement notre perception de la fabrique du genre dans la Comédie.

Comme nous l'avons déjà formulé, notre édition de référence est celle dirigée par Jacqueline Risset, même si nous consultons de manière systématique le texte original. Ce recours permanent au texte italien s'avère indispensable : la langue dantesque déploie une

¹⁷⁷ Voir CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse. Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, 2024 (Collection blanche), et REID Martine, *Le sexe de la littérature*, Paris, Gallimard, livre à paraître en 2026 (Connaissances).

¹⁷⁸ GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2^e éd., New Haven (Conn.), Yale University Press, 2000.

précision sémantique particulière pour qualifier les attitudes genrées — notamment à travers le vocabulaire du corps et les dynamiques du regard — que le français peine parfois à restituer¹⁷⁹. En effet, Jacqueline Risset, en tant que traductrice, s'est inexorablement penchée sur la question de la restitution de la poésie, notamment dans un article que nous avons lu avec grande attention. En ouverture de texte, l'autrice reprend les mots de Dante : « Et que chacun sache que nulle chose harmonisée par lien musaïque ne se peut transmuier de son idiome en un autre sans perdre toute sa douceur et son harmonie. » En d'autres termes, Dante affirme que toute traduction, inévitablement réductrice, « implique la rupture du lien indissociable entre le son et le sens qui constitue le texte poétique comme tel ». Face à ce constat, Risset précise que ce postulat ne saurait être plus vrai pour le cas de *La Divine Comédie* pour plusieurs raisons.

En outre, la question de la traduction s'articule directement avec celle des registres de langue et de la représentation des corps sexués. Jacqueline Risset introduit sa pensée à travers les mots de Rivarol, lui-même traducteur de la *Comédie*. Ce dernier explique qu'« il n'est point de poète qui tende plus de pièges à son traducteur », et que le texte est marqué par « des bizarreries, des énigmes ou des horreurs qu'il lui propose ». Rivarol poursuit : « il entasse les comparaisons les plus dégoûtantes, les allusions, les termes de l'école et les expressions les plus basses : rien ne lui paraît méprisable, et la langue française, chaste et timorée, s'effarouche à chaque phrase ». Effectivement, force est de constater que le poids du prestige de la langue française pèse tant sur les auteurs que sur les traducteurs. Or, dans le cadre d'une analyse de genre, ce lissage du vocabulaire « bas », corporel ou violent (notamment dans l'Enfer) risquerait d'atténuer la dureté des représentations corporelles ou la brutalité de certains rapports de domination. Certains traducteurs ont tenté de contourner le problème en ayant recours aux archaïsmes, comme l'a entrepris André Pézard pour l'édition de la Pléiade. Cependant, le problème est double : d'un côté, l'archaïsme renvoie au français médiéval, et non à l'italien ; et de l'autre, l'archaïsme regarde vers le passé, tandis que Dante est « tout entier tourné vers le futur ». Les traductions proposent alors l'image d'un « Dante anti-Dante, ou assez généralement a-dantesque. » Pour analyser fidèlement la dynamique des genres, il convient donc de s'éloigner d'un français artificiellement normé ou archaïque pour privilégier la méthode de Jacqueline Risset. Soutenue par les travaux d'André Berman et de Hölderlin, Risset suggère une traduction plus littérale, appuyée sur une prosodie moderne.

¹⁷⁹ RISSET Jacqueline, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia, Caen, Éditions Nous, 2021.

C'est précisément cette littéralité qui permet de préserver la finesse des postures genrées inscrites dans le texte italien, là où le français risquerait d'opérer une neutralisation sémantique. L'exemple des verbes du regard est à ce titre particulièrement éclairant pour les études de genre. Dans la poésie médiévale et le système courtois, le regard est un acte profondément orienté et genré : il exprime tour à tour l'autorité, la contemplation spirituelle, le désir ou la pudeur. Or, Dante utilise un lexique d'une grande précision que la langue française tend à uniformiser sous le verbe générique « regarder ». Par exemple, Dante distingue très nettement l'action de *rimirare* (regarder avec insistance, admirer, contempler — souvent vecteur d'une élévation ou d'un désir captivé) de celle d'*adimare* (baisser les yeux, incliner le regard vers le bas — marquant la pudeur féminine, la honte ou la soumission). Alors que le français traduit généralement ces deux termes par l'unique verbe « regarder », la version originale italienne installe une véritable hiérarchie spatiale et genrée à travers la direction des yeux. L'analyse détaillée de ces verbes dans la suite de notre travail montrera comment le geste de *rimirare* ou d'*adimare* caractérise différemment les postures masculines et féminines face au sacré ou au désir.

Par ailleurs, le plurilinguisme ne doit pas être « introduit par force »¹⁸⁰, ni être au contraire effacé, puisqu'il témoigne des multiples facettes d'une langue. Dans une perspective de genre, ce plurilinguisme traduit également des sphères d'autorité sexuées : le latin étant historiquement la langue du pouvoir clérical et intellectuel masculin, tandis que l'italien vulgaire (la *lingua materna*) s'enracine dans le domaine de l'intime et de l'affect. De nombreux noms ont été volontairement laissés par Dante afin de leur laisser « l'épaisseur du son étranger, la proximité du hors-sens »¹⁸¹. En somme, le choix d'une traduction littérale combiné à un retour constant à l'italien original ne constitue pas un détour théorique, mais la condition méthodologique préalable pour saisir la complexité des représentations de genre chez Dante.

¹⁸⁰ ALIGHIERI Dante, *La Divine comédie. L'Enfer*, texte original, trad. de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1995, p. 20.

¹⁸¹ *Ibid.*

b) Les risques d'anachronisme(s)

Travailler sur un support médiéval avec un outil contemporain peut évidemment prêter à confusion. Effectivement, ce genre de recherche soulève inévitablement une série d'écueils épistémiques et herméneutiques, ainsi que des questions quant à la pertinence et la validité des résultats d'une telle analyse. Dans notre cas, le simple fait d'appliquer l'outil moderne du genre au texte canonique de Dante ne constituerait-il pas une grave erreur méthodologique ? Ces interrogations, selon Nicole Loraux, soulèvent « le redoutable problème de l'anachronisme en histoire »¹⁸². En effet, ce que l'anthropologue qualifie ironiquement de « péché capital »¹⁸³ représente une véritable pierre d'achoppement de la discipline, puisque l'historien et l'historienne doivent se garder « soigneusement d'importer des notions que l'époque de référence est censée n'avoir pas connues, et encore plus de procéder à des comparaisons — par principes indues — entre deux conjonctures que des siècles séparent »¹⁸⁴. Néanmoins, « estimer que la nomenclature des documents puisse suffire entièrement à fixer la nôtre reviendrait, en somme, à admettre qu'ils apportent l'analyse toute prête »¹⁸⁵. La démarche historique serait alors vide de sens et complètement inutile. Autrement dit, Loraux met en lumière un paradoxe essentiel : si la recherche en histoire doit faire fi de tout savoir situé contemporain, elle ne peut cependant pas s'en affranchir complètement. Cependant, il n'existe pas de solution radicale pour pallier le problème, puisque les chercheurs et les chercheuses ont la responsabilité « de n'interpréter un fait de société ou un événement qu'à l'intérieur du cadre bien balisé des “concepts contemporains” et des attitudes de l'époque »¹⁸⁶. En d'autres termes, l'appréhension de commettre un anachronisme enferme les spécialistes en histoire dans des balises contraignantes et les astreint à ne pas considérer, un « autre temps »¹⁸⁷ : l'achronie. Cette tension constitue précisément le point de départ de notre démarche. En effet, appliquer les études de genre à *La Divine Comédie* ne revient pas à attribuer à Dante des catégories qui lui étaient étrangères, mais à interroger ce que cet outil critique permet aujourd'hui de rendre visible dans son texte. Notre objet n'est donc pas de reconstituer la condition historique des femmes au XIV^e siècle, mais d'analyser la manière dont le poème construit ses figures féminines et organise leur représentation.

¹⁸² LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 7^e édition, Paris, Armand Colin, 1974, p. 46-47.

¹⁸⁶ LORAUX Nicole, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁷ *Ibid.*

Face à ce dilemme, Loraux propose une « pratique contrôlée de l'anachronisme ». Ainsi, celles et ceux qui étudient le passé doivent endosser la responsabilité et « assumer le risque de l'anachronisme »¹⁸⁸, de manière éclairée et informée, tout en délimitant les moyens mis en œuvre. Il s'agit donc, pour reprendre la phrase de Marc Bloch, de « comprendre le présent par le passé et le passé par le présent »¹⁸⁹, mais que Loraux utilisera de manière renversée. L'anthropologue propose alors de réfléchir « sur la méthode qui consiste à aller vers le passé avec des questions du présent pour revenir vers le présent, lesté de ce que l'on a compris du passé ». Elle propose également un va-et-vient entre l'ancien et le nouveau, et insiste sur l'importance de « se déplacer pour procéder aux nécessaires distinctions »¹⁹⁰. Évidemment, lorsque l'on applique au passé des questions du présent, tout n'est pas permissible ; il faut savoir ce que l'on cherche et comment on va le chercher. C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit notre recherche. Le genre ne constitue pas, à nos yeux, une vérité intemporelle qui s'appliquerait mécaniquement au texte de Dante, mais une hypothèse de lecture permettant de poser au poème des questions nouvelles. Nous ne cherchons pas à établir si Dante est un auteur « féministe » ou « misogyne », catégories qui seraient elles-mêmes anachroniques. Notre objectif est différent : il consiste à analyser la manière dont le texte construit Béatrice, Francesca, Pia et Piccarda, distribue leur parole, organise leur visibilité et leur attribue une fonction narrative, symbolique et théologique.

En ce qui nous concerne, c'est cet angle d'approche, tel que posé par Loraux, que nous avons décidé d'adopter. Nous retenons ainsi de Nicole Loraux moins une théorie de l'anachronisme qu'une véritable posture méthodologique. Loin de constituer une faute à éviter à tout prix, l'anachronisme devient, lorsqu'il est explicité et maîtrisé, une condition de possibilité de notre lecture. Il nous permet de mobiliser les études de genre comme un outil critique sans jamais perdre de vue le contexte historique de *La Divine Comédie*. Notre démarche ne consiste donc ni à juger Dante selon des valeurs contemporaines, ni à substituer une lecture de genre aux approches historiques, philologiques ou théologiques. Elle vise au contraire à les compléter en faisant apparaître des mécanismes de représentation des figures féminines qui demeurent parfois moins visibles dans les lectures traditionnelles. C'est dans cette articulation entre contextualisation historique et questionnement contemporain que réside, selon nous, la fécondité méthodologique d'une lecture de genre de *La Divine Comédie*.

¹⁸⁸ LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 24.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

Ce parcours théorique nous a permis de construire un cadre de lecture à trois niveaux — diégétique, allégorique, symbolique — qui structurera notre analyse des figures féminines de *La Divine Comédie* : la médiation allégorique de Béatrice au deuxième chapitre, l'incarnation diégétique de Francesca, Pia et Piccarda au troisième.

II. Chapitre II — Au sommet de l'idéal : Béatrice, entre tradition et relecture féministe

Béatrice constitue une figure d'exception, aussi bien dans l'exégèse traditionnelle de *La Divine Comédie* que dans les lectures plus récentes mobilisant le concept de genre. Au cours de notre analyse, nous nous attacherons à situer ces deux types de lecture, tout en mettant en lumière leurs enjeux. Si elles convergent dans la reconnaissance du caractère exceptionnel du personnage, elles divergent pourtant quant aux raisons qui fondent cette exceptionnalité. En effet, l'exégèse traditionnelle explique, d'une part, le comportement de Béatrice par sa fonction allégorique et christique, qui la place au-delà des catégories de genre. La critique récente en études de genre, d'autre part, reconnaît en elle une femme dont les « traits masculins » sont rendus acceptables précisément par ce même statut christique. Plus concrètement, nous proposons d'étudier cette convergence à travers l'analyse du regard de Béatrice et de son autorité discursive, afin de montrer que Dante, en s'appuyant sur la fonction allégorique du personnage, lui confère des caractéristiques particulièrement novatrices pour son époque. Nous faisons l'hypothèse que cette médiation allégorique constitue une stratégie de contournement des normes de genre, en rendant possible l'attribution à un personnage féminin d'une autorité et d'un pouvoir de parole qui dépassent les limites traditionnellement imposées aux femmes à l'époque.

Cependant, avant d'examiner le caractère exceptionnel de Béatrice, nous souhaitons d'abord restituer le cadre normatif dans lequel s'inscrit son apparition. Ce détour constitue un préalable méthodologique indispensable. En effet, nous rappellerons les principaux modèles de représentation du féminin au Moyen Âge, notamment à travers la figure de Matelda, dont la construction demeure largement inscrite dans cet horizon de représentations. Ensuite, nous établirons un point de comparaison permettant de mieux mesurer la singularité de Béatrice et les enjeux liés à sa présence dans le poème. Il ne s'agit pas de considérer la littérature comme un simple reflet de la société qui l'a produite, mais de reconnaître que les textes s'élaborent à partir de cadres culturels, symboliques et idéologiques qui participent à la construction des personnages. En tant qu'auteur médiéval, Dante inscrit nécessairement son écriture dans un ensemble de représentations du féminin propres à son époque, même si celles-ci peuvent être reprises, déplacées ou dépassées. Ainsi, l'étude de Matelda permet de mettre en évidence une figure féminine largement inscrite dans les modèles de représentation de son temps ; cette

analyse fournit dès lors un point d'appui pour interroger la manière dont Béatrice reprend, transforme ou dépasse certains de ces modèles. C'est précisément à travers cette tension entre héritage et dépassement que peut se mesurer la singularité de sa représentation.

A. Le contexte médiéval : normes féminines et figures de la virginité

1. Les normes du contrôle¹⁹¹

Au Moyen Âge, un dicton¹⁹² résonne particulièrement dans les mentalités chrétiennes : « au bon et mauvais cheval, l'éperon ; à la bonne et à la mauvaise femme, un seigneur, et parfois du bâton. »¹⁹³ Il nous semble pertinent de commencer notre réflexion par son analyse, dans la mesure où ce dicton cristallise à lui seul à la fois les normes patriarcales médiévales, la banalisation de la soumission féminine ainsi que l'idée d'une violence et d'un contrôle masculins présentés comme naturels et nécessaires¹⁹⁴. La structure parallèle de la phrase établit une analogie directe entre le cheval et la femme : tous deux sont envisagés comme des êtres devant être dirigés, maîtrisés et corrigés. Le cheval est gouverné par l'éperon ; la femme, quant à elle, est placée sous l'autorité d'un « seigneur », c'est-à-dire d'une figure masculine chargée d'assurer son contrôle. Cette comparaison révèle ainsi une forme de déshumanisation symbolique de la femme, et plus exactement de son animalisation, étant assimilée à un être domestique dont le comportement doit être encadré. À l'instar du cheval, il n'est fait, pour la femme, aucune distinction entre la bonne et la mauvaise. Même lorsqu'elle correspond aux attentes sociales et morales, la femme demeure soumise à la violence autoritaire de l'homme. L'obéissance féminine n'apparaît donc pas comme la conséquence d'un éventuel mauvais comportement, mais comme une condition considérée comme naturelle et nécessaire. Cette logique met en évidence le caractère structurel de la domination patriarcale : il ne s'agit pas de corriger des écarts individuels, mais bien de maintenir un ordre social fondé sur la subordination des femmes. Par ailleurs, cette formule met en lumière l'intériorisation des normes patriarcales dans les représentations collectives médiévales. En circulant sous forme proverbiale, ce type

¹⁹¹ DUBY Georges et PERROT Michelle, *L'histoire des femmes en Occident* dans KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.). II. Le Moyen Âge, tome 2, Paris, Plon, 1991, p. 26.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ LETT Didier, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre. XIIe-XVe siècle*, 2^e éd., Paris, Armand Colin (Cursus), 2013, 336 p.

¹⁹⁴ En 1404, la coutume de la vallée de Barèges affirme que tout chef de maison peut châtier femme et famille sans que nul ne puisse s'y opposer. Voir LETT Didier, *op. cit.* Autre cas, en 1349, dans l'Essex, Margery de Devoine est frappée si violemment à coups de bâton par son mari, Richard Scot, qu'un œil sort de son orbite ; devant la justice, celui-ci invoque pour sa défense le droit qu'il aurait de battre sa femme. Voir *Ibid.*, p.165-167.

d'énoncé participe à normaliser la hiérarchie entre les hommes et les femmes, en présentant la domination masculine et la violence qui en découle comme une évidence relevant de l'ordre du monde, une réalité incontestable.

Toutefois, cette domination ne s'exerce pas uniquement par la violence ou par la menace d'une sanction. Elle repose également sur un discours qui construit la femme comme un être devant nécessairement être surveillé et encadré. Ainsi, selon les représentations médiévales, les femmes sont dominées par le flegme et sont donc sous l'influence du froid et de l'humidité. Leur moralité est moindre : elles mettent leur sensualité en avant. Au contraire, les hommes sont gouvernés par la bile jaune, et sont sous l'influence du chaud et du sec. Leur moralité est par conséquent supérieure à celle des femmes. Cette opposition entre les tempéraments masculins et féminins permet ainsi de naturaliser une hiérarchie sociale déjà établie : si les femmes doivent être contrôlées, ce n'est pas seulement parce que la société l'impose, mais parce que leur nature supposée les rendrait incapables de se gouverner elles-mêmes. En effet, aux yeux des prédicateurs et moralistes, cette théorie des humeurs a longtemps constitué une explication scientifique au comportement des femmes. Ainsi, dans leur nature, les femmes sont, entre autres¹⁹⁵, frappées par l'*infirmitas*, condition qui « les rend faibles et les prive de toute fermeté »¹⁹⁶. Elles ont aussi une propension à l'agitation, à la curiosité, et au vagabondage, tant intellectuels que physiques. Ces caractéristiques innées sont les raisons pour lesquelles les femmes ne peuvent pas prendre soin d'elles-mêmes, et doivent donc être surveillées et soumises. Ce contrôle est établi par toute figure masculine, allant des « pères, maris, frères »¹⁹⁷ aux « prédicateurs » et « directeurs spirituels »¹⁹⁸, et s'établit à travers plusieurs dispositifs. Tout d'abord, les yeux des femmes doivent être « baissés et mi-clos », et leurs gestes doivent être discrets, modestes et sobres¹⁹⁹. Ensuite, leur parole et leur vêtement nécessitent d'être humbles et discrets. Enfin, l'oisiveté étant leur « ennemi », « une série d'opérations licites et honnêtes »²⁰⁰ leur permet de vivre dans la chasteté, le labeur et la miséricorde. L'ensemble de ces critères sociétaux permettent d'élaborer le modèle de la femme idéale qui ne trouble pas l'ordre social et religieux.

¹⁹⁵ DUBY Georges et PERROT Michelle, *L'histoire des femmes en Occident* dans KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.). II. Le Moyen Âge, tome 2, Paris, Plon, 1991, p. 26.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰⁰ C'est-à-dire « filer, tisser, coudre, broder, reprendre ». Voir DUBY Georges et PERROT Michelle, *op. cit.*

2. L'exemple de Matelda

Matelda est un personnage que l'on retrouve au Purgatoire, dans le vingt-huitième chant plus précisément. Son rôle est de « baigner les âmes dans le Léthé et de les mener boire les eaux d'Eunoé »²⁰¹. Elle n'est donc pas présente dans le récit en tant que pêcheresse, mais comme une représentation du « bonheur terrestre donné à l'homme dans son état d'innocence et précisément au paradis terrestre »²⁰². Sa présence dans le Paradis terrestre, lieu de l'innocence perdue et du retour à l'état originel, est essentielle pour comprendre sa figure. Elle n'incarne pas la femme médiévale soumise, mais la femme dans son état de pureté originelle, avant la faute. Lors de son échange avec le pèlerin, Matelda est « pareille à la vierge baissant les yeux pleins de pudeur » (vv. 56-57). Cette description rappelle immédiatement les représentations traditionnelles de la femme médiévale, associées à la modestie, à la réserve et à la pureté. Ainsi, baisser les yeux, dans la culture médiévale, est souvent associé à la pudeur féminine, à la retenue et à l'effacement, autant de marques de respect envers l'interlocuteur. Cependant, dans le contexte du Paradis terrestre, ce geste ne signifie pas nécessairement une soumission passive aux normes patriarcales, mais au contraire une expression de la pureté et de l'innocence qui caractérisent ce lieu.

Dans son article²⁰³, Argondizzo interprète la réaction de Dante face à l'attitude de Matelda comme la preuve que la posture pudique et passive de cette dernière valide les standards de performance féminine corporelle en vigueur, et que le plaisir du pèlerin²⁰⁴ illustre la structure de pouvoir sociale entre hommes et femmes²⁰⁵. Cette lecture d'Argondizzo met en lumière un aspect pertinent des normes médiévales, car elle montre comment la culture de l'époque associait effectivement la pudeur féminine à la soumission et à la retenue. Cependant, elle semble toutefois réductrice par rapport à la complexité du texte. Dante ne dit pas explicitement que sa satisfaction provient de la posture soumise de Matelda. Le vers où le poète exprime son « contentement » suggère plutôt que Matelda s'approche de lui afin qu'il l'entende plus clairement²⁰⁶. Loin de se réduire à un rapport de soumission, ce contexte instaure une véritable dynamique de communication, et pourrait ainsi permettre de comprendre la pudeur de

²⁰¹ *La Divine Comédie*, p. 556.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ ARGONDIZZO Alyssa, « Dante's Beatrice as a threat to masculinity », dans *TCNJ Journal of Student Scholarship*, vol. XXVII, avril 2025, p. 1-8.

²⁰⁴ *Purgatoire*, XXVIII, 58.

²⁰⁵ ARGONDIZZO Alyssa, *op. cit.*

²⁰⁶ « en s'approchant si bien que le doux son/ venait à moi avec son sens » (*Purgatoire*, XXVIII, 59-60).

Matelda comme une expression de son statut de figure respectable, et non comme une simple conformité aux attentes sociales de l'idéal féminin. De plus, il est important de noter que Matelda n'est pas une figure ordinaire : elle est une gardienne du Paradis terrestre, une figure qui participe à la purification des âmes. Son rôle est donc actif et spirituel, et non passif et soumis. Le verbe « contenta » (v. 58) pourrait être remplacé par « elle satisfait » ou « elle répondit à mes prières », ce qui indique une action volontaire de Matelda, bien plus qu'une simple servilité. Elle ne se contente pas d'obéir, elle agit en réponse à la demande du pèlerin. Cette dynamique dans l'interaction suggère donc que Matelda n'est pas simplement un objet de désir, mais une figure active qui participe à la purification du pèlerin. En ce sens, Argondizzo a raison de souligner que la pudeur de Matelda reflète les normes médiévales, mais elle ne rend pas pleinement compte de la dimension symbolique et spirituelle de cette figure.

Cet exemple nous permet donc d'illustrer la nécessité d'articuler l'étude du contexte historique avec l'analyse interne de l'œuvre. La prise en compte des représentations médiévales de la féminité contribue à mettre en lumière les modèles normatifs auxquels Dante pouvait être confronté et qui participent à la construction de ses personnages. Toutefois, ces modèles ne sauraient constituer l'unique grille de lecture du texte : les figures féminines de *La Divine Comédie* possèdent également des fonctions allégoriques, théologiques et symboliques qui contribuent à leur complexité littéraire. Il ne s'agit donc pas d'opposer une approche contextualisée des représentations féminines à une lecture attentive de la diégèse du poème, mais de considérer leur complémentarité afin de mieux comprendre la singularité des personnages féminins dantesques.

3. La Vierge et la Putain : illusion dichotomique et complexité du féminin

Il nous semble intéressant d'introduire ce point directement après avoir dressé le portrait des critères de la « femme idéale » selon la société médiévale, pour deux raisons principales. La première concerne l'illusion dichotomique de *La Divine Comédie*, et la seconde est davantage liée à la construction de la figure de Béatrice. Dans un premier temps, dans les quelques manuels d'histoire que nous avons consultés, nous avons constaté que la dichotomie « absolutiste » qui y est présentée prend plusieurs noms : « ennemie ou Vierge Mère »²⁰⁷, « les vertueuses et les scandaleuses », ou encore « Marie et Ève »²⁰⁸. Cette association de mots-clés synthétise rapidement et de manière excessive les deux archétypes de femmes au Moyen Âge : les femmes respectées et respectables, et les femmes qui n'entrent pas dans la première catégorie. Cette dichotomie est particulièrement marquée dans la littérature médiévale, notamment dans les pastourelles étudiées par Zink²⁰⁹, où figure notamment « la dialectique psychosociologique entre les archétypes de la dame courtoise et de la femme sauvage »²¹⁰. Dans *De amore*²¹¹, livre d'une grande importance au Moyen Âge²¹², André le Chapelain²¹³ va encore plus loin dans le raisonnement. Plus précisément, c'est dans le livre III, intitulé *Reprobatio amoris*, qu'André le Chapelain développe un discours plus ouvertement misogyne. Après avoir exposé les principes de l'amour courtois dans les livres précédents, l'auteur procède ici à une condamnation générale des femmes en leur attribuant une série de défauts moraux présentés comme intrinsèques à leur nature²¹⁴. Celles-ci sont ainsi décrites comme avides, envieuses, trompeuses, inconstantes ou encore infidèles. Cette essentialisation du féminin atteint son

²⁰⁷ DUBY Georges et PERROT Michelle, *L'histoire des femmes en Occident* dans KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.). II. Le Moyen Âge, tome 2, Paris, Plon, 1991, p. 26.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ ZINK Michel, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972.

²¹⁰ LÓPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « Voix et identité de la bergère dans les pastourelles françaises anonymes (du début du XIIe à la seconde moitié du XIIIe) », dans *Verbum*, tome 28, n°1, 2006, p. 30.

²¹¹ CHAPELAIN André le, *De amore. De l'amour*, trad. du latin et édition par Pascale Bourgain, Genève, Éditions Droz, 2026 (Texte courant, 21).

²¹² PARRY John Jay, *The Art of Courtly Love by Andreas Capellanus*, New York, Columbia University Press, [1941] 1990, p. 20.

²¹³ KARNEIN Alfred, « La réception du De Amore d'André Le Chapelain au XIIIe siècle (Premier article) », dans *Romania*, tome 102, n°407, 1981, p. 324-351.

²¹⁴ « Andreas entame ensuite sa critique des femmes en affirmant qu'il est impossible qu'un homme voie son amour réciproqué par une femme, dont le véritable intérêt réside dans l'argent et le profit. Outre son avidité fondamentale, la femme serait envieuse, médisante, gourmande, ivrogne, inconstante, trompeuse, désobéissante, vaine, superstitieuse, dévergondée et infidèle. Elle ne repousserait aucun amant, aussi misérable ou vil soit-il, pourvu qu'il soit habile dans les "œuvres de Vénus" » dans WISE David O., « Reflections of Andreas Capellanus's De Reprobatio Amoris in Juan Ruiz, Alfonso Martínez, and Fernando de Rojas », dans *Hispania*, vol. 63, n° 3, 1980, p. 507.

paroxysme lorsque l'auteur affirme qu'une femme accepterait n'importe quel amant, indépendamment de sa valeur morale, pourvu qu'il soit capable de satisfaire ses désirs. À travers cette représentation homogénéisante et dépréciative des femmes, André le Chapelain participe à la diffusion d'un imaginaire misogyne largement répandu dans la littérature médiévale. Ce passage met ainsi en lumière les tensions qui traversent la tradition courtoise, laquelle oscille entre l'idéalisation de la dame et sa dévalorisation systématique. Dans une perspective de genre, ce discours apparaît moins comme un témoignage sur les femmes médiévales que comme une construction idéologique révélatrice des rapports de pouvoir et des représentations du féminin véhiculés par certains auteurs masculins du Moyen Âge.

Cette dichotomie entre la femme idéale et la femme déchue constitue un horizon culturel incontournable de la littérature médiévale. Cette prise de distance semble d'autant plus significative que Dante lui-même s'inscrit dans l'héritage de la poésie courtoise. Toutefois, son application à *La Divine Comédie* se révèle rapidement insuffisante. Comme le souligne Sylvie Coche²¹⁵, Dante entreprend une critique de certains fondements de la littérature courtoise et « rejette les conceptions d'André le Chapelain »²¹⁶. Là où l'œuvre *De amore*²¹⁷ enferme les femmes dans des catégories rigides et souvent misogynes, *La Divine Comédie* construit des figures féminines dont la portée symbolique et spirituelle excède largement cette opposition. Dès lors, les personnages féminins ne peuvent être réduits à une simple alternative entre vertu et déchéance. Cette complexification est particulièrement visible dans l'espace du Paradis de l'œuvre, où les âmes sont définies moins par leur genre que par leur relation au divin. Bien que la grille d'analyse « vierge/putain » s'avère très utile pour décrypter certaines représentations médiévales des femmes, elle se révèle insuffisante pour saisir toute la complexité des personnages féminins chez Dante.

²¹⁵ COCHE Sylvie, « *La Divine Comédie* ou l'école des oiseaux : Dante dans le sillage des grues », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ CHAPELAIN André le, *De amore. De l'amour*, trad. du latin et édition par Pascale Bourgain, Genève, Éditions Droz, 2026 (Texte courant, 21).

B. La lecture dominante : Béatrice dans la critique dantesque

1. La figura christi ou la lecture christique du féminin

Avant de pouvoir étudier Béatrice sous le prisme du genre, il est essentiel de parcourir rapidement l'histoire de l'exégèse dantesque, construite au fil des siècles, afin d'en dresser le paysage²¹⁸ et d'en comprendre les tenants et les aboutissants²¹⁹. En effet, comme le souligne *L'Enciclopedia Dantesca* de Treccani²²⁰, « il n'est pas difficile de discerner ce qui demeure commun dans les acquis critiques de chaque époque »²²¹. En d'autres mots, Béatrice constitue véritablement un noyau symbolique et tangible essentiel de l'œuvre, fréquemment associé à l'idée médiévale de la femme comme *iter ad Deum*, c'est-à-dire comme « chemin vers Dieu ». Cette perspective est déterminante, car elle montre que la valeur de Béatrice ne relève pas simplement d'une caractérisation narratologique ou biographique, mais plutôt d'une fonction théologique pleinement intégrée à l'architecture du poème. Ainsi, même si les critiques peuvent différer en fonction de l'angle d'approche, de grandes lignes se dessinent, et des centres névralgiques critiques se forment. Dans cette logique, un point important concerne le fait que Béatrice apparaît comme une présence spiritualisée, investie d'une signification qui excède son identité narrative, plutôt que comme une individualité. Plus précisément, Charles S. Singleton fournit un appui majeur à cette lecture. Dans *Journey to Beatrice*²²², l'auteur inscrit en effet l'apparition de Béatrice dans une réflexion sur la grâce, le symbolisme et le mouvement spirituel de *La Divine Comédie*. Selon lui, l'arrivée de Béatrice au sommet du Purgatoire est mise en scène à travers un ensemble de signes, de symboles et d'annonces qui évoquent délibérément l'avènement du Christ²²³. Dante entretient ainsi une ambiguïté momentanée dans les attentes du lecteur et des lectrices, puisque la procession semble d'abord annoncer la venue du Christ avant de révéler celle de Béatrice²²⁴. Toutefois, cette construction symbolique ne signifie certainement pas que Béatrice *est* le Christ : le Christ étant déjà représenté dans la

²¹⁸ Nous nous sommes basée sur l'article synthétique de ABREU DE LIMA Heloísa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025, p. 1-18.

²¹⁹ Nous précisons que les différentes approches que nous allons présenter comme des « catégories interprétatives » ne sont pas imperméables ni isolées, et interagissent entre elles à travers des influences, des points communs et des liens.

²²⁰ TRECCANI, « Beatrice ». *Enciclopedia Dantesca* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_(Enciclopedia-Dantesca)/). (Page consultée le 23 juin 2026).

²²¹ *Ibid.*

²²² SINGLETON Charles S., *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p. 72.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

procession par le Griffon²²⁵, Béatrice peut être comprise comme une *figura christi*. En effet, Singleton insiste plutôt sur le principe de l'analogie, selon laquelle Béatrice participe de certaines caractéristiques christiques sans pour autant se confondre avec le Christ lui-même²²⁶. Cette proximité ne doit donc pas être entendue comme une identification, mais comme une relation figurale qui inscrit Béatrice dans un réseau de correspondances théologiques sans abolir sa spécificité propre. D'autres critiques littéraires vont rejoindre cette perspective analogique, comme Ianucci²²⁷, Pirovano²²⁸ — qui transfère d'ailleurs ce concept à la *Vita Nuova*²²⁹, ou encore Franke²³⁰. Dans cette perspective, Béatrice ne constitue pas seulement une image de sainteté, mais un point d'articulation entre attente humaine et accomplissement spirituel. Cette lecture christique de Béatrice prépare ainsi l'autre grand axe de la critique traditionnelle, à savoir sa fonction de guide spirituel, qui confirme son rôle central dans l'économie du salut.

2. Béatrice, médiatrice et guide du salut

À cette lecture analogique s'ajoute une deuxième fonction essentielle de Béatrice dans la critique : celle de guide spirituel. Bien que les spécialistes divergent parfois quant à la portée exacte de cette fonction, un consensus relativement large se dégage autour de l'idée que Béatrice ne doit pas être comprise uniquement comme la femme aimée²³¹, mais comme un personnage investi d'une mission théologique essentielle dans la *Commedia*. Cette lecture est notamment développée par Charles Singleton²³², qui souligne la dimension spirituelle du personnage, par Stefano Carrai²³³, qui met en évidence la continuité de sa fonction de guide entre la *Vita nuova* et la *Commedia*. Elle est également développée par Nardi²³⁴ et Cerchi²³⁵, pour qui l'amour porté à Béatrice constitue une voie d'accès à la *caritas* et au divin. Dans *La*

²²⁵ SINGLETON Charles S., *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p. 72.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ IANNUCCI Amilcare A., « Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell. », dans *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, n° 97, 1979, p. 23–45. Disponible sur JSTOR : <http://www.jstor.org/stable/40166271> (Page consultée le 7 août 2026).

²²⁸ PIROVANO Donato, « Nota Introduttiva », dans ALIGHIERI Dante, PIROVANO Donato et GRIMALDI Marco (éd.), *Vita Nuova. Rime*, Rome, Salerno, 2015, p. 3-35.

²²⁹ ALIGHIERI Dante, *Vita nuova*, trad. de l'italien par Louis-Paul Guiges, Paris, Gallimard, 1974 (Poésie, 107).

²³⁰ FRANKE William, *Dante's Vita Nuova and the New Testament. Hermeneutics and the Poetics of Revelation*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2021.

²³¹ Comme c'est notamment le cas dans la *Vita Nuova*.

²³² SINGLETON Charles S., *op. cit.*

²³³ CARRAI Stefano, « Concezione e costruzione figurale del personaggio di Beatrice », dans *Studi e Problemi di Critica Testuale*, n° 103, 2021, p. 121-132.

²³⁴ VINTI Matteo, *Amore al Centro Della Commedia. Dottrina e Immagini Dell'amore in Dante*, Quartu S. Elena, Metis Academic Press, 2020.

²³⁵ CHERCHI Paolo, « Dante e i trovatori », dans PICONE Michelangelo, CACHEY Theodore J. Jr. et MESIRCA Margherita e.a. (éd.), *Le Culture di Dante. Studi in Onore di Robert Hollander* (University of Notre Dame, 25-27 septembre 2003), Florence, Cesati, 2004, p. 93-103.

Divine Comédie, Béatrice apparaît avant tout comme un instrument de la Providence. Dès le chant II de l'Enfer, elle intervient afin de sauver Dante de son égarement spirituel. Son initiative s'inscrit dans une chaîne de médiation terrestre et céleste la reliant à Virgile et, dans une moindre mesure, à Bernard²³⁶. Cette structure met en évidence que le salut de Dante ne procède jamais d'un effort exclusivement individuel, mais d'une grâce qui lui est accordée par l'intermédiaire de plusieurs guides. Béatrice occupe dans ce dispositif une place centrale, puisqu'elle transmet la volonté divine et rend possible le commencement du voyage salvifique du poète. Elle apparaît ainsi comme une véritable médiatrice entre l'humain et le divin, dont l'action participe pleinement à l'économie du salut mise en scène par le poème.

Les travaux de Stefano Carrai²³⁷ mettent par ailleurs en évidence la continuité profonde de cette fonction, notamment à travers la *Vita Nuova* et la *Commedia*. Selon lui, Béatrice conserve dans les deux œuvres une même mission fondamentale : guider Dante vers le bien et plus précisément l'orienter vers « le bien ultime, Dieu. »²³⁸ En effet, Carrai met en évidence la cohérence du personnage dans l'ensemble de l'œuvre de Dante. Bien que Béatrice se manifeste sous différentes apparences, tantôt comme l'être aimé dans la *Vita Nuova*, tantôt comme une guide spirituelle dans la *Commedia*, ces changements ne sont pas des contradictions, mais reflètent plutôt l'évolution de sa mission dans des contextes narratifs et doctrinaux distincts. Sans trop nous attarder sur l'étude de la *Vita Nuova*, nous tenons néanmoins à préciser à titre d'exemple que Carrai rappelle que la présence de Béatrice y est celle d'un « miracle vivant »²³⁹. Dans la même perspective, elle devient dans la *Commedia* « le miracle de la révélation ou d'une vérité éternelle que l'incarnation miraculeuse en Béatrice ne faisait que laisser présager »²⁴⁰. Son rôle de guide prend alors une dimension supérieure : alors qu'elle conduisait déjà Dante vers une amélioration morale et spirituelle dans la *Vita Nuova*, elle l'accompagne désormais vers la connaissance de Dieu et l'accès au salut. Béatrice apparaît ainsi comme une médiatrice privilégiée entre le poète et le divin, dont la fonction directrice demeure constante tout en atteignant son accomplissement dans la *Commedia*.

²³⁶ SINGLETON Charles S., *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p. 12.

²³⁷ CARRAI Stefano, « Concezione e costruzione figurale del personaggio di Beatrice », dans *Studi e Problemi di Critica Testuale*, n° 103, 2021, p. 121-132.

²³⁸ ABREU DE LIMA Heloisa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025, p. 1-18.

²³⁹ CARRAI Stefano, *op. cit.*, p. 131.

²⁴⁰ *Ibid.*

Matteo Vinti²⁴¹ souligne quant à lui la fonction médiatrice de Béatrice dans l'œuvre dantesque. Selon lui, l'amour que Dante lui porte ne constitue jamais une fin en soi, mais agit comme un « pont conduisant vers le véritable amour. »²⁴² Béatrice demeure ainsi la femme aimée tout en orientant progressivement Dante vers le bien absolu. Elle ne remplace pas Dieu, mais rend possible l'accès à celui-ci, assumant une fonction de médiation spirituelle essentielle dans l'économie du salut mise en scène par la *Commedia*. Par ailleurs, cette fonction médiatrice de Béatrice s'inscrit plus largement dans la réflexion dantesque sur la nature de l'amour. Bruno Nardi²⁴³ souligne à cet égard l'importance de la doctrine de l'amour dans l'œuvre de Dante et montre que l'interprétation de Béatrice ne peut être dissociée des effets spirituels qu'elle produit sur le poète. Dans cette perspective, Béatrice ne suscite pas seulement un sentiment amoureux, mais devient le moteur d'une élévation morale et spirituelle. Paolo Cherchi²⁴⁴ approfondit cette lecture en montrant que Dante s'éloigne progressivement de la tradition courtoise des troubadours. Selon lui, l'amour pour Béatrice se transforme en une forme d'amour désintéressé orientée vers le bien et la vertu. À travers la figure de Béatrice, notamment dans *Tanto gentile e tanto onesta pare*²⁴⁵, l'amour perd ainsi progressivement sa dimension érotique pour devenir contemplation du beau et du bien. Cette évolution permet de comprendre comment Béatrice peut être envisagée comme un vecteur privilégié de l'élévation spirituelle de Dante et comme l'une des médiations qui conduisent le poète vers Dieu.

²⁴¹ VINTI Matteo, *Amore al Centro Della Commedia. Dottrina e Immagini Dell'amore in Dante*, Quartu S. Elena, Metis Academic Press, 2020.

²⁴² ABREU DE LIMA Heloisa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025, p. 1-18.

²⁴³ NARDI Bruno, *Dante e la Cultura Medioevale*, Bari, Laterza, 1942.

²⁴⁴ CHERCHI Paolo, « Dante e i trovatori », dans PICONE Michelangelo, CACHEY Theodore J. Jr. et MESIRCA Margherita e.a. (éd.), *Le Culture di Dante. Studi in Onore di Robert Hollander* (University of Notre Dame, 25-27 septembre 2003), Florence, Cesati, 2004, p. 93-103.

²⁴⁵ ALIGHIERI Dante, *Vita nuova*, trad. de l'italien par Louis-Paul Guiges, Paris, Gallimard, 1974 (Poésie, 107).

3. Figure historique ou construction littéraire ?

La question de l'identité de Béatrice constitue l'un des débats les plus anciens et les plus persistants de la critique dantesque. Dès les premiers commentaires de la *Commedia*, deux tendances interprétatives se dessinent : certains et certaines considèrent Béatrice comme une femme réelle ayant inspiré Dante, tandis que d'autres privilégient une lecture essentiellement symbolique ou allégorique du personnage, comme nous venons de le voir. Comme le rappelle l'*Enciclopedia Dantesca*, ces deux perspectives ont longtemps coexisté dans la tradition exégétique, sans qu'aucune ne s'impose définitivement²⁴⁶. La critique contemporaine tend toutefois à reconnaître que la force du personnage réside précisément dans l'articulation de ces deux dimensions : Béatrice est à la fois une personne historiquement ancrée et une construction poétique investie d'une signification spirituelle qui dépasse largement le cadre biographique.

La question de l'historicité de Béatrice est traditionnellement associée à son identification avec Bice Portinari, fille du riche Florentin Folco Portinari. Cette identification trouve son origine dans les témoignages de Boccace et a été largement reprise par la critique moderne. Selon Heloïsa Abreu de Lima²⁴⁷, l'idée de l'existence historique de Béatrice est aujourd'hui devenue l'un des présupposés les plus largement admis des études dantesques. Des spécialistes comme Isidoro Del Lungo²⁴⁸, Michele Barbi²⁴⁹ ou encore Erich Auerbach²⁵⁰ ont contribué à consolider cette position en montrant qu'il n'existe aucune incompatibilité entre l'existence historique d'un personnage et la signification symbolique qui lui est attribuée dans l'œuvre. Parmi les études récentes, Marco Santagata²⁵¹ occupe une place importante. Dans *Le donne di Dante*, il affirme qu'il est difficile de remettre en question l'existence historique de Béatrice et l'identifie à Bice Portinari. Toutefois, cette identification ne conduit pas à une lecture purement biographique du personnage. Santagata souligne au contraire que les quelques éléments connus de la vie de Bice Portinari servent avant tout de point de départ à l'élaboration d'une figure littéraire complexe. Son analyse du motif du salut dans la *Vita nuova* montre notamment que Béatrice dépasse rapidement le statut de femme réelle pour acquérir une portée

²⁴⁶ TRECCANI, « Beatrice ». *Enciclopedia Dantesca* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_(Enciclopedia-Dantesca)/). (Page consultée le 23 juin 2026).

²⁴⁷ ABREU DE LIMA Heloïsa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025, p. 1-18.

²⁴⁸ DEL LUNGO Isidoro, *Beatrice Nella Vita e Nella Poesia del Secolo XIII*, Milan, Hoepli, 1891.

²⁴⁹ BARBI Michele, *Problemi di Critica Dantesca. Prima Serie (1893-1918)*, Florence, Sansoni, 1934.

²⁵⁰ AUERBACH Erich, « Figura », dans *Archivum Romanicum*, n° 22, 1938, p. 436-489.

²⁵¹ SANTAGATA Marco, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021.

spirituelle exceptionnelle. Ainsi, cette articulation entre réalité historique et signification symbolique trouve son expression théorique la plus influente chez Erich Auerbach. Dans son étude sur la lecture figurale, Auerbach²⁵² soutient que les personnages de la *Commedia* possèdent simultanément une réalité historique et une signification transcendante. Béatrice peut ainsi être comprise comme une personne ayant réellement existé tout en devenant, dans l'œuvre de Dante, le support d'une vérité spirituelle plus profonde. Cette conception a profondément marqué les études dantesques contemporaines, car elle permet de dépasser l'opposition entre lecture réaliste et lecture allégorique.

D'autres académiques accordent cependant une place plus importante à la dimension littéraire du personnage. Guglielmo Gorni²⁵³, par exemple, estime que la question essentielle n'est pas de savoir qui fut historiquement Béatrice, mais ce qu'elle représente dans l'imaginaire poétique de Dante²⁵⁴. Selon lui, Béatrice constitue avant tout une création littéraire dont le nom même possède une valeur symbolique. En effet, puisque « Béatrice » signifie littéralement « celle qui rend bienheureux »²⁵⁵, son identité poétique réside moins dans sa réalité biographique que dans la fonction salvifique que Dante lui attribue. Gorni considère ainsi que le personnage acquiert progressivement une autonomie symbolique qui tend à éclipser son existence historique²⁵⁶. Cette position est encore radicalisée par certains auteurs qui privilégient presque exclusivement la dimension littéraire ou allégorique du personnage. Michelangelo Picone²⁵⁷ soutient ainsi que Béatrice doit être comprise avant tout comme une construction poétique interne à l'œuvre de Dante. Plus récemment, George Corbett²⁵⁸ a même réouvert le débat en remettant en question le consensus moderne sur l'identification de Béatrice à Bice Portinari. Reprenant certaines thèses anciennes de Pierre Mandonnet²⁵⁹, il défend l'idée que Béatrice pourrait être avant tout un symbole de l'ordre surnaturel chrétien plutôt qu'une femme historiquement identifiable. Cependant, malgré ces divergences, la plupart des études

²⁵² AUERBACH Erich, « Figura », dans *Archivum Romanicum*, n° 22, 1938, p. 436-489.

²⁵³ GORNI Guglielmo, « Beatrice agli Inferi », dans ABARDO Rudy (éd.), *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, Florence, Le Lettere, 1997, p. 143-157.

²⁵⁴ ABREU DE LIMA Heloisa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025, p. 4.

²⁵⁵ GORNI Guglielmo, *Dante. Storia di un Visionario*, Rome/Bari, Laterza, 2008.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ PICONE Michelangelo, « Beatrice personaggio: Dalla “Vita nova” alla “Commedia” », dans CRIVELLI Tatiana (éd.), *Selvagge e Angeliche. Personaggi Femminili Nella Tradizione Letteraria Italiana*, Leonforte, Insula, 2007, p. 33-48.

²⁵⁸ CORBETT George, « Beatrice “is not a woman”: Symbolic and realist interpretations of Dante's Beatrice in the 1830s », dans *Bibliotheca Dantesca*, n° 6, 2023, p. 100-139.

²⁵⁹ MANDONNET Pierre, *Dante le Théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935.

contemporaines convergent vers une position intermédiaire. Béatrice apparaît aujourd'hui comme une figure hybride : ancrée dans une réalité historique vraisemblable, mais transformée par l'écriture en personnage littéraire porteur d'une signification théologique, morale et poétique exceptionnelle. Elle transcende la réalité d'une femme ordinaire et l'allégorie pour devenir le symbole de l'intersection entre l'expérience personnelle et la création littéraire. Cette complexité est sans doute la raison pour laquelle elle suscite des discussions critiques animées et durables.

C. Une relecture féministe récente

1. Le regard de Béatrice

À côté de l'interprétation traditionnelle de Béatrice, une lecture féministe s'est également développée. Celle-ci propose de considérer Béatrice avant tout comme un personnage féminin, plutôt que comme une simple figure allégorique ou théologique. Une telle approche invite à s'interroger sur la manière dont Dante construit une figure féminine qui se démarque des normes de genre de son époque. À la lumière des critères qui définissent l'idéal féminin au Moyen Âge, Béatrice apparaît en effet comme un véritable contre-modèle, et ce, de manière particulièrement explicite dans *La Divine Comédie*. Comme nous l'avons montré à travers le cas de Matelda, nous avons choisi de nous concentrer ici plus particulièrement sur le regard de Béatrice, afin de mettre en évidence l'écart entre les deux personnages. En effet, l'une incarne l'idéal féminin médiéval, l'autre s'en éloigne complètement. Parmi les différents critères évoqués dans notre première partie consacrée aux normes et au contrôle du corps féminin, nous jugeons que celui du regard est le plus révélateur, tant de la manière dont les femmes étaient perçues que de son importance dans les rapports de pouvoir. Comme nous l'avons précédemment souligné, la question du regard (*gaze*) constitue en effet un point de rencontre particulièrement fécond entre les études littéraires et les études de genre²⁶⁰. Ainsi, là où Matelda baisse les yeux face à Dante, Béatrice, au contraire, soutient son regard et renverse même le schéma habituel. Pour illustrer notre contre-exemple, nous avons choisi deux passages en particulier. Le premier extrait se trouve au vingt-deuxième chant du Paradis, lorsque Béatrice s'adresse à Dante en ces termes : « aussi, avant que tu y entres, /regarde en bas, vois quelle partie de monde/j'ai déjà fait passer sous tes pieds » (vv. 127-129). Ici, la conjugaison et le choix du verbe nous intéressent. En effet, dans la version originale, le verbe est *rimirare*²⁶¹, soit littéralement « regarder de nouveau »²⁶², conjugué à l'impératif présent. Bien qu'il s'agisse d'un ordre, le ton est assez doux, notamment grâce au verbe en lui-même. Béatrice invite simplement Dante à observer une autre fois le chemin parcouru, avec un regard renouvelé.

²⁶⁰ SHARMA Neha, « Deconstructing the Male Gaze: The Shifting Representation of Female Identity in Literature from Classical Texts to Contemporary Feminist Reinterpretations », dans *International Journal Of English and Studies (IJOES)*, vol. 2, n° 2, février 2020, p. 19-20. [notre traduction]

²⁶¹ TRECCANI, « Rimirare ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/rimirare/>. (Page consultée le 1 juin 2026).

²⁶² TRECCANI, « Adimare ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/adimare/>. (Page consultée le 1 juin 2026).

Cependant, au-delà des lectures que nous avons mobilisées jusqu'ici, nous proposons maintenant notre propre analyse philologique du regard de Béatrice, à partir de l'étude des verbes latins employés par Dante. Ainsi, dans le deuxième extrait que nous avons sélectionné, au chant XXVII, le ton est complètement différent. Béatrice se répète : « baisse ton regard, vois comme tu as tourné » (vv. 77-78). Même si le contexte est le même que le premier exemple que nous avons donné, et que sa volonté est celle d'encourager Dante, le choix du verbe est radicalement opposé. Dans ce cas, le mot employé, toujours à l'impératif, est *adimare*. C'est précisément ce point qui nous intéresse. À la base, ce verbe est parasyntétique, ce qui signifie qu'un préfixe et un suffixe ont été ajoutés à une racine qui ne peut pas être indépendante dans la langue. Ainsi, *adimare* est la concaténation de *ad—*, *—im* et *—are*. Le premier élément exprime « vers, en direction de »²⁶³, et le dernier indique qu'il s'agit d'un verbe du premier groupe. La particule *—im* ne fonctionne pas comme une entité autonome, mais elle préserve tout de même l'idée de « plus bas »²⁶⁴, héritée du latin *imus*. Ce qui devient éclairant, c'est que le sens premier du verbe est « abaisser »²⁶⁵, mais qu'au figuré, employé notamment par Carducci²⁶⁶, il prend le sens d'« humilier »²⁶⁷. Ainsi, son évolution vers le sens figuré d'« humilier » révèle la portée symbolique du geste ordonné à Dante. L'injonction de Béatrice n'impose donc pas seulement une correction et une orientation du regard, mais transforme ce geste d'humilité en obligation spirituelle, qui restructure au masculin la modestie habituellement associée aux figures féminines dans les représentations médiévales. Le passage d'un impératif contemplatif (*rimirare*) à un impératif d'abaissement (*adimare*) marque ainsi un durcissement de la dynamique d'autorité exercée par Béatrice sur Dante.

Nous pouvons tirer de ces deux exemples une conclusion majeure : Béatrice occupe une position d'autorité habituellement associée aux figures masculines de savoir et de direction. Dans les deux cas, elle contrôle et oriente le regard masculin de Dante, ce qui lui confère le pouvoir de recoder, autour de son propre corps-figure, des gestes de soumission et de modestie qui, dans les représentations médiévales, sont généralement imputés aux femmes. Plus précisément, les deux cas montrent deux manières de formuler une même idée : « baisse ton regard » convoque explicitement un geste associé à la soumission. Par ailleurs, le renversement

²⁶³ TRECCANI, « Adimare ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/adimare/>. (Page consultée le 1 juin 2026).

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

de pouvoir est d'autant plus frappant que, lorsque Matelda baisse les yeux, elle le fait conformément aux attentes sociales pesant sur les femmes, tandis que dans le cas de Dante, cette posture lui est explicitement imposée par Béatrice. En ce sens, au lieu d'un regard masculin qui domine et d'un regard féminin qui se cache, c'est Béatrice qui gouverne la vision et qui impose à Dante une lecture verticale et spirituelle du monde, en transformant l'abaissement du regard en geste de conversion et de correction.

Toujours au chant XXVII, s'ensuit alors une réflexion sur le regard. Parallèlement à l'ordre dont nous avons analysé la teneur au-dessus, Béatrice regarde Dante et « la vertu que son regard me prodigua m'arracha au beau nid de Lédè et me lança dans le ciel très rapide » (vv. 97-99). Lorsqu'il s'arrête sur son visage riant, Dante décrit une beauté qui dépasse toutes les formes de séduction terrestre, que ce soit chair ou peinture, soulignant ainsi la dimension transcendante de ce regard. Le pèlerin précise : « La vertu que son regard me prodigua m'arracha au beau nid de Lédè et me lança dans le ciel très rapide. » L'image de Béatrice, par son regard, devient une force qui extrait Dante de l'ordre de la chair et de la représentation mondaine pour l'injecter directement dans la sphère céleste. Le regard de Béatrice cesse alors d'être un simple signe de présence ou de reconnaissance ; il se mue en puissance spirituelle, capable de métamorphoser le poète et de le projeter dans l'élévation. Si le regard des femmes médiévales est souvent associé à la pudeur, au voilement ou à la dissimulation, celui de Béatrice, au contraire, est vecteur d'ouverture, de compréhension et de mouvement vers le divin. Dante utilise donc ce motif du regard pour construire une figure féminine à la fois exceptionnelle et subversive : elle échappe à la modestie passive attendue de la femme médiévale, tout en restant intégrée dans un cadre théologique qui sacralise son pouvoir visuel. Le regard devient ainsi, chez elle, un instrument de correction et d'élévation, qui inverse les codes de la domination masculine pour en faire un instrument de salut spirituel.

a) L'autorité discursive et le leadership au féminin

Dans l'interprétation d'Argondizzo, Béatrice se définit avant tout par une autorité discursive qui la place en position de « *leader* » face à Dante. Elle n'est pas un personnage passif, un objet de contemplation ou un simple symbole de vertu : elle agit, parle, commande, corrige et oriente le pèlerin dans sa démarche intellectuelle et spirituelle. Cette autorité ne repose pas sur une position hiérarchique extérieure, mais sur la parole elle-même, sur la manière dont elle construit les rapports dialogiques, impose le rythme de l'échange et détermine ce que Dante doit comprendre, voir ou ressentir. C'est pourquoi Argondizzo parle sans ambages d'un « leadership féminin »²⁶⁸ : Béatrice, « dominante et omnisciente »²⁶⁹, ne se contente pas d'accompagner Dante, mais elle le dirige, ce qui constitue un renversement significatif par rapport aux normes de genre médiévales, où la parole est généralement associée à l'homme. Cette autorité discursive se manifeste dès les premiers moments de l'interaction entre Béatrice et Dante dans le Paradis. Ainsi, dans le chant IV, alors que le pèlerin est saisi par un doute intellectuel et affectif qui empêche sa progression, Béatrice intervient pour rétablir l'ordre de la pensée. Argondizzo insiste sur le sens de ses mots : « tel il mit en paix l'un et l'autre désir »²⁷⁰, c'est-à-dire que Béatrice ne se contente pas de répondre ponctuellement à une question, mais rétablit la cohérence de la pensée de Dante, et y réinstalle un ordre moral. Béatrice agit alors comme une médiatrice du sens, capable d'interpréter la situation à la place de Dante, de reformuler ce qu'il ne comprend pas encore et de lui permettre de continuer son parcours. En occupant cette position, Béatrice « incarne le rôle masculin de celui qui prend le contrôle, tandis que Dante est présenté comme le plus docile, puisqu'il la laisse régler le problème en question »²⁷¹. Cette posture est essentielle, car elle confère à une femme la fonction traditionnellement attribuée à une autorité masculine, celle du guide et du maître spirituel. Le leadership de Béatrice se manifeste donc surtout par des interventions impératives, souvent brèves, qui montrent une assurance similaire à celle d'une figure d'autorité masculine. Cette lecture d'Argondizzo nous semble convaincante dans la mesure où elle repose sur des occurrences textuelles précises et récurrentes ; elle rejoint par ailleurs notre propre constat, établi à partir de l'étude du regard, d'une autorité de Béatrice qui s'exerce moins par la position hiérarchique que par l'acte même de parler et de corriger.

²⁶⁸ ARGONDISSO Alyssa, « Dante's Beatrice as a threat to masculinity », dans *TCNJ Journal of Student Scholarship*, vol. XXVII, avril 2025, p. 1-8.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ « tal puose in pace uno e altro disio ».

²⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

De plus, Argondizzo montre également que cette autorité discursive se traduit par une fonction pédagogique répétée. Dans le chant XXVII du Paradis — exemple que nous avons déjà étudié, lorsque Dante se montre désorienté par la luminosité ou la disposition du lieu, Béatrice lui explique où il se trouve et lui demande de baisser les yeux pour mieux comprendre. Sa parole n'est pas seulement informative : elle structure l'expérience sensorielle et cognitive du pèlerin. Elle lui apprend à voir, à interpréter, à se situer dans l'espace sacré. Argondizzo lit cette posture pédagogique comme une « transgression des rôles de genre »²⁷², parce qu'elle attribue à une figure féminine le pouvoir de savoir et d'enseigner, c'est-à-dire un pouvoir habituellement associé à la figure masculine dans la culture médiévale. Béatrice devient ainsi une *magistra*, une maîtresse de vérité, ce qui est rare dans la littérature médiévale, où les figures féminines instruisent rarement les hommes avec une telle assurance. Par ailleurs, une des caractéristiques de la force de cette autorité discursive réside principalement dans sa régularité. En effet, Béatrice n'intervient pas de manière sporadique et éparse, mais de manière systématique, chaque fois que Dante hésite, doute ou se trompe. Argondizzo montre que le pèlerin se trouve fréquemment dans une attitude de dépendance, de stupeur ou d'obéissance face à elle. Il ne maîtrise plus la situation ; il se laisse guider, corriger, aligner. Cette inversion est essentielle, car elle modifie profondément la dynamique genrée du rapport entre les personnages. Là où l'ordre social voudrait que l'homme parle, décide et dirige, Dante se retrouve à recevoir des instructions d'une femme plus savante, plus lucide et plus stable que lui. Le leadership féminin de Béatrice ne consiste donc pas seulement à prendre la parole, mais consiste à faire de la parole un instrument de domination symbolique.

Le chant XXX du Purgatoire constitue sans doute l'exemple le plus fort de cette autorité discursive. L'entrée de Béatrice est marquée par une injonction spectaculaire : « Regarde ! Je suis bien, je suis bien Béatrice » (v.73). Argondizzo insiste sur la force de cette apparition, car elle impose d'emblée une présence souveraine. Béatrice ne se laisse pas reconnaître passivement ; elle exige d'être regardée et identifiée. Cette demande inverse complètement les conventions de la féminité discrète et effacée. Elle ne cherche pas à se faire petite ou à attendre le regard masculin : elle le commande. La scène est donc emblématique de son pouvoir discursif, puisque son arrivée n'est pas seulement visuelle, mais éminemment discursive. C'est par la voix qu'elle s'installe comme centre de la scène. Ce qui rend cette autorité encore plus

²⁷² ARGONDISSO Alyssa, « Dante's Beatrice as a threat to masculinity », dans *TCNJ Journal of Student Scholarship*, vol. XXVII, avril 2025, p. 1-8.

remarquable, c'est qu'elle s'accompagne d'une fonction morale et judiciaire. Béatrice ne parle pas seulement pour dominer, mais pour corriger Dante, le remettre sur le droit chemin et rappeler ses manquements. Dans le chant XXX du Purgatoire, elle l'accuse d'avoir laissé ses dons s'éteindre, de ne pas avoir fait fructifier ce qui lui avait été donné. Cette remontrance indique que son pouvoir discursif s'accompagne d'une capacité de jugement. Elle n'est pas seulement celle qui guide ; elle est aussi celle qui évalue. De ce point de vue, elle occupe une position quasi prophétique, qui renforce davantage son prestige. Ainsi, dans la lecture d'Argondizzo, Béatrice incarne un leadership féminin qui se définit par trois éléments fondamentaux : la maîtrise de la parole, la direction de l'échange et la capacité à imposer une norme au pèlerin masculin. Elle est à la fois guide, enseignante et correctrice. Son autorité discursive ne relève donc pas d'une simple supériorité ponctuelle, mais d'une véritable structure de pouvoir. Dante, face à elle, n'est plus le sujet souverain de la parole ; il devient celui qui reçoit, apprend et se conforme. C'est cette redistribution des rôles qui rend Béatrice si importante dans le système symbolique de *La Divine Comédie*, et c'est aussi ce qui la rend potentiellement « menaçante » pour la masculinité traditionnelle.

b) Fluidité de genre²⁷³, féminin puissant et masculinité fragile

Argondizzo développe une lecture de Béatrice comme figure de fluidité de genre, c'est-à-dire comme un personnage qui brouille les catégories traditionnelles du masculin et du féminin. Dans le texte, Béatrice ne correspond pas au modèle attendu de la femme médiévale, douce, passive, discrète et soumise. Au contraire, Dante lui confère des traits traditionnellement codifiés comme masculins : assurance, autorité, courage, maîtrise de la parole, capacité à agir dans l'urgence, décision ferme, regard direct, posture de commandement. Elle combine donc ces attributs « masculins » avec une identité féminine incontestable, ce qui permet à Argondizzo de soutenir que Dante pense le genre comme une performance plus que comme une essence fixe. Cette hypothèse de la performativité doit toutefois être articulée avec la dimension allégorique de Béatrice développée plus haut : si une telle performance du genre devient possible, c'est précisément parce que le statut christique du personnage lui offre un espace où elle peut être acceptée. Béatrice devient ainsi une figure d'un féminin puissant, non passif ni secondaire, mais actif, directif et potentiellement déstabilisateur. Cette puissance féminine s'exprime à travers des scènes où Béatrice assume des rôles traditionnellement masculins. C'est

²⁷³ Nous reprenons un des titres proposés dans l'article d'Argondizzo.

précisément cette combinaison qui rend Béatrice si subversive. Comme nous l'avons déjà dit, dans la culture médiévale, le pouvoir, l'autorité et la parole directive sont essentiellement associés à la masculinité. Quand une femme les incarne, cela menace l'ordre symbolique qui repose sur la distinction entre les genres. Béatrice perturbe cet ordre non pas en niant sa féminité, mais en l'articulant avec des traits de pouvoir conventionnellement masculins. Elle montre qu'une femme peut être à la fois féminine et autoritaire, douce et exigeante, spirituelle et ferme. Cette hybridité genrée rend son personnage à la fois fascinant et déstabilisant pour Dante, mais aussi pour le lecteur médiéval et contemporain. La fluidité de genre chez Béatrice se manifeste également par sa capacité à occuper successivement plusieurs rôles traditionnels, comme guide, enseignante, juge, prophète, médiatrice, figure christique. Argondizzo montre que Dante ne parvient jamais à enfermer Béatrice dans une seule catégorie : elle est à la fois femme et figure d'exception, humaine et quasi divine, tendre et ferme. Cette multiplicité de rôles rend son genre instable, fluide, impossible à catégoriser de manière binaire. C'est pourquoi Argondizzo parle de performance du genre : Béatrice n'est pas « essentiellement » masculine ou féminine ; elle joue avec les codes, elle les combine, elle les transgresse.

Cette fluidité de genre révèle à son tour la fragilité de la masculinité de Dante. Argondizzo met en évidence le fait que le poète pèlerin perd sa posture virile lorsqu'il est repris, guidé ou surpassé par Béatrice. Il baisse les yeux, éprouve de la honte, se tait, s'efface, se montre dépendant. Sa masculinité ne se manifeste plus par l'assurance, la décision ou le commandement, mais par la réceptivité, l'obéissance et l'émotion. Autrement dit, la masculinité apparaît comme une construction discursive vulnérable, susceptible d'être ébranlée par une femme qui occupe la place de commandement. La puissance de Béatrice met en lumière le fait que la masculinité n'est pas naturelle ni stable, mais qu'elle dépend de la reconnaissance sociale et de la position dans la hiérarchie des genres. Par ailleurs, Argondizzo montre que Dante réagit à cette menace par des mécanismes de défense qui révèlent encore plus la fragilité de sa masculinité. Parfois, il se tait, parfois il pleure, parfois il se blottit comme un enfant. Dans le chant XXX du Purgatoire, il pleure sous le regard accusateur de Béatrice, comme un enfant puni. Cette infantilisation est cruciale, car elle montre que sa masculinité est mise en échec : il ne peut plus se présenter comme un homme adulte face à une femme, mais il redevient un enfant face à une figure autoritaire. Argondizzo lit cette scène comme une révélation de la vulnérabilité de la masculinité quand elle est confrontée à un féminin puissant qui refuse de se soumettre à l'ordre genré traditionnel. Ainsi, la lecture d'Argondizzo permet de comprendre Béatrice comme un personnage qui met en crise l'ordre genré, en montrant qu'une femme peut incarner

l'autorité sans cesser d'être féminine, dans le sens traditionnel du terme. Elle force Dante à reconnaître que la masculinité n'est pas un état naturel, mais une construction fragile, susceptible d'être bousculée par la présence d'un féminin plus puissant. La fluidité de genre de Béatrice n'est donc pas seulement une curiosité littéraire. Elle semble fonctionner comme une menace symbolique pour l'ordre patriarcal, car elle montre que les rôles de genre ne sont pas figés, mais construits, et qu'ils peuvent être renversés.

D. La réception critique de Béatrice : entre tradition et relecture contemporaine

Les différentes approches présentées dans ce chapitre montrent que l'interprétation de Béatrice ne peut être dissociée des conditions historiques, culturelles et intellectuelles dans lesquelles elle est produite. La question n'est donc pas de déterminer quelle lecture serait la plus fidèle au texte, mais de comprendre pourquoi des interprétations divergentes peuvent coexister sans s'exclure. Dante ne suggère en effet jamais que Béatrice cesse d'être une femme lorsqu'elle devient guide spirituelle : son identité féminine demeure constamment présente, tandis que sa fonction théologique s'y ajoute sans l'annuler. Considérer Béatrice comme une figure spirituelle ne signifie pas qu'on nie sa féminité. De même, s'intéresser à sa représentation en tant que femme ne revient pas à ignorer son importance religieuse. L'opposition apparente entre lecture traditionnelle et relecture féministe ne constitue ainsi pas une impasse critique, mais témoigne de la richesse d'un personnage qui excède toute interprétation univoque — une richesse que nous avons cherché à mettre au service d'une lecture articulant ces deux dimensions plutôt que de les opposer.

En définitive, l'étude de Béatrice a permis de montrer que la singularité d'une figure féminine dantesque ne peut être comprise à partir d'une seule grille d'analyse. La prise en compte du contexte médiéval permet d'identifier les modèles de féminité auxquels Dante pouvait être confronté, tandis que l'analyse interne du poème révèle la manière dont ces modèles sont repris, transformés ou dépassés par l'écriture littéraire et théologique. À travers Matelda, nous avons ainsi observé une figure qui, bien qu'investie d'une fonction spirituelle essentielle, demeure largement inscrite dans un horizon de représentations féminines associé à la pudeur et à la retenue. Béatrice, au contraire, apparaît comme une figure d'exception précisément parce qu'elle combine une identité féminine avec des fonctions traditionnellement attribuées au masculin : elle regarde, parle, enseigne, juge et guide. Son caractère subversif ne réside donc pas dans une rupture absolue avec les représentations médiévales, mais dans la manière dont Dante reconfigure ces dernières au sein d'un dispositif théologique qui permet à une femme d'occuper une position d'autorité. Il convient toutefois de nuancer la portée de cette subversion. Béatrice ne remet pas en cause la norme féminine médiévale en tant que telle : elle y échappe, mais au prix d'un statut qui n'est offert à aucune autre femme du poème. Son autorité n'est rendue possible que par sa fonction christique et allégorique — c'est précisément cette médiation qui légitime son écart aux normes de genre. Autrement dit, loin d'invalidier la norme,

l'exception que constitue Béatrice pourrait au contraire la confirmer : elle démontre qu'une femme ne peut occuper une position d'autorité qu'à la condition d'être soustraite, par un dispositif théologique, à sa condition féminine ordinaire. Cette configuration confirme ainsi l'hypothèse formulée en ouverture de ce chapitre. Effectivement, loin de constituer une remise en cause frontale des normes de genre médiévales, la figure de Béatrice relève d'une véritable stratégie de contournement, rendue possible par le cadre normatif rigide que nous avons décrit en introduction de cette étude. Cette analyse invite toutefois à interroger une autre dimension de la représentation féminine dans *La Divine Comédie*, à savoir celle des femmes dont l'existence n'est pas marquée par l'élévation spirituelle, mais par la souffrance, la contrainte ou la violence. Si Béatrice incarne la possibilité d'un dépassement des limites traditionnellement imposées au féminin, d'autres figures féminines du poème révèlent au contraire les conséquences concrètes de ces rapports de pouvoir.

III. Chapitre III — Du piédestal au réel : violences de genre et continuum féminicide

Béatrice, avons-nous montré, constitue une figure d'exception qui échappe aux normes de genre médiévales précisément parce qu'elle en est soustraite par un dispositif théologique. Cette exception, en creux, incite à s'interroger sur le sort des femmes qui, dans *La Divine Comédie*, ne bénéficient d'aucune médiation. Reprenant la dichotomie établie par Margaret Atwood, nous distinguons ainsi Béatrice, « celle perchée sur un piédestal », de trois autres figures féminines, « celles pliées à genoux » : Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei et Piccarda Donati, respectivement situées en Enfer, au Purgatoire et au Paradis. Ces trois femmes partagent un même point commun : chacune, à des degrés divers, a subi des violences exercées par des hommes de son entourage — un mari, un frère — sans que ces violences soient jamais directement de son fait. Nous proposons de les envisager non comme des cas isolés, mais comme les étapes d'un même continuum féminicide, allant de la mort qui laisse place à la parole (Francesca), à la mort qui l'efface (Pia), jusqu'à la violence qui, sans ôter la vie, prive la femme de sa liberté fondamentale (Piccarda).

Avant d'entamer cette typologie, il nous faut toutefois justifier notre angle d'étude et clarifier notre position méthodologique. Notre analyse repose en effet sur une utilisation délibérément anachronique du concept contemporain de « féminicide », dont nous préciserons l'usage contrôlé et les raisons qui nous conduisent à le préférer à la notion plus large de violences faites aux femmes. Nous ferons l'hypothèse que Dante, loin de simplement reconduire les logiques patriarcales de son temps, donne à ces figures un espace de mémoire qui rend justice à leur souffrance — une justice que le texte ne formule jamais explicitement, mais que sa structure même donne à lire. Cette idée est heuristique lorsqu'elle est appliquée à Dante, car elle permet de considérer ensemble des situations que la seule catégorie chrétienne du péché isole les unes des autres. Francesca, Pia et Piccarda, qui sont chacune punies ou éprouvées pour des fautes distinctes selon le texte, apparaissent alors comme les manifestations différentes d'une même violence structurelle, qui ne devient visible que lorsqu'elle est nommée et reconnue.

A. Le féminicide chez Dante : cadre théorique et méthodologique

1. Du texte au réel : penser le genre dans son iniquité

Notre analyse est fondée sur une utilisation délibérément anachronique du concept contemporain de « féminicide »²⁷⁴. Comme nous l'avons précédemment expliqué, l'anachronisme que peut représenter l'utilisation d'un concept moderne dans un contexte médiéval n'est pas un contresens, à condition que sa pratique soit contrôlée²⁷⁵. Ainsi, nous interrogeons le passé avec des questions modernes, pour ensuite revenir à notre présent, alors éclairé et enrichi par les réponses du passé²⁷⁶. Le risque que nous prenons ne concerne cependant pas la projection sur l'œuvre de Dante des réalités qui n'étaient pas formulées ainsi au Moyen Âge. L'enjeu n'est pas d'identifier chez Dante un discours équivalent à la notion moderne de féminicide, mais de montrer comment les imaginaires dantesques ont pu contribuer, directement ou indirectement, à la construction de normes de genre persistantes. Nous avons fait le choix de conserver le terme de « féminicide » plutôt que celui, plus large, de « violences faites aux femmes ». Ce dernier terme, s'il a l'avantage de la neutralité, occulte deux éléments que nous jugeons essentiels à notre démonstration : d'une part, l'intentionnalité du geste — le fait que la femme soit visée en tant que femme — et, d'autre part, la dimension processuelle de cette violence, qui ne se réduit jamais à un acte isolé, mais s'inscrit dans un continuum, ainsi que le montre la définition de Taraud que nous avons retenue. C'est précisément ce continuum — et non le seul point final qu'est la mort — que nous nous proposons d'analyser dans les cas de Francesca, Pia et Piccarda.

Ensuite, le thème du féminicide s'inscrit dans notre démarche analytique comme étant un point de contact pertinent entre la réalité sociale contemporaine et l'imaginaire littéraire dantesque. En effet, nous avons relevé trois cas²⁷⁷ mentionnés dans *La Divine Comédie* que nous développerons dans les prochains points, et qui ne sont pas sans rappeler la réalité que certaines femmes subissent à l'heure actuelle²⁷⁸. Ainsi, deux femmes en particulier, Francesca da Rimini et Pia de' Tolomei, sont tuées par leurs maris. La première meurt pour adultère, la seconde pour que son époux puisse se remarier. Francesca sera condamnée en Enfer pour le

²⁷⁴ Voir notre point sur l'anachronisme (Chapitre I, p. 52).

²⁷⁵ LORAUX Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, 1993.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Évidemment, le terme de féminicide n'est pas employé en tant quel dans l'œuvre de Dante, mais le fait en lui-même demeure inchangé.

²⁷⁸ TARAUD Christelle (éd.), *Féminicides. Une histoire mondiale*, Paris, La Découverte, 2022.

péché de luxure, tandis que Pia transitera par le Purgatoire avant d'atteindre le Paradis. Plus précisément, nous ne remettons pas en question l'ordre chrétien établi dans le récit dantesque ; les péchés doivent être punis, indépendamment du sexe des personnes qui les commettent. Cependant, nous nous intéressons au fait que ces deux jeunes femmes soient, chacune à leur manière, prises dans une double logique de sanction. Francesca, pour sa part, subit une double punition : une première fois par la main d'un homme, une seconde fois par la volonté divine. Il s'agit là d'une double peine pour un acte dont la sanction, dans la logique chrétienne, est exclusivement réservée à Dieu. Le cas de Pia diffère de celui de Francesca, bien qu'il s'inscrive dans une logique similaire. En effet, il ne s'agit pas là d'une double peine, mais plutôt d'un paradoxe : victime d'une violence terrestre, Pia demeure néanmoins inscrite au Purgatoire dans un ordre marqué par une logique de faute, bien qu'elle soit engagée dans un chemin vers le salut. Le troisième cas est celui de Piccarda Donati, forcée à rompre son vœu de chasteté. Cet exemple est particulier, dans le sens où il ne rentre pas *stricto sensu* dans la définition rigide du féminicide, mais participe des violences sexuelles en général²⁷⁹.

2. Origines et définition

Ces dernières années, le mot « féminicide » est entré dans nos pratiques langagières de manière fulgurante. Le terme apparaît dès le XIXe siècle « sous la plume d'hommes »²⁸⁰. Pourtant, ce n'est qu'en 1992 que Diana E. H. Russell, sociologue et féministe sud-africaine, établit les bases de ce phénomène dans son ouvrage collectif²⁸¹ souvent considéré comme le point de départ de la discussion sur ce sujet. La définition donnée par Russell au début du livre est la suivante : « le féminicide est le meurtre misogyne de femmes par des hommes »²⁸². Plus loin, dans l'introduction, Jill Radford répertorie le féminicide comme étant « une forme de violence sexuelle »²⁸³. Les bases définitoires et conceptuelles établies par Russell et Radford représentent un socle fondamental sur lequel vont reposer les études ultérieures consacrées à ce sujet, tant aux États-Unis qu'à l'international. Par conséquent, dans la plupart des définitions du féminicide, l'acception de base reste approximativement la même : l'action de commettre « tout meurtre d'une femme parce qu'elle est femme »²⁸⁴. Cependant, en ce qui nous concerne,

²⁷⁹ Nous justifions le cadre définitoire dans le point suivant.

²⁸⁰ JABLONKA Ivan, *La Culture du féminicide. Histoire d'une structure de pensée*, Paris, Seuil, 2025, p. 8.

²⁸¹ RADFORD Jill et RUSSELL Diana E. H. (éd.), *Femicide: The Politics of Woman Killing*, New York, Maxwell Macmillan International, 1992.

²⁸² *Ibid.*, p. xi.

²⁸³ *Ibid.*, p. 3.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

nous avons décidé de retenir en particulier la définition proposée par Christelle Taraud²⁸⁵, qui est la suivante : « un agrégat de violences polymorphes, connectées les unes aux autres par des liens subtils et complexes, subies par les femmes de leur naissance à leur mort »²⁸⁶. Notre choix repose sur deux raisons principales. Tout d’abord, cette définition, plus récente que celle établie par les autrices étasuniennes, s’avère inévitablement plus complète et plus complexe. Entre autres, l’autrice parle des formes différentes que revêt le féminicide, qu’il figure soit « sous les appellations d’intime, de familial, de communautaire et de sociétal »²⁸⁷. Ce phénomène, à travers « la pluralité de formes et leurs multiples interpénétrations », s’inscrit dans un « continuum féminicide »²⁸⁸. Ensuite, l’autrice dépasse le cadre simplement théorique en y ajoutant une liste d’exemples, « sans exhaustivité aucune »²⁸⁹, concernant la manière dont le continuum féminicide se manifeste. De cette manière, Taraud prouve que le féminicide dépasse l’acte de tuer une femme.

²⁸⁵ TARAUD Christelle (éd.), *Féminicides. Une histoire mondiale*, Paris, La Découverte, 2022.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

B. Typologie des violences faites aux femmes dans *La Divine Comédie*

1. De la vénération à la profanation : anatomie d'une chute

Lors de notre analyse de *La Divine Comédie*, nous avons rencontré une multitude de personnages féminins, mais deux catégories bien distinctes nous ont particulièrement intéressée. Il existe en effet une différence énorme entre ces deux catégories. D'une part, Béatrice est un personnage à part dans *La Divine Comédie*, puisqu'elle occupe la fonction décharnée de muse, de guide spirituel, de juge moral, et d'instrument pour accéder à Dieu. D'autre part, les femmes que nous avons distinguées sont particulièrement incarnées, ancrées dans le réel, dans la mesure où elles ne sont pas idéalisées ni instrumentalisées. Elles sont réelles, et si elles ont existé, comme Béatrice, leur histoire est racontée sans agréments. Béatrice, à cet égard, ne peut pas être considérée comme une femme au même titre que les autres. Elle se rapproche davantage de la construction lyrique de femme-ange plutôt que de femme avec des défauts, réelle. Nous parlons donc de chute, car la différence entre les deux catégories est certes déconcertante, mais surtout extrêmement riche à analyser. Sans aucune exception, toutes ces femmes ont vécu des violences de genre, par des hommes, à cause d'un élément précis qui ne doit pas justifier la violence subie, mais qui l'excuse pourtant sur le plan social, religieux, ou moral. Nous avons voulu, selon la dynamique d'Atwood²⁹⁰, rendre le choc de passer du piédestal à la position à genoux, et aussi le côté de l'intégration des normes masculines et du regard. Dans la logique de visibilité, nous avons voulu leur rendre un paragraphe de présentation chacune, avant d'entamer l'analyse de leur péché sous un angle de genre avec des outils issus de ce champ. Piccarda est cependant un peu à part, car il ne s'agit pas d'un uxoricide à proprement parler, mais bien de violences liées au genre. Cela n'enlève pas sa place dans ce chapitre, qui parle des violences faites aux femmes, avec comme ultime fin la mort. Mais toutes les femmes qui sont dans le spectre du féminicide avant la mort ont évidemment leur place ici.

²⁹⁰ Voir la citation liminaire. Cf. ATWOOD Margaret, *La voleuse d'hommes*, trad. de l'anglais par Anne Rabinovitch, Paris, 10/18, 2005 (Domaine étranger, 3744), p. 548-549.

2. Uxoricides : déclinaison de la femme punie chez Dante

a) La banalisation des violences maritales : quand tuer l'épouse devient un devoir

L'uxoricide trouve son origine dans les mots latins « "uxor" (épouse) » et « "cide" » dérivé de "cædere" (tuer) »²⁹¹, et « désigne le meurtre de l'épouse et au sens plus large compagne ou ex-épouse »²⁹². C'est un « terme inspiré du droit romain, qui reconnaît au mari ou au père le droit de tuer, à certaines conditions, l'épouse adultère — ou de conjugicide — terme débattu »²⁹³. Donc, tuer une femme adultère est un devoir légitimé depuis l'Antiquité, acte qui s'inscrit dans ce que Martine Charageat appelle « une forme de violence dite maritale, volontairement caractérisée ainsi pour désigner d'emblée une catégorie multiforme de violences faites aux femmes par leurs conjoints »²⁹⁴. L'autrice poursuit en précisant que cette forme « écarte la violence familiale ou domestique qui inclurait celle pratiquée contre les parents, les serviteurs ou les enfants au sein d'un même foyer »²⁹⁵. Il s'agit donc, en d'autres termes, de la violence conjugale exercée sur la femme uniquement par l'époux. De plus, il faut noter que l'expression « violence maritale » est un concept nommé par la postérité au regard de documents historiques, tels que des « archives judiciaires issues de cours ecclésiastiques et de tribunaux d'officialité »²⁹⁶. Dans son ouvrage, Didier Lett²⁹⁷ précise que l'uxoricide est « un délit souvent pardonné », lorsqu'il a été commis pour « laver un honneur bafoué par une épouse refusant d'obéir ou ayant commis un adultère »²⁹⁸. Cet élément de justification est particulièrement pertinent dans le cadre de notre analyse de deux cas d'uxoricides, ceux de Francesca da Rimini et Pia de' Tolomei. Toutes deux ont été tuées par leur mari, respectivement par Giovanni Malatesta²⁹⁹ et Nello dei Pannocchieschi della Pietra³⁰⁰. Plus précisément,

²⁹¹ QUENAULT Aline e.a., « Uxoricide et trouble psychiatrique. Analyse psychodynamique d'un cas clinique », dans *L'information psychiatrique*, v. 95, mai 2019, p. 339-344.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ GIACINTI Margot, « Féminicide », dans LUSSET Élisabeth (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée. Corriger et punir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, p. 314-317.

²⁹⁴ CHARAGEAT Martine, « Décrire la violence maritale au Moyen Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XVI^e siècles) », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 19, 2010, p. 43-63.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ LETT Didier, *Crimes, genre et châtiments au Moyen-Âge. Hommes et femmes face à la justice (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2024 (Collection U).

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 182.

²⁹⁹ Aussi appelé Gianciotto, « Gian- » venant de Gianni, surnom de Giovanni, et « -ciotto » signifiant « boiteux » en ancien italien (lo zoppo).

³⁰⁰ TRECCANI, « Pannocchieschi, Nello », dans *Enciclopedia Dantesca* [en ligne], Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/nello-pannocchieschi_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nello-pannocchieschi_(Enciclopedia-Dantesca)/) (Page consultée le 7 août 2026).

Francesca a trompé son mari avec le frère de celui-ci. Pia, dans *La Divine Comédie*³⁰¹, affirme quant à elle que son propre mari l'aurait assassinée pour pouvoir épouser une autre femme³⁰², mais seul cet homme connaît les détails précis du crime³⁰³.

b) Le cas de Francesca da Rimini

(1) Le deuxième cercle infernal : la luxure

Dante fait la connaissance de Francesca da Rimini (de son vrai nom Francesca da Polenta) dans le cinquième chant de l'Enfer, qui correspond au deuxième cercle, celui des Luxurieux, avant de s'évanouir. La structure de l'Enfer s'établit en dix cercles, qui évoluent progressivement vers le centre de la Terre. Dans cette logique, plus le péché est grave, plus il sera proche de Lucifer, au cœur du globe terrestre. Il est déjà intéressant de noter que dans l'esprit de Dante, le poète ne considère pas le péché de la luxure comme étant l'acte le plus grave qu'une personne puisse commettre. En vérité, « tout condamnable qu'il soit »³⁰⁴, le péché charnel « est loin d'être effroyable »³⁰⁵. Il se situe en effet dans le deuxième cercle, qui est le premier véritablement associé à la faute religieuse. Les Limbes, qui le précèdent, sont peuplés par les « justes dont la seule faute a été de ne pas avoir connu Dieu »³⁰⁶. Nous notons également qu'« en vertu de la loi du « *contrappasso* », qui établit un lien entre la faute commise et le châtement infligé »³⁰⁷, les âmes luxurieuses qui se sont métaphoriquement laissées emportées par « la tourmente de la passion »³⁰⁸ se retrouvent physiquement « emportés et malmenés par une violente bourrasque »³⁰⁹. Aussi, semble-t-il que « la présence de trois reines au pouvoir »³¹⁰ soit pertinente, incarnée notamment par les figures de Sémiramis, Didon et Cléopâtre, « au regard des considérations dynastiques qui ont présidé à l'union de Francesca avec Gianciotto »³¹¹. C'est dans ce même chant, également au milieu des ombres d'Hélène, Achille,

³⁰¹ *Purgatoire*, V, 130-136.

³⁰² TRECCANI, « Aldobrandeschi, Margherita », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2 [en ligne], Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandeschi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandeschi_(Dizionario-Biografico)/) (Page consultée le 7 août 2026).

³⁰³ « Il advint qu'un jour, après un dîner, alors que cette dame se tenait à la fenêtre du palais pour se divertir, un serviteur, sur ordre de Nello, la saisit par les pieds et la précipita par la fenêtre, ce qui causa immédiatement sa mort, pour une raison qui m'est inconnue ». Traduction personnelle. Voir : IMOLA Benvenuto da, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Florence, Casa Editrice G. Barbèra, 1887.

³⁰⁴ URBANI Brigitte, « Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne », dans *Théâtres du Monde. L'amour au théâtre*, n° 25, 2015, p. 185-206.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

Pâris et Tristan, que Dante, frappé par l'intrigue, discerne deux âmes enlacées qu'il interpelle sur les conseils avisés de Virgile.

(2) La voix féminine

C'est alors que Francesca, accompagnée de son amant Paolo Malatesta, s'adresse à Dante et, seule³¹², lui partage sa tragique histoire. Nous notons qu'il est extrêmement intéressant de remarquer que Paolo ne prend pas la parole. En effet, « elle est la seule à parler, Paolo pleure durant tout l'épisode »³¹³. Nous soulignons qu'à aucun moment, le nom de Paolo n'est prononcé³¹⁴. Le contraste est net avec les autres âmes luxurieuses citées auprès de Francesca, c'est-à-dire Pâris et Tristan. Ces deux hommes sont également condamnés pour un amour illégitime. Toutefois, Dante ne leur accorde pas de voix, de récit, ou de possibilité de justification. Francesca est donc doublement singulière, dans la mesure où c'est une femme dans un cercle où d'autres hommes sont punis pour des fautes similaires, elle est pourtant la seule à qui la parole soit donnée. Cette singularité se confirme donc à l'échelle du cercle tout entier : la femme adultère est la seule à s'exprimer, rationnellement³¹⁵, et à être entendue. Dante lui donne la possibilité de reprendre le contrôle sur son récit, et l'occasion de se justifier. Effectivement, avant d'être assassinée, Francesca n'a pas pu se repentir auprès de Dieu, la condamnant ainsi à la damnation éternelle. C'est donc pourquoi son mari et meurtrier se trouvera, quant à lui, dans la Caïne, soit la « première des quatre régions du dernier cercle de l'Enfer, le Cocyte »³¹⁶, endroit « où les traîtres à leur famille sont figés pour l'éternité dans la glace »³¹⁷. Ainsi, en tuant sa femme et son frère « sans leur laisser le temps de se repentir »³¹⁸, le meurtrier est considéré comme un traître. Nous tenons à souligner que la référence à Caïn implique d'abord le fratricide avant le meurtre de toute origine, laissant supposer que Gianciotto a été envoyé en Enfer avant tout pour le meurtre de son frère³¹⁹. De plus, dans la suite du texte³²⁰, l'anaphore de l'Amour représente la courte vie de l'amour interdit : sa naissance passionnée et enflammée, sa consommation — et le lien établi sur Terre qui persiste en Enfer³²¹,

³¹² *Enfer*, V, 95.

³¹³ URBANI Brigitte, « Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne », dans *Théâtres du Monde. L'amour au théâtre*, n° 25, 2015, p. 185-206. Et voir *Enfer* V, v. 140.

³¹⁴ BAROLINI Teodolinda L., « Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender », dans *Speculum*, 2000, vol. 75, n° 1, p. 5.

³¹⁵ En opposition à « émotionnellement ».

³¹⁶ *La Divine Comédie*, p. 512.

³¹⁷ URBANI Brigitte, *op. cit.*

³¹⁸ BAROLINI Teodolinda L., *op. cit.*, p. 5.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

³²⁰ *Enfer*, V, 100-108.

³²¹ *Enfer*, V, 105.

puis sa fin tragique. Cependant, même si Dante donne la parole à Francesca dans son récit, il s'en fait indirectement le porte-parole : la jeune femme se voit donner un espace pour s'exprimer librement, mais qui reste un cadre moral et esthétique fixé par le poète.

(3) Oppressions et réification

Lorsque le *sommo poeta* se réfère à Francesca, il la nomme par son prénom, le seul qu'il prononcera dans toute l'œuvre³²². Ce détail pourrait indiquer une forme de respect pour une femme condamnée pour un péché jugé grave dans la société médiévale³²³. Alors que Francesca n'échangeait jusque-là qu'avec Dante, elle parle ensuite aux deux hommes³²⁴. Elle se présente³²⁵ et parle de la manière dont « Amour, qui s'apprend vite au noble cœur/prit celui-ci de la belle personne/que j'étais (..) »³²⁶. Il s'agit en réalité là d'une référence directe à la personnification de l'Amour dans le *Dolce Stil Novo*, théorisé par Guinizelli³²⁷, et reprise par Dante³²⁸. Aussi, comme le dit Benvenuto da Imola : « Parce que le noble dispose de plus de loisirs et mène une vie plus raffinée, son cœur s'enflamme donc plus vite que celui du paysan, tout comme le soufre s'enflamme plus vite que le bois »³²⁹. Ce point est particulièrement intéressant : la classe sociale semble jouer un rôle majeur dans les risques d'adultère. Mais, en réalité, d'autres facteurs essentiels, envisagés comme des systèmes d'oppression, peuvent être pris en considération. Dans cette perspective, Francesca, jeune femme issue d'une famille puissante, noble et riche, mariée par « alliance dynastique »³³⁰ stratégique à Giovanni³³¹, homme boiteux et peu séduisant, serait alors davantage encline à l'adultère. La famille Malatesta aspirait à dominer Rimini, tandis que la famille de Polenta aspirait à dominer Ravenne³³². À travers cette union, il s'agissait de « ramener la paix et la stabilité en Romagne

³²² « Pour commencer : “Francesca, tes martyres” » (*Enfer*, V, 116).

³²³ CHARAGEAT Martine, « Décrire la violence maritale au Moyen Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XVI^e siècles) », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 19, 2010, p. 43-63.

³²⁴ *Enfer*, V, 96.

³²⁵ *Enfer*, V, 97-99.

³²⁶ *Enfer*, V, 100-102.

³²⁷ GUINIZZELLI Guido, *Rime*, sous la direction de Luciano Rossi, Turin, Einaudi, 2002 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 17).

³²⁸ ALIGHIERI Dante, *Vita nuova*, trad. de l'italien par Louis-Paul Guiges, Paris, Gallimard, 1974 (Poésie, 107).

³²⁹ « quia nobilis plus vacat ocio et vivit delicatius, ideo cor eius citius accenditur quam cor rustici, sicut sulphur citius accenditur quam lignum », dans IMOLA Benvenuto da, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Florence, Casa Editrice G. Barbèra, 1887, p. 209.

³³⁰ BAROLINI Teodolinda L., « Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender », dans *Speculum*, 2000, vol. 75, n° 1, p. 2.

³³¹ Boccace écrit dans son commentaire de l'œuvre de Dante que « le mariage de Francesca da Polenta et Giovanni Malatesta avait pour but de sceller la paix entre deux familles qui avaient été en guerre ». Voir : URBANI Brigitte, « Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne », dans *Théâtres du Monde. L'amour au théâtre*, n° 25, 2015, p. 185-206.

³³² BAROLINI Teodolinda L., *op. cit.*, p. 3.

en alliant les deux familles les plus puissantes de la région »³³³. Cet angle de lecture rappelle, d'une certaine manière, le concept d'intersectionnalité. La femme devient, notamment lors d'enjeux de pouvoir, un instrument silencieux et passif. Ainsi, « enfant, elle obéit à son père ; mariée, elle obéit à son mari ; veuve, elle obéit à la religion ou à ses enfants »³³⁴. En effet, à l'époque médiévale, si le mariage ne servait pas les intérêts politiques de la famille, ou qu'il n'était pas validé par les parents, l'union était illégitime³³⁵. De plus, le déséquilibre des punitions liées au genre est éloquent : la peine est capitale pour l'adultère commis par une femme, mais il n'y a pas de sanction pour l'acte commis par un homme³³⁶. Par conséquent, l'histoire de Francesca montre que son genre, sa classe sociale et son statut marital, induit par le mariage d'intérêt, se combinent pour la rendre particulièrement vulnérable, moralement condamnable et condamnée par la société médiévale.

(4) La naissance du désir

Par la suite, la jeune femme explique à Dante qu'elle et son amant lisaient le livre de Lancelot du Lac, l'un des romans du cycle de la Table ronde. Le récit raconte l'amour que ce chevalier porte à la Reine Guenièvre, alors épouse du Roi Arthur. Ainsi, « promis à la conquête du Graal, Lancelot voit son destin contrarié par sa folle passion pour la reine »³³⁷. Le drame se produit pour Lancelot au « château de Copernic, lorsqu'il accède aux vases sacrés »³³⁸, moment où « le visage de Guenièvre resplendit à la place du Graal »³³⁹. De ce fait, « son amour adultère le détourne de la lumière divine et le condamne à finir sa vie repentant, dans un monastère »³⁴⁰. Francesca dit notamment :

Nous lisions un jour par agrément
de Lancelot, comment amour le prit :
nous étions seuls et sans aucun soupçon.
Plusieurs fois, la lecture nous fit lever les yeux

³³³ BAROLINI Teodolinda L., « Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender », dans *Speculum*, 2000, vol. 75, n° 1, p. 2.

³³⁴ CAREGNATO Léa et D'AMICO Léanna, « Le mariage au Moyen Âge », [PDF en ligne], Université de Mons, mis en ligne en septembre 2018, https://web.umons.ac.be/app/uploads/sites/7/2018/09/2.1.Mariage_M_Damico_Caregnato_PP.pdf (Page consultée le 11 novembre 2025).

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BnF), « Le Roman de Lancelot », dossier « Mythe arthurien » [En ligne]. Disponible sur : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/video/8f76565d-05f8-4eea-be63-6f5414fd5e0a-roman-lancelot> (Page consultée le 11 novembre 2025).

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

et décolora nos visages ;
mais un seul point fut ce qui nous vainquit.
Lorsque nous vîmes le rire désiré
être baisé par tel amant,
celui-ci, qui jamais ne sera loin de moi,
me baisa la bouche tout tremblant.
Galehaut fut le livre et celui qui le fit ;
ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.³⁴¹

Plusieurs éléments sont à relever dans cet extrait. D'une part, de même que « Galehaut persuada Guenièvre d'embrasser Lancelot », la lecture du récit courtois incita Paolo à embrasser Francesca, sa belle-sœur. L'initiative serait donc venue de l'amant, et non de Francesca. Ainsi, nous voyons que même dans le péché, Francesca reste passive. D'autre part, l'attirance des deux jeunes gens ne serait en réalité pas née d'une simple lecture³⁴². Par ailleurs, les femmes dont le statut socio-économique leur permet d'avoir accès aux livres, à une éducation et à la culture, les soumettent à un double piège. En effet, tout en bénéficiant de privilèges intellectuels et sociaux, l'exposition à des idées ou des pratiques jugées moralement répréhensibles par la société les rend vulnérables, car celles-ci peuvent les inciter à commettre des erreurs et en payer les conséquences.

³⁴¹ *Enfer*, V, 127-138.

³⁴² Le fait que Paolo lui ait été montré est une légende plus tardive introduite par les commentateurs.

c) Le cas de Pia de' Tolomei

(1) Au pied de la montagne du Purgatoire

Si Francesca incarne la femme dont la parole, bien que maîtrisée par le cadre moral fixé par Dante, parvient jusqu'à nous dans toute son ampleur, le cas de Pia donne à voir l'envers de cette visibilité : celui du silence et de l'appropriation de son récit par des voix masculines successives. Ainsi, le deuxième féminicide que nous abordons est celui de Pia de' Tolomei. Son cas est relativement similaire à celui de Francesca da Rimini, dans la mesure où il s'agit également d'une « femme tuée par son mari »³⁴³. Cependant, deux éléments en particulier rendent son récit fondamentalement différent de celui de Francesca. D'une part, Pia ne se trouve pas dans les cercles de l'Enfer, mais au pied de la montagne du Purgatoire³⁴⁴, parmi « les âmes de ceux qui avaient subi une violence mortelle et qui, seulement dans l'agonie ultime, éclairées par la grâce, s'étaient repenties du mal accompli et avaient pardonné à ceux qui le leur avaient fait »³⁴⁵. D'autre part, Pia n'a pas de monologue à proprement parler ; ce n'est qu'au détour d'une brève présentation qu'elle indique uniquement « un nom de baptême, une localisation géographique entre Sienne et Maremme, et une succession d'actes symboliques correspondant au rituel de la *desponsatio* »³⁴⁶³⁴⁷. Ainsi, alors que Francesca a pu raconter et se réapproprier le récit de sa vie et les circonstances de sa mort, Pia n'exprime que quelques détails évasifs : les lecteurs et les lectrices doivent « imaginer entièrement son histoire »³⁴⁸. Pourtant, même si Dante est d'ordinaire assez précis et concis dans la présentation des personnages « contemporains ou proches de lui »³⁴⁹, il lui arrive d'omettre « des informations bien connues de ses lecteurs, comptant sur leur mémoire »³⁵⁰. Cependant, la mémoire à laquelle Dante faisait confiance s'est rapidement effacée au fil des années, et « l'assassinat de Pia est précisément l'un de ces cas »³⁵¹ où l'histoire est effacée avec le temps, surtout à cette période. Le fait que même les commentateurs anciens ignorent tout « des causes, des circonstances et des modalités du crime témoigne du caractère fragile de la tradition orale dont ils disposaient »³⁵². Une telle

³⁴³ SANTAGATA Marco, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 156.

³⁴⁴ *Purgatoire*, V.

³⁴⁵ SANTAGATA Marco, *op. cit.*

³⁴⁶ « Cérémonie publique qui scellait ensuite officiellement l'engagement » dans LE JAN Régine, « Chapitre VIII. Modes et formes de mariage », dans *Famille et pouvoir dans le monde franc (VIIe-Xe siècle)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2003.

³⁴⁷ SANTAGATA Marco, *op. cit.*, p. 156-157.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.157.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

situation s'explique si l'on considère qu'à « cette époque, le fait qu'un mari tue pour l'honneur ne faisait absolument pas sensation »³⁵³. Santagata évoque que l'on « peut supposer que la version diffusée par l'uxoricide invoquait précisément l'honneur bafoué »³⁵⁴.

(2) De victime inconnue...

Santagata précise que, bien qu'il faille attendre « les dernières décennies du Trecento pour qu'on évoque une noble de la famille siennoise des Tolomei »³⁵⁵, les commentateurs les plus anciens s'accordent plus ou moins sur l'identité du meurtrier, Nello (Paganello) dei Pannocchieschi, « seigneur du château de la Pietra en Maremme, près de Massa Marittima »³⁵⁶. En d'autres termes, la démarche des critiques ultérieurs de *La Divine Comédie* ne vise pas tant à rechercher « le nom de famille de la femme »³⁵⁷, soit l'identité de la victime, mais plutôt à désigner le « responsable du meurtre »³⁵⁸. La démarche est totalement opposée à celle entreprise de nos jours, à l'instar des propos liminaires de l'ouvrage³⁵⁹ de Laurene Daycard, qui précise que « les noms de famille des meurtriers ne sont pas mentionnés. Il n'y a aucun travail de mémoire à effectuer envers les criminels. Ce sont des victimes dont il faut se souvenir »³⁶⁰. Ainsi, le travail effectué de nos jours sur les féminicides s'inscrit davantage dans la réhabilitation et la visibilité des victimes que dans la reconnaissance des meurtriers. Comme Sofia Forchieri le dit, il existe des « activistes de la mémoire du féminicide — celles et ceux qui mobilisent la mémoire comme un moyen “d'intervenir dans le processus de changement social par le bas” »³⁶¹. Leur travail s'attache « à articuler et à rendre visible la violence de genre »³⁶². Par ailleurs, ces « activistes de la mémoire »³⁶³ ont été confrontés et confrontées à un « système historique de classification qui privatisait et, ce faisant, rendait invisibles les formes genrées de violence »³⁶⁴. Ainsi, « rendre visible l'invisible, nommer ce qui n'avait pas de nom, et obtenir la reconnaissance d'une expérience longtemps obscure, à peine dicible et mal comprise »³⁶⁵ s'est révélé primordial « pour faire passer la mémoire du féminicide du

³⁵³ SANTAGATA Marco, *op. cit.*, p. 157.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ DAYCARD Laurene, *Nos absentes. À l'origine des féminicides*, Paris, Seuil, 2023.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

³⁶¹ FORCHIERI Sofia, « “Every Reader Is Guilty, Every Text Is Murderous”. Witnessing Feminicide through Complicity and Perpetration », dans *Journal of Perpetrator Research*, vol. 7, n° 2, mai 2025, p. 105.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

domaine privé à la sphère publique et politique »³⁶⁶. Dans ce contexte, les mots de la voix de la jeune femme adressés à Dante, demandant notamment de se souvenir d'elle à son retour parmi les vivants³⁶⁷, prennent une tout autre dimension. Beaucoup argüent sur l'hypothèse que cette histoire est historiquement avérée, ou, au contraire, entièrement littéraire. En ce qui nous concerne, qu'importe l'origine, le traitement du récit est ce qui nous intéresse, car authentique ou imaginé, le résultat en reste inchangé. Cependant, dans un souci de justesse académique, nous précisons que Pia de' Tolomei, dont l'identité a été popularisée par Benvenuto da Imola, serait en réalité plutôt Pia dei Malavolti³⁶⁸.

(3) ... à fausse coupable

En ce qui concerne le mobile du crime, les points de vue diffèrent. La première hypothèse, adoptée par « un ou deux glossateurs »³⁶⁹ et surtout Dante³⁷⁰, se base sur « des rumeurs selon lesquelles Nello aurait tué son épouse afin de pouvoir épouser sa maîtresse, Margherita Aldobrandeschi, comtesse de Sovana »³⁷¹. Certains commentateurs s'abstiennent de prendre position, tandis que d'autres encore « attribuent le mobile au comportement de Pia, décrite comme une femme belle et irrémédiablement infidèle »³⁷². Cette version a largement circulé, si bien que « plus de deux siècles plus tard, Matteo Bandello publia une nouvelle de type boccacien dans laquelle Pia, sexuellement insatisfaite, séduit un jeune homme et entretient avec lui une liaison jusqu'à ce que son mari la découvre et la fasse étouffer par ses serviteurs »³⁷³. Même si, comme nous l'avons écrit, Dante se situe davantage du côté de la version de l'histoire où Pia n'est pas celle qui commet l'infidélité, mais la subit, il contribue involontairement à la seconde version, plus répandue. En effet, en plaçant « Pia parmi les âmes qui ne se sont repenties qu'aux derniers instants de leur existence, ayant vécu jusque-là dans le péché », il laisse implicitement entendre que Pia est la fautive. Santagata conclut en disant qu'« ainsi, celle qui pour lui était une victime s'est transformée en coupable aux yeux de ses lecteurs ». Par ailleurs, même si la plupart des versions accusent le mari, les faits ne semblent jamais avoir été vérifiés. Ainsi, « à la base de la décision de Dante de faire intervenir Pia comme personnage, il y a précisément l'obscurité entourant sa mort : il la fait parler pour éclairer

³⁶⁶ FORCHIERI Sofia, « “Every Reader Is Guilty, Every Text Is Murderous”. Witnessing Femicide through Complicity and Perpetration », dans *Journal of Perpetrator Research*, vol. 7, n° 2, mai 2025, p. 105.

³⁶⁷ *Purgatoire*, V, 133.

³⁶⁸ SANTAGATA Marco, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 158.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 157.

³⁷⁰ Nous notons également que Nello Pannocchieschi était un ennemi politique de Dante.

³⁷¹ SANTAGATA Marco, *op. cit.*, p. 157-158.

³⁷² *Ibid.*, p. 158.

³⁷³ *Ibid.*

l'affaire, en dénonçant la responsabilité du mari »³⁷⁴. De plus, nous jugeons intéressant d'analyser les représentations faites de Pia de' Tolomei dans l'art, comme proposé par Marco Santagata³⁷⁵, au regard des hypothèses émises. Ainsi, les représentations sculpturales de Pia au XIX^e siècle, en particulier celles de Pio Fedi³⁷⁶ et d'Alfonso Balzico³⁷⁷, réactivent l'hypothèse selon laquelle Pia apparaît moins comme une coupable que comme une femme prise dans un système de contrôle conjugal.

(4) Entre voix et silence

Comme déjà mentionné, Pia ne parle que très peu. Elle se présente en seulement quatre vers, à travers une apparition que l'on pourrait qualifier de brève et énigmatique, avant de clore le cinquième chant du Purgatoire. Ainsi, ces quelques mots, presque voués à se perdre, sont le sujet à l'origine d'une série « de poèmes, romans, opéras et représentations artistiques ». Mais plus encore, cette omission narrative est précisément ce qui permet la profusion interprétative. L'histoire de Pia, lacunaire, devient alors objet à combler. Dès le début, elle est dépossédée de son récit, réifié et malléable. Ce silence, cette « omission partielle ou totale des repères énonciatifs dans les textes »³⁷⁸, qui, dans ce cas-ci, résulte d'une imprécision prégnante dans la narration dantesque, semble être un espace vide à emplir, une réappropriation et une récupération de la voix féminine par les commentateurs masculins. Ceux-ci vont, à tour de rôle, poser une étiquette sur ce nom, Pia, dont la méconnaissance permet une liberté sans limite. Ainsi, elle sera en même temps, à travers les siècles, une victime d'uxoricide passionnel, une séductrice infidèle consciente de sa beauté, une pécheresse repentie trop tard, ou encore une muse romantique. Le danger réside donc dans la construction d'« une voix (la voix d'un expert, la voix d'une institution) qui surplombe, fertilise et s'intercombine avec la voix (ou plutôt les voix) du texte médiéval »³⁷⁹. Dans leur article, Caitlin Flynn et Antonia Murath expriment « l'incapacité à vocaliser — autrement dit, le silence — que celui-ci soit imposé par un interlocuteur extérieur ou choisi intentionnellement par l'individu ». Nous n'avons pas identifié, dans *La Divine Comédie*, de figure masculine placée dans une situation strictement

³⁷⁴ SANTAGATA Marco, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 158.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ FEDI Pio, *Pia de' Tolomei e Nello della Pietra*, Florence, Palazzo Pitti, Galerie d'Art moderne, 1861.

³⁷⁷ BALZICO Alfonso, *Nello della Pietra e Pia de' Tolomei*, Rome, Galerie Nationale d'Art moderne, 1885 ca.

³⁷⁸ LÓPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « La voix féminine de la littérature médiévale : du jeu de cache-cache à la nécessité de l'effacement », dans SUÁREZ M.P. (éd.), *Homo ludens, homo loquens : le jeu et la parole au Moyen Âge*, Madrid, Ediciones UAM (Estudios, 161), 2014, p. 161-175.

³⁷⁹ *Ibid.*

comparable à celle de Pia — ce qui, en creux, révèle déjà l'asymétrie du traitement réservé aux deux sexes.

3. Parjure forcée : entre rédemption et damnation

a) Piccarda Donati

(1) Dans la sphère la plus lente du Paradis

Là où Francesca et Pia sont victimes d'une violence physique et mortelle, le cas de Piccarda Donati déplace la focale vers une violence qui, sans ôter la vie, prive tout autant la femme de sa liberté fondamentale, soit celle de disposer de son propre corps et de sa vocation. Avant toute analyse, rappelons le contexte. Selon la conception cosmologique ptolémaïque, Dante compose le Paradis en neuf sphères célestes concentriques entourant la Terre, chacune sous l'égide d'une planète³⁸⁰. Chaque cercle correspond à une vertu spécifique accueillant les âmes selon leur mérite. Le tout est couvert par l'Empyrée, « ciel de lumière spirituelle et demeure des bienheureux, qui enveloppe l'univers physique »³⁸¹. Le premier ciel, celui dit « de la Lune », est principalement influencé par l'inconstance, la propension à céder et la faiblesse. Les esprits qui composent cette sphère sont « traditionnellement interprétés comme des nonnes faibles ayant manqué à leurs vœux »³⁸². Par extension, « et conformément aux anciennes connotations astrologiques de la Lune ainsi qu'aux stéréotypes féminins médiévaux »³⁸³, les esprits lunaires « sont souvent désignés comme des âmes inconstantes »³⁸⁴, ayant manqué à leurs vœux religieux par contrainte. C'est donc dans ce cadre que figure Piccarda Donati, jeune femme noble de Florence mentionnée dans le troisième chant, et défenseure³⁸⁵ des voix de son cercle. Si Piccarda est un personnage saillant de *La Divine Comédie*, elle n'en reste pas moins une « figure historique obscure »³⁸⁶. Tout ce que nous savons d'elle doit être « reconstitué à partir des informations que Dante fournit dans son poème ainsi que des témoignages concernant ses proches masculins »³⁸⁷. Ainsi, il semblerait qu'elle ait fui en 1287 pour rejoindre l'ordre de Santa Chiara à Santa Maria Di Monticelli³⁸⁸. Un an plus tard, alors âgée de quinze ou seize ans, elle fut enlevée par son frère Corso et contrainte d'épouser Rossellino della Tosa, le neveu d'un

³⁸⁰ Au Moyen Âge, la lune est considérée comme une planète. Selon cette logique, nous mettrons donc une majuscule au mot.

³⁸¹ TRECCANI, « Empirée ». Vocabolario Treccani [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : https://www.treccani.it/vocabolario/empireo/#google_vignette. (Page consultée le 7 août 2026).

³⁸² PIERSON Inga, « Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's Paradiso », dans *Speculum*, vol. 94, n°4, octobre 2019, p. 1261.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Nous avons traduit le mot *advocate* par « défenseure » plutôt que par « porte-parole ».

³⁸⁶ PIERSON Inga, *op. cit.*, p. 1261.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

allié important³⁸⁹. Par conséquent, au moment de la rédaction de *La Divine Comédie*, Piccarda « avait déjà rejoint le premier cercle lunaire »³⁹⁰.

(2) La voix passive : agency, contrainte et responsabilité

Selon les mots que Dante prête à Piccarda, son « sort semble si bas » (v. 55) car ses « vœux ont été négligés, et désavoués parfois » (vv. 56-57). C'est précisément le choix de voix passive qui « révèle une ambiguïté — quant à [sa] capacité d'agir — longtemps ignorée »³⁹¹. En effet, cette tournure efface l'agent et, avec lui, la responsabilité directe de l'action. Dire que ses vœux « ont été négligés » met ainsi l'accent sur le fait subi plutôt que sur les hommes qui ont effectivement empêché leur accomplissement. Le texte laisse dès lors ouverte une double lecture : Piccarda n'a-t-elle pas voulu tenir ses vœux, ou a-t-elle au contraire voulu les respecter sans pouvoir le faire, en raison de contraintes extérieures ? La voix passive ne permet donc pas de trancher nettement entre une lecture morale de l'échec du vœu et une lecture historique et politique de la violence exercée sur Piccarda que Dante semble volontairement laisser coexister. Toutefois, la critique traditionnelle tend à privilégier l'idée que Piccarda occupe la sphère lunaire en raison d'une faiblesse de volonté. Cette interprétation est relayée et corroborée par les mots de Béatrice qui, dans le chant IV, développe un discours scolastique sur la volonté et la contrainte³⁹². À la lumière d'Aristote et de Thomas d'Aquin, elle explique que, même si la jeune Piccarda a été arrachée à son cloître par les hommes de main de Corso, elle demeure en partie responsable de la rupture de ses vœux³⁹³. Dès lors, une question se pose³⁹⁴ : peut-on attribuer une responsabilité morale à une victime de contrainte ? Alors qu'Inga Pierson³⁹⁵ opte pour une réponse³⁹⁶ basée sur la notion de libre arbitre³⁹⁷ et de force³⁹⁸, nous avons décidé de mobiliser le concept d'*agency*³⁹⁹ pour répondre à cette question. Une lecture théorique de cet

³⁸⁹ PIERSON Inga, « Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's Paradiso », dans *Speculum*, vol. 94, n°4, octobre 2019, p. 1261.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 1262.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Dante la formule en ces termes dans le chant IV : « “Tu argumentes : Si le bon vouloir dure, pour quelle raison la violence d'autrui peut-elle abaisser son mérite ?” » vv. 19-21, p. 357.

³⁹⁵ PIERSON Inga, *op. cit.*, p. 1262-1274.

³⁹⁶ Selon Simone Weil, la contrainte annule la possibilité d'un libre choix réel, et selon Hannah Arendt, Piccarda n'est pas responsable au sens moral classique du terme.

³⁹⁷ Selon l'essai de Hannah Arendt (ARENDT Hannah, « What is Freedom? », dans *Between Past and Future*, Londres, Penguin Classics, 2006.) Voir : PIERSON Inga, *op. cit.*, p. 1263.

³⁹⁸ Selon l'essai de Simone Weil (WEIL Simone, *L'Illade ou le poème de la force*, Paris, Rivages, 2021 (Rivages poche Petite bibliothèque, 674)). Voir : PIERSON Inga, *op. cit.*, p. 1263.

³⁹⁹ Nous retenons la définition suivante : « [...] *agency* concerne donc l'humain, sa capacité à agir par-delà les déterminismes qui font, disait Merleau-Ponty, “qu'il est agi par des causes hors de lui”, sa capacité à se conformer certes, mais également celle de résister, de jouer et déjouer, de transformer. » Voir : HAICAULT Monique, « Autour

épisode nous conduit alors à déplacer l'attention du seul manquement au vœu vers la configuration même de la volonté d'une femme sous contrainte. En effet, Piccarda n'apparaît pas comme un sujet pleinement libre auquel on pourrait imputer sans reste une faute morale ; elle est plutôt construite comme un sujet dont l'*agency* est constamment négociée, limitée et requalifiée par le regard théologique masculin. Dans cette perspective, la réponse de Béatrice sur la volonté absolue et la volonté conditionnée⁴⁰⁰ ne résout pas la difficulté, mais la rend plus visible. En effet, elle permet à Dante de maintenir le cadre doctrinal de la responsabilité tout en exposant une situation où la liberté féminine est concrètement entravée par la violence. De cette manière, ce que Béatrice appelle « faiblesse » est un élément structurel et non moral. Effectivement, les propos des deux femmes semblent se contredire, et un paradoxe naît : plus Piccarda est présentée comme contrainte, plus le discours tente de préserver la possibilité de lui attribuer une part de responsabilité. C'est précisément dans cette tension que se lit une logique genrée du jugement, où la femme reste le lieu privilégié de la mise à l'épreuve morale, même lorsqu'elle est d'abord la victime d'un rapport de force⁴⁰¹. En ce sens, l'épisode ne se limite pas à illustrer la fragilité de la volonté ; il donne à voir la manière dont une subjectivité féminine peut être à la fois reconnue et minorée par le discours qui tente de l'expliquer.

(3) Consentement, violence et responsabilité morale

Au-delà de la seule logique du blâme, l'épisode de Piccarda met surtout en crise la notion même du consentement. Le discours de Béatrice, en distinguant la volonté absolue de la volonté conditionnée, cherche certes à préserver la cohérence doctrinale du jugement moral, mais laisse surtout apparaître une difficulté plus profonde : comment parler d'un assentiment libre lorsque l'agent est placé dans une situation de contrainte radicale ? Piccarda n'est pas simplement une femme qui aurait failli à son vœu ; elle est un sujet dont la possibilité même de consentir a été matériellement confisquée. En ce sens, la responsabilité ne peut pas être pensée selon les catégories ordinaires de la faute, puisque la scène raconte moins une défaillance volontaire qu'une liberté empêchée. Le texte donne ainsi à voir une tension entre la logique théologique de l'imputabilité et la réalité concrète de la violence exercée sur le corps féminin. Cette tension est d'autant plus forte que Béatrice ne nie pas la contrainte, mais la reconfigure en problème moral. Lorsqu'elle affirme, selon la formule du chant IV, qu'un vouloir qui ne

d'*agency*. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », dans *Rives méditerranéennes*, n°41, 2012, p. 11-24.

⁴⁰⁰ Vv. 73-114

⁴⁰¹ HAICAULT Monique, *op. cit.*

veut pas céder ne s'éteint pas⁴⁰², elle maintient l'idée qu'une part décisive de la volonté demeure intérieurement intacte, même sous la force. Or, cette distinction a pour effet paradoxal de sauver le cadre doctrinal au prix d'une minimisation de la violence subie. Autrement dit, le texte ne nie pas que Piccarda ait été arrachée au cloître. Néanmoins, il refuse d'en faire un argument suffisant pour effacer toute part de responsabilité. C'est précisément là que réside l'enjeu critique : la contrainte est reconnue, mais elle n'abolit pas le jugement. La victime reste donc exposée à une interprétation qui la renvoie à une insuffisance de volonté, même lorsque cette insuffisance relève d'une impossibilité concrète d'agir autrement.

Voilà pourquoi nous pouvons dès lors lire l'épisode comme une mise en scène de l'impossibilité du consentement sous contrainte. Piccarda se trouve prise dans une configuration où aucune issue n'est pleinement libre. En effet, résister la condamne à une violence accrue, céder la place à une faute religieuse, et choisir ne relève plus d'une décision souveraine, mais d'une adaptation à la menace. Le texte ne formule pas cette situation en termes modernes, mais il en produit la structure. C'est pourquoi la question n'est pas seulement de savoir si Piccarda est innocente ou coupable ; elle est de comprendre comment un discours de la responsabilité peut continuer à fonctionner là où le consentement est déjà rendu problématique par la force. En ce sens, la situation ne se contente pas d'illustrer un cas de *victim blaming*, mais elle montre plus largement comment une subjectivité féminine peut être reconnue comme victime tout en restant soumise à une lecture qui lui demande encore de répondre moralement de ce qu'elle n'a pas pu véritablement choisir. On ne trouve pas, dans *La Divine Comédie*, d'homme dont le vœu religieux aurait été rompu par contrainte familiale et dont la responsabilité morale serait, comme pour Piccarda, minutieusement réévaluée par un discours doctrinal : l'enjeu du consentement sous contrainte, chez Dante, ne se pose donc qu'au féminin. Dès lors, Piccarda apparaît comme une figure particulièrement révélatrice de la violence symbolique que peut produire le langage du jugement. Sa parole, pourtant brève et sereine, est encadrée par une architecture théologique qui la définit moins à partir de son expérience propre qu'à partir des catégories du manque, de la faiblesse et de l'insuffisance. Le texte laisse donc coexister deux régimes incompatibles. D'un côté, la compassion envers une femme arrachée à son vœu ; de l'autre, la persistance d'un modèle moral qui continue à mesurer sa valeur à l'aune d'une volonté supposée défaillante. C'est dans cet écart que se lit la dimension genrée de l'histoire tragique de Piccarda. Celle-ci n'est pas seulement un personnage de la

⁴⁰² *Paradis*, IV, v. 75.

contrainte, mais devient le lieu où Dante met à l'épreuve la possibilité même d'articuler contrainte, consentement et responsabilité sans faire retomber sur la femme le poids d'une faute dont les conditions sont pourtant déjà dissymétriques.

Au terme de ce parcours, nous voyons que Francesca, Pia et Piccarda dessinent les trois moments d'un même continuum : la parole rendue, mais encadrée, la parole confisquée et récupérée par d'autres voix, la parole reconnue, mais aussitôt requalifiée en faiblesse. Aucune de ces trois femmes n'échappe à la logique patriarcale qui structure leur époque comme le texte qui les met en scène. Mais en leur offrant, à chacune, un espace où leur histoire est dite — fût-ce de façon inégale et toujours sous contrôle masculin —, Dante inscrit malgré tout leur souffrance dans la mémoire du poème, là où l'histoire elle-même l'avait souvent effacée. C'est dans cet écart entre la violence subie et la trace qu'elle laisse que se loge, selon nous, la forme de justice que le texte donne à lire, sans jamais la formuler explicitement.

Conclusion — Ni sur un piédestal ni à genoux : la puissance subversive des figures féminines dantesques

Au terme de cette réflexion, il convient de revenir sur le chemin parcouru pour en dégager la cohérence d'ensemble et mesurer la portée des résultats obtenus. En apparence, *La Divine Comédie* semble reconduire une dichotomie familière de l'imaginaire médiéval : d'un côté Béatrice, hissée sur un piédestal théologique ; de l'autre, Francesca, Pia et Piccarda, ployées sous le poids de fautes, de violences ou de contraintes qui les ramènent à genoux. Les résultats de cette recherche invitent toutefois à dépasser cette opposition initiale. Dante ne reconduit pas simplement les logiques patriarcales de son temps, mais les déplace et les subvertit selon des modalités différentes, qui varient en fonction des niveaux de son texte.

Le premier chapitre a posé les fondements théoriques et méthodologiques de notre démarche en proposant une grille de lecture à trois niveaux — diégétique, allégorique et symbolique — permettant d'articuler la complexité formelle du texte et l'analyse de genre. Cette grille reposait sur un constat simple, mais déterminant pour la suite de notre analyse : les figures féminines de *La Divine Comédie* ne se laissent jamais réduire à de simples personnages de la diégèse, puisqu'elles sont aussi, et parfois simultanément, des allégories, des symboles, ou des figures porteuses d'autres niveaux de signification. Loin de constituer un obstacle à l'analyse de genre, cette pluralité de niveaux en est au contraire le point de départ, car elle permet d'interroger la manière dont les représentations du féminin se construisent selon les fonctions attribuées aux personnages.

Le deuxième chapitre a mis cette hypothèse à l'épreuve à travers la figure de Béatrice, envisagée principalement au niveau allégorique. Nous avons montré que l'exégèse traditionnelle et la critique féministe récente s'accordaient sur l'exceptionnalité du personnage, tout en divergeant sur la manière de la justifier. En effet, la première l'explique par la fonction christique de Béatrice, qui la placerait au-delà des catégories de genre, tandis que la seconde voit dans cette exception une manière de négocier les contraintes imposées aux femmes par l'ordre genré médiéval. Notre apport a consisté à dépasser cette alternative en formulant l'hypothèse d'une stratégie d'écriture délibérée. Ainsi, sous couvert d'allégorie et de fonction christique, Dante confère à Béatrice une autorité et des caractéristiques qui, pour une femme ordinaire de son temps, seraient inconcevables. Cette autorité se manifeste notamment dans la

maîtrise du regard et dans une parole corrective habituellement associée à la figure masculine. Béatrice n'est donc pas véritablement « sur un piédestal » au sens d'une idéalisation qui la figerait hors du genre. Elle incarne plutôt une exception rendue possible par le cadre théologique qui lui est attribué. Cependant, cette subversion reste ambiguë. Faute d'affronter directement la norme, le détour allégorique se contente de la contourner. Ainsi, le texte confirme la règle dans le geste même qui la dépasse. L'autorité accordée à Béatrice ne remet donc pas pleinement en cause l'ordre genré, mais elle révèle au contraire la puissance de la norme que seule une position d'exception permet de franchir. Ce paradoxe apparaît dans le regard comme dans la parole : Béatrice exerce une autorité qui renverse les attentes associées au féminin médiéval, mais cette inversion n'est rendue acceptable que par sa fonction spirituelle.

Le troisième chapitre a déplacé la focale vers le niveau diégétique, à travers l'étude de trois figures féminines incarnées que sont Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei et Piccarda Donati. Nous avons proposé de les envisager non comme des cas isolés, mais comme les étapes d'un même continuum féminicide : depuis le meurtre par passion qui libère le récit, en passant par l'assassinat commis pour libérer le mari de ses liens conjugaux, jusqu'à la mort induite par l'enlèvement et la violation forcée des vœux de foi. La comparaison avec des figures masculines similaires, comme Pâris et Tristan pour Francesca, ainsi que l'absence d'équivalent masculin pour Pia et Piccarda, montrent que cette typologie n'est pas arbitraire, mais révèle une asymétrie structurelle dans le traitement des sexes par le texte dantesque. Les violences subies par ces femmes ne sont donc pas présentées comme de simples épisodes individuels, mais comme les manifestations d'un système genré qui organise différemment la responsabilité, la mémoire et la visibilité des personnages. Par ailleurs, notre étude a montré que Francesca, Pia et Piccarda ne sont pas de simples « femmes à genoux », réduites au silence par les violences qu'elles subissent. Chacune, à sa manière, obtient dans le texte un espace de parole. Francesca se justifie, Pia accède à une forme de mémoire malgré la confiscation de son histoire, et Piccarda voit sa responsabilité discutée plutôt que simplement présumée. Rendre visibles ces figures que la logique patriarcale aurait pu vouer à l'anonymat constitue une forme de subversion différente de celle de Béatrice : moins spectaculaire, mais tout aussi significative. Le continuum révèle également une gradation dans les formes de violence symbolique qui accompagnent ces destins. Francesca conserve une parole pleine, mais soumise au jugement moral du poème ; Pia voit son histoire médiatisée par d'autres voix ; Piccarda bénéficie d'une reconnaissance de sa souffrance, tout en restant inscrite dans un discours qui tend à requalifier sa contrainte en faiblesse. Cette

gradation montre que les violences faites aux femmes, chez Dante, ne se limite jamais à l'acte isolé, mais s'inscrit dans un système où chaque étape prépare ou prolonge la suivante, ce que le concept contemporain de féminicide permet d'interroger.

Ce parcours en trois temps permet désormais de répondre à la problématique qui a guidé l'ensemble de notre recherche, à savoir dans quelle mesure une relecture contemporaine de *La Divine Comédie* à la lumière des études de genre offre-t-elle un angle d'analyse novateur pour repenser et dépasser la dichotomie entre la figure sacralisée de Béatrice et le statut des femmes violentées, telles que Francesca, Pia et Piccarda ? Notre analyse montre que la relecture genrée de *La Divine Comédie* ne conduit pas à opposer une figure féminine en apparence émancipée à des figures féminines dominées, mais révèle deux modalités différentes d'un même rapport asymétrique au genre. D'une part, la position en apparence privilégiée de Béatrice ne relève ni d'une idéalisation simple ni d'une réelle sortie du système de genre médiéval. Elle constitue plutôt une forme de contournement, une subversion rendue possible par son statut exceptionnel, qui laisse néanmoins intacte la norme dont elle s'écarte. D'autre part, la position en apparence subalterne des femmes « pêcheresses » ou victimes de violence n'est pas non plus un simple assujettissement. Elle s'accompagne d'un geste de visibilité et de mémoire qui, sans effacer leur souffrance ni leur condamnation, leur restitue une forme de présence dans le texte. Piédestal et agenouillement ne sont donc pas les deux pôles stables d'une dichotomie, mais les deux manifestations d'une même tension entre norme et subversion, que Dante travaille sans jamais résoudre entièrement.

Cette réponse invite à repenser l'approche genrée des textes médiévaux fortement allégoriques, souvent partagée entre une lecture contextualisée qui réduit les personnages féminins aux normes de leur époque, et une lecture interne qui risque d'occulter les violences que ces représentations peuvent véhiculer. Notre travail suggère qu'il est nécessaire d'articuler ces deux approches. La dimension symbolique du texte ne suspend pas les rapports de genre, mais participe à leur construction. L'articulation entre les niveaux diégétique, allégorique et symbolique permet ainsi de saisir à la fois la violence structurelle que le texte met en scène et les espaces de subversion, aussi ambigus soient-ils, qu'il rend possibles.

Plusieurs apports peuvent ainsi être dégagés de ce travail. Sur le plan méthodologique, nous avons proposé un cadre de lecture à trois niveaux, transposable à d'autres œuvres médiévales mêlant personnages incarnés et significations allégoriques ou symboliques. Celui-ci vise à dépasser l'opposition entre lecture contextualisée et lecture interne, dont l'articulation s'avère souvent plus féconde. Sur le plan du contenu, notre analyse de Béatrice a nuancé une lecture trop rapidement célébrée de son personnage comme figure d'émancipation féminine, en montrant que son autorité demeure liée à un dispositif d'exception qui ne remet pas en cause la norme. L'étude du continuum féminicide a ensuite rapproché des figures souvent étudiées séparément — de l'Enfer au Paradis — en révélant une dignité commune que le texte rend visible malgré les logiques patriarcales de leur temps.

Ce travail comporte cependant des limites qu'il convient d'assumer. Notre corpus, restreint à quatre figures féminines, ne prétend évidemment pas épuiser la richesse des représentations féminines dans *La Divine Comédie* ; d'autres figures, que nous n'avons pas eu l'occasion d'étudier ici, mériteraient sans doute une attention comparable. De même, le concept de féminicide que nous avons mobilisé demeure une catégorie contemporaine appliquée à un texte médiéval, ce qui implique de maintenir une vigilance méthodologique face aux risques d'anachronisme. Enfin, notre lecture reste tributaire d'un choix de traduction — celle de Jacqueline Risset — dont nous avons montré, au premier chapitre, qu'elle n'était jamais neutre du point de vue du genre : une autre traduction aurait pu infléchir différemment certains des constats que nous avons formulés, notamment dans l'analyse du regard de Béatrice.

Ces limites ouvrent néanmoins sur des perspectives de recherche que nous souhaiterions esquisser en guise d'ouverture. La première, et sans doute la plus immédiate, consisterait à appliquer la méthode que nous avons développée, non plus aux figures féminines de *La Divine Comédie*, mais à ses figures masculines⁴⁰³. Un tel déplacement permettrait d'interroger si l'asymétrie observée entre Béatrice et les figures féminines étudiées relève d'une logique propre aux représentations du féminin ou d'un fonctionnement plus général du genre dans le poème. L'étude de Virgile, notamment, permettrait de questionner la place de l'autorité masculine dans la *Commedia*. celle-ci nécessite-t-elle, comme pour Béatrice, une légitimation symbolique, ou bénéficie-t-elle d'une évidence que la féminité doit au contraire constamment

⁴⁰³ CRAPE Drumlin N. M., « “But Virgil Was Not There”: The Lasting Impact of Dante's Homosocial Hell », dans *University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal (USURJ)*, vol. 6, n° 2, 2020, p. 1-5. Disponible sur : <https://usurj.journals.usask.ca/article/download/476/250/2684> (Page consultée le 6 août 2026).

négocié ? L'étude des figures masculines permettrait de mieux mesurer, par contraste, la spécificité du traitement des figures féminines analysées et de déterminer si le genre structure de manière symétrique ou asymétrique les possibilités de parole et de pouvoir dans le texte dantesque.

Il serait notamment intéressant de l'appliquer à d'autres œuvres allégoriques médiévales afin d'observer si la tension entre incarnation, symbolisation et construction genrée constitue une spécificité dantesque ou un fonctionnement plus général de ce corpus⁴⁰⁴. Enfin, une dernière ouverture, plus théorique, concernerait la place de notre méthode dans le champ plus large des études de genre appliquées à la littérature médiévale. En articulant plutôt qu'en opposant lecture contextualisée et analyse des significations internes du texte, ce mémoire propose que la complexité formelle des œuvres médiévales ne constitue pas un obstacle à l'analyse de genre, mais un espace où celle-ci peut pleinement se déployer. Nous espérons ainsi avoir contribué à renouveler le dialogue entre études de genre et critique littéraire médiévale.

Dante demeure ainsi, plus de sept siècles après la rédaction de la *Commedia*, un objet de recherche dont les possibilités semblent loin d'être épuisées. Les figures féminines étudiées ici ne constituent qu'une partie, certes particulièrement riche, d'un univers poétique qui continue de susciter de nouvelles interrogations. À mesure que les approches critiques se renouvellent, d'autres lectures deviennent possibles, permettant de faire apparaître dans le texte des tensions, des voix et des rapports de pouvoir que les lectures antérieures n'avaient pas nécessairement envisagés. C'est peut-être aussi ce qui fait la force singulière de *La Divine Comédie* : loin de se laisser enfermer dans une interprétation définitive, elle continue de se transformer au contact des regards que chaque époque porte sur elle. Ce mémoire n'aura donc pas cherché à donner le dernier mot sur Dante, mais simplement à ajouter une voix à ce dialogue sans cesse prolongé et renouvelé.

⁴⁰⁴ BREEN Katharine, « Medieval Allegorical Poetry and Prose », dans PARRY David (éd.), *The Oxford Handbook of Allegory*, Oxford, Oxford University Press, 2026, p. 93-110.

Bibliographie

A. Corpus

1. ALIGHIERI Dante, *La Divina Commedia*, sous la dir. de Natalino Sapegno, vol. 4, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1957 (La letteratura italiana. Storia e testi).
2. ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, trad. de l'italien et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Éditions Flammarion, 2011 (GF, 1461).

B. Littérature secondaire

1. Dictionnaires et encyclopédies

3. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BnF), « Le Roman de Lancelot », dossier « Mythe arthurien » [En ligne]. Disponible sur : <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/moyen-age-1/ed6c3713-b2d5-4b94-8cac-a35fbd9471b1-mythe-arthurien/video/8f76565d-05f8-4eea-be63-6f5414fd5e0a-roman-lancelot> (Page consultée le 11 novembre 2025).
4. CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Troubadour », *TLFi* [en ligne], Nancy, CNRTL, 2012. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/troubadour> (Page consultée le 7 aout 2026).
5. CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Trouvère », *TLFi* [en ligne], Nancy, CNRTL, 2012. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/trouvère> (Page consultée le 7 aout 2026).
6. *Harrap's Shorter. Dictionnaire anglais-français/français-anglais*, Édinburgh, Chambers Harrap Publishers Ltd, 1996.
7. LAROUSSE, « Troubadour », *Encyclopédie Larousse* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/troubadour/99641> (Page consultée le 7 aout 2026).
8. *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2017, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.
9. TRECCANI, « Sómmo ». Vocabolario Treccani [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/sommo1/>. (Page consultée le 30 septembre 2024).
10. TRECCANI, « Trovatori e trovieri », *Enciclopedia dei ragazzi* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/enciclopedia/trovatori-e-trovieri> (Enciclopedia-dei-ragazzi)/(Page consultée le 7 aout 2026).

11. TRECCANI, « Beatrice ». *Enciclopedia Dantesca* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/beatrice_(Enciclopedia-Dantesca)/). (Page consultée le 23 juin 2026).
12. TRECCANI, « Rimirare ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/rimirare/>. (Page consultée le 1 juin 2026).
13. TRECCANI, « Adimare ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : <https://www.treccani.it/vocabolario/adimare/>. (Page consultée le 1 juin 2026).
14. TRECCANI, « Pannocchieschi, Nello », dans *Enciclopedia Dantesca* [en ligne], Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/nello-pannocchieschi_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nello-pannocchieschi_(Enciclopedia-Dantesca)/) (Page consultée le 7 aout 2026).
15. TRECCANI, « Aldobrandeschi, Margherita », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2 [en ligne], Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960. Disponible sur : [https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandeschi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandeschi_(Dizionario-Biografico)/) (Page consultée le 7 aout 2026).
16. TRECCANI, « Empìreo ». *Vocabolario Treccani* [en ligne]. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible sur : https://www.treccani.it/vocabolario/empireo/#google_vignette. (Page consultée le 7 aout 2026).
17. UNIVERSALIS, « Dolce stil novo », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dolce-stil-novo/> (Page consultée le 7 aout 2026).

2. Études de genre

a) Théories et concepts du genre

18. BERENI Laure e.a., *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, 3^e éd. revue, Bruxelles, De Boeck, 2008 (Ouvertures politiques).
19. GRECO Lucas, *Le corps du genre. Langage, matière et non humain*, Paris, Éditions de la MSH, 2025 (Interventions).
20. HAICAULT Monique, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », dans *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012.
21. MEAD Margaret, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, introduction par Helen Fisher, Boston, Mariner Books, 2001.
22. OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society*, Farnham, Ashgate Publishing, 1985.

b) Études féministes : théories, critiques, histoire

23. CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse. Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, 2024 (Collection blanche).
24. FORTE Evelyne et LECONTE Émilie, *Les vagues du féminisme* [infographie]. Montréal, McGill University, janvier 2023. Disponible sur : https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte_leconte.pdf (Page consultée le 23 octobre 2024).
25. GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2^e éd., New Haven (Conn.), Yale University Press, 2000.
26. MÖSER Cornelia, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2013.
27. VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019 (Hors collection), p. 21.

c) Les violences sexuelles, culture du viol et féminicides

28. BESSON Florian *e.a.*, « Actuel Moyen Âge — Une trop vieille culture du viol », dans *Nonfiction.fr* [en ligne], octobre 2017. Disponible sur <https://www.nonfiction.fr/article-9084-actuel-moyen-age-une-trop-vieille-culture-du-viol.htm> (Page consultée le 25 mars 2026).
29. CHARAGEAT Martine, « Décrire la violence maritale au Moyen Âge. Exemples aragonais et anglais (XIVe-XVIe siècles) », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 19, 2010.
30. DAYCARD Laurène, *Nos absentes. À l'origine des féminicides*, Paris, Seuil, 2023.
31. FORCHIERI Sofia, « “Every Reader Is Guilty, Every Text Is Murderous”. Witnessing Feminicide through Complicity and Perpetration », dans *Journal of Perpetrator Research*, vol. 7, n° 2, mai 2025.
32. GIACINTI Margot, « Féminicide », dans LUSSET Élisabeth (éd.), *Dictionnaire du fouet et de la fessée. Corriger et punir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022.
33. GLOYN Elizabeth, « Reading Rape in Ovid's Metamorphoses: A Test-Case Lesson », dans
34. MITCHELL-BOYASK Robin et PEARCY Lee T. (éd.), *Classical World*, vol. 106, n° 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013.
35. GRAND D'ESNON Anne et MARPEAU Anne-Claire, « Les violences sexuelles dans les textes littéraires : quels enjeux pédagogiques de lecture, quelle posture éthique pour l'enseignant·e ? », dans ROUVIÈRE Nicolas (éd.), *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, Berlin, Peter Lang, 2018 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Theorie – Geschichte – Didaktik, 112).
36. GRAVDAL Kathryn, « Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », dans *The Romanic Review*, n° 76, 1985.
37. GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
38. JABLONKA Ivan, *La Culture du féminicide. Histoire d'une structure de pensée*, Paris, Seuil, 2025.
39. QUENAULT Aline *e.a.*, « Uxoricide et trouble psychiatrique. Analyse psychodynamique d'un cas clinique », dans *L'information psychiatrique*, v. 95, mai 2019.
40. RADFORD Jill et RUSSELL Diana E. H. (éd.), *Femicide : The Politics of Woman Killing*, New York, Maxwell Macmillan International, 1992.
41. REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2019.

42. TARAUD Christelle (éd.), *Féminicides. Une histoire mondiale*, Paris, La Découverte, 2022.
43. TRIQUENAU Maxime, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? Analyser les récits de violences sexuelles dans la littérature du XVIIIe siècle. La “culture du viol” comme anachronisme contrôlé », dans *Écrire l'histoire*, n° 20, 2021, p. 58.

d) Genre et littérature

44. ALBERT Sophie e.a., « Éclairer le genre par les textes et les textes par le genre », dans DOMINGUEZ-GUILLAUME Véronique et DOUCHET Sébastien (dir.), *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge. Féminisme(s), questions de genres et littératures médiévales*, n° 45-46, décembre 2024 [en ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/peme/54398> (Page consultée le 20 février 2025).
45. BERGER Anne, « Genre. Penser “le genre” en langue(s) ou comment faire des études de genre en littéraire ? », dans BOUJU Emmanuel (éd.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2015.
46. LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018.
47. LASSERRE Audrey, « Le genre et les études littéraires d'expression françaises », dans FROLOFF Nathalie et RIALLAND Ivanne (éd.), *ElFe XX-XXI. Études de littérature de langue française des xxe et xxie siècles. À la lumière des études de genre*, n° 6, 2016, p. 22.
48. LASSERRE Audrey, « Littérature », dans RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021 (Hors collection Sciences Humaines), p. 426-435.
49. PLANTÉ Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans GenERe (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018 (Sociétés, espaces, temps, 21).
50. REID Martine, *Le sexe de la littérature*, Paris, Gallimard, livre à paraître en 2026 (Connaissances).
51. SAÏD Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983.
52. SHARMA Neha, « Deconstructing the Male Gaze: The Shifting Representation of Female Identity in Literature from Classical Texts to Contemporary Feminist Reinterpretations », dans *International Journal Of English and Studies (IJOES)*, vol. 2, n° 2, février 2020.

53. STEVENS Charlotte, « The Literary Canon », dans *The Literary Encyclopedia* [en ligne], 2007. Disponible sur : <https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=158> (Page consultée le 4 octobre 2024).
54. TURBIAU Aurore, « “Genre”, féminisme, littérature (comparée) 1/2. Introduction », dans *Littératures engagées. Féminisme et lesbianisme dans l’histoire littéraire* [en ligne]. Disponible sur : <https://engagees.hypotheses.org/1280> (Page consultée le 2 septembre 2025).
55. ZENETTI Marie-Jeanne, « Que fait #MeToo à la littérature ? Lecture féministe et lecture littéraire », dans SAINT-AMAND Denis et ZBAEREN Mathilde (éd.), *Revue critique de fixxion française contemporaine. Violences sexuelles et reprises de pouvoir* [en ligne], n° 24, juin 2022. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/fixxion/2148> (Page consultée le 04 décembre 2024).

e) Écriture inclusive

56. BURNETT Heather et RICHY Célia, « Démêler les effets des stéréotypes et le genre grammatical dans le biais masculin : une approche expérimentale », dans *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités* [En ligne], n° 10, juillet 2021. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/glad/2839> (Page consultée le 21 mars 2026).
57. GABRIEL Ute, GYGAX Pascal et ZUFFEREY Sandrine, « Le masculin et ses multiples sens : un problème pour notre cerveau... et notre société », dans *Savoirs en prisme. Les nouvelles formes d’écriture*, n° 10, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims (épure), octobre 2019.
58. MANERA Manuela, *La lingua che cambia. Rappresentare le identità di genere, creare gli immaginari, aprire lo spazio linguistico*, Turin, Eris Edizioni, 2021 (BookBlock, 30).
59. SAUSSURE Louis de, « Masculin générique et biais de genre en français : un état des lieux critique », dans *Langue française*, n° 223, 2024, p. 131-148.
60. VARNET Léo, « Compréhension du masculin générique et de l’écriture inclusive : quelques données empiriques », thèse de doctorat, Paris, École normale supérieure, 2024.
61. VIENNOT Éliane, *Non, le masculin ne l’emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, nouvelle édition augmentée, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017, p. 128-129.

3. Moyen Âge

a) Histoire

62. ANHEIM Étienne et KÖNIG-PRALONG Catherine, « Introduction. Le Moyen Âge des sciences sociales », dans *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 43, automne 2023.
63. ANTONELLI Roberto e.a., *I libri che hanno fatto l'Europa. Manoscritti latini e romanzi da Carlo Magno all'invenzione della stampa*, Rome, Bardi Edizioni, 2016 (Storia dell'Accademia dei Lincei – Studi 5).
64. BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 7^e édition, Paris, Armand Colin, 1974.
65. CAREGNATO Léa et D'AMICO Léanna, « Le mariage au Moyen Âge », [PDF en ligne], Université de Mons, mis en ligne en septembre 2018, https://web.umons.ac.be/app/uploads/sites/7/2018/09/2.1.Mariage_M_DAmico_Caregnato_PP.pdf (Page consultée le 11 novembre 2025).
66. DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, « Médiévisique et médiévalisme », dans AURELL Martin (éd.), *Les médiévistes face aux médiévalismes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023 (Histoire), p. 181-192.
67. DUBY Georges et PERROT Michelle, *L'histoire des femmes en Occident* dans KLAPISCH-ZUBER Christiane (éd.). II. Le Moyen Âge, tome 2, Paris, Plon, 1991, p. 26.
68. LE JAN Régine, « Chapitre VIII. Modes et formes de mariage », dans *Famille et pouvoir dans le monde franc (VIIe-Xe siècle)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2003.
69. LETERRIER Sophie-Anne, « Troubadours et trouvères — un dialogue nord-sud ? », dans *Revue du Nord. Histoire. Nord de la France. Belgique. Pays-Bas*, tome 87, n° 359, janvier/mars 2005.
70. LETT Didier, *Crimes, genre et châtiments au Moyen-Âge. Hommes et femmes face à la justice (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Armand Colin, 2024 (Collection U).

b) Genre et littérature médiévale

71. BREEN Katharine, « Medieval Allegorical Poetry and Prose », dans PARRY David (éd.), *The Oxford Handbook of Allegory*, Oxford, Oxford University Press, 2026.
72. CAVINESS Madeline H., « Féminisme, *Gender Studies* et études médiévales », dans *Diogène*, n° 225, Paris, PUF, janvier 2009, p. 33.
73. FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Littérature médiévale et études genre : succès, freins et défis », dans LASSERRE Audrey et PLANTÉ Christine (éd.), *Francofonia - Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 33.
74. LETT Didier, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre. XIIe-XVe siècle*, 2^e éd., Paris, Armand Colin (Cursus), 2013, 336 p.
75. LIAROUTZOS Chantal et PAUPERT Anne (éd.), *La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique*, Paris, Diderot Université Paris VII, 2006.
76. LÓPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « La voix féminine de la littérature médiévale : du jeu de cache-cache à la nécessité de l'effacement », dans SUÁREZ M.P. (éd.), *Homo ludens, homo loquens : le jeu et la parole au Moyen Âge*, Madrid, Ediciones UAM (Estudios, 161), 2014.
77. LÓPEZ MUÑOZ Juan Manuel, « Voix et identité de la bergère dans les pastourelles françaises anonymes (du début du XIIe à la seconde moitié du XIIIe) », dans *Verbum*, tome 28, n° 1, 2006.
78. ZINK Michel, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972.

c) Tradition courtoise

79. GUINIZZELLI Guido, *Rime*, sous la direction de Luciano Rossi, Turin, Einaudi, 2002 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 17).
80. KARNEIN Alfred, « La réception du De Amore d'André Le Chapelain au XIIIe siècle (Premier article) », dans *Romania*, tome 102, n° 407, 1981.
81. PARRY John Jay, *The Art of Courtly Love by Andreas Capellanus*, New York, Columbia University Press, [1941] 1990.
82. WISE David O., « Reflections of Andreas Capellanus's De Reprobatio Amoris in Juan Ruiz, Alfonso Martínez, and Fernando de Rojas. », dans *Hispania*, vol. 63, n° 3, 1980, p. 507.

4. Études dantesques

a) Études générales sur Dante et la Commedia

83. AUERBACH Erich, *Studi su Dante*, 16^e éd., trad. de l'allemand par Maria Luisa De Pieri Bonino et Dante Della Terza, Milan, Feltrinelli, 1986 (I Fatti e le idee).
84. BARBI Michele, *Problemi di Critica Dantesca. Prima Serie (1893-1918)*, Florence, Sansoni, 1934.
85. CHERCHI Paolo, « Dante e i trovatori », dans PICONE Michelangelo, CACHEY Theodore J. Jr. et MESIRCA Margherita e.a. (éd.), *Le Culture di Dante. Studi in Onore di Robert Hollander* (University of Notre Dame, 25-27 septembre 2003), Florence, Cesati, 2004, p. 93-103.
86. EWERT Alfred, « Dante's Theory of Language », dans *The Modern Language Review*, vol. 35, n° 3, juillet 1940.
87. FRANKE William, *Dante's Vita Nuova and the New Testament. Hermeneutics and the Poetics of Revelation*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2021.
88. GORNI Guglielmo, *Dante. Storia di un Visionario*, Rome/Bari, Laterza, 2008.
89. IMOLA Benvenuto da, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Florence, Casa Editrice G. Barbèra, 1887.
90. LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991 (Folio Histoire).
91. MANDONNET Pierre, *Dante le Théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des œuvres et de l'art de Dante Alighieri*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935.
92. MARINO Michele C., PACIONI Marco ET SANTORO Marco, *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 2006 (Biblioteca di « Paratesto », 2).
93. MÉNISSIER Thierry, « Concilier communauté des hommes et souveraineté mondiale : l'empire selon Dante », dans BRÉON Nicolas (éd.), *Cités. Empires et impérialismes. Les États-Unis, un empire différent des autres ?*, n° 20, Paris, PUF, 2004.
94. NARDI Bruno, *Dante e la Cultura Medioevale*, Bari, Laterza, 1942.
95. PICONE Michelangelo, CACHEY Theodore J. Jr. et MESIRCA Margherita e.a. (éd.), *Le Culture di Dante. Studi in Onore di Robert Hollander* (University of Notre Dame, 25-27 septembre 2003), Florence, Cesati, 2004.
96. RISSET Jacqueline, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et Sara Svolacchia, Caen, Éditions Nous, 2021.

b) Structure, poétique et interprétation de la Commedia

97. AUERBACH Erich, « Figura », dans *Archivum Romanicum*, n° 22, 1938.
98. COCHE Sylvie, « La Divine Comédie ou l'école des oiseaux : Dante dans le sillage des grues », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009.
99. CRAPE Drumlin N. M., « “But Virgil Was Not There” : The Lasting Impact of Dante's Homosocial Hell », dans *University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal* (USURJ), vol. 6, n° 2, 2020, p. 1-5. Disponible sur : <https://usurj.journals.usask.ca/article/download/476/250/2684> (Page consultée le 6 août 2026).
100. SINGLETON Charles S., *Dante's Commedia. Elements of Structure*, réimpression, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.
101. VINTI Matteo, *Amore al Centro Della Commedia. Dottrina e Immagini Dell'amore in Dante*, Quartu S. Elena, Metis Academic Press, 2020.

c) Figures féminines de la Commedia

102. ABREU DE LIMA Heloísa, « Interpreting Beatrice: The Critical Reception of the Character in the Last Twenty-Five Years », dans *Humanities*, vol. 14, n° 131, 2025.
103. ARGONDISSO Alyssa, « Dante's Beatrice as a threat to masculinity », dans *TCNJ Journal of Student Scholarship*, vol. XXVII, avril 2025.
104. BAROLINI Teodolinda L., « Dante and Francesca da Rimini : Realpolitik, Romance, Gender », dans *Speculum*, 2000, vol. 75, n° 1.
105. CARRAI Stefano, « Concezione e costruzione figurale del personaggio di Beatrice », dans *Studi e Problemi di Critica Testuale*, n° 103, 2021.
106. CORBETT George, « Beatrice 'is not a woman': Symbolic and realist interpretations of Dante's Beatrice in the 1830s », dans *Bibliotheca Dantesca*, n° 6, 2023.
107. DEL LUNGO Isidoro, *Beatrice Nella Vita e Nella Poesia del Secolo XIII*, Milan, Hoepli, 1891.
108. GORNI Guglielmo, « Beatrice agli Inferi », dans ABARDO Rudy (éd.), *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, Florence, Le Lettere, 1997.
109. IANNUCCI Amilcare A, « Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell. », dans *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, n° 97, 1979, p. 23–45.

Disponible sur JSTOR : <http://www.jstor.org/stable/40166271> (Page consultée le 7 août 2026).

- 110. PIERSON Inga, « Piccarda's Weakness : Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's Paradiso », dans *Speculum*, vol. 94, n° 4, octobre 2019.
- 111. PIROVANO Donato, « Nota Introduttiva », dans ALIGHIERI Dante, PIROVANO Donato et GRIMALDI Marco (éd.), *Vita Nuova. Rime*, Rome, Salerno, 2015.
- 112. SANTAGATA Marco, *Le donne di Dante*, Bologne, Il Mulino, 2021.
- 113. SINGLETON Charles S., *Journey to Beatrice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.
- 114. URBANI Brigitte, « Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne », dans *Théâtres du Monde. L'amour au théâtre*, n° 25, 2015.

5. Sources iconographiques et audio-visuelles

- 115. BALZICO Alfonso, *Nello della Pietra e Pia de' Tolomei*, Rome, Galerie Nationale d'Art moderne, 1885 ca.
- 116. BOTTICELLI Sandro (1445-1510), *La Carte de l'Enfer*, pointe d'argent et encre, détrempe sur parchemin, Bibliothèque apostolique vaticane et Kupferstichkabinett, Berlin, vers 1485-1495.
- 117. FAUVEAU Félicie de (1801-1886), *Monument à Dante*, marbre, collection particulière, vers 1830-1836.
- 118. FEDI Pio, *Pia de' Tolomei e Nello della Pietra*, Florence, Palazzo Pitti, Galerie d'Art moderne, 1861.
- 119. HOLMÈS Augusta (1847-1903), *Hymne à la paix*, poème symphonique, composé en 1914.
- 120. RODIN Auguste (1840-1917), *La Porte de l'Enfer*, plâtre (modèles) et bronze (moulages), musée Rodin, Paris, entre 1880 et 1917.
- 121. TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch (1840-1893), *Francesca da Rimini*, op. 32, poème symphonique, composé en 1876.

6. Autres œuvres littéraires citées

122. AKHMATOVA Anna, « Dante », dans REEDER Roberta (éd.), *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, trad. du russe par Judith Hemschemeyer, Édimbourg, Canongate Books, 1998 (The Alternative Poets).
123. ALIGHIERI Dante, *De l'éloquence en vulgaire*, trad. et commentaires sous la dir. d'Irène Rosier-Catach, Paris, Fayard, 2011 (Ouvertures bilingues — Essais).
124. ALIGHIERI Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, sous la dir. de Giorgio Petrocchi, Florence, Casa Editrice Le Lettere, 1994, 4 vol. (Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana).
125. ALIGHIERI Dante, *Vita nuova*, trad. de l'italien par Louis-Paul Guiges, Paris, Gallimard, 1974 (Poésie, 107).
126. ARENDT Hannah, « What is Freedom? », dans *Between Past and Future*, Londres, Penguin Classics, 2006.
127. ATWOOD Margaret, *La voleuse d'hommes*, trad. de l'anglais par Anne Rabinovitch, Paris, 10/18, 2005 (Domaine étranger, 3744).
128. BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1949 (Collection blanche).
129. CHAPELAIN André le, *De amore. De l'amour*, trad. du latin et édition par Pascale Bourgain, Genève, Éditions Droz, 2026 (Texte courant, 21).
130. PASOLINI Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Milan, Mondadori, 2011 [1975].
131. PLATH Sylvia, *Mary Ventura and the Ninth Kingdom*, Londres, Faber & Faber, 2019 (Faber stories).
132. WEIL Simone, *L'Iliade ou le poème de la force*, Paris, Rivages, 2021 (Rivages poche Petite bibliothèque, 674).
133. WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 2001 (Bibliothèques, 2801).

IV. Table des matières

DECLARATION SUR L'HONNEUR	3
REMERCIEMENTS	5
NOTE LIMINAIRE	7
SOMMAIRE	10
INTRODUCTION — VOIR ET ETRE VUE : POUR UNE NOUVELLE LECTURE DU FEMININ	14
I. CHAPITRE I — LE GENRE : UN CONCEPT POUR LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET L'ÉTUDE DES TEXTES MÉDIÉVAUX	28
A. LES FONDEMENTS THÉORIQUES	28
1. UNE DÉFINITION DU GENRE	28
a) Gender, genre ou genres ?	28
b) Le gender : une théorie voyageuse ?	29
c) Lire une figure féminine à la lumière du genre : diégèse, allégorie et symbole	31
B. EN PRATIQUE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE... ..	33
1. LE GENRE COMME OUTIL HERMÉNEUTIQUE.....	33
a) Quelques formes d'usage.....	33
C. ... ET EN LITTÉRATURE MÉDIÉVALE	38
1. LA RÉHABILITATION DES TEXTES GRÂCE AU GENRE	38
a) La place de la femme dans la tradition médiévale.....	38
(1) L'amour courtois et la culture du viol	38
(2) Le <i>dolce stil novo</i>	40
b) La relecture des classiques.....	42
2. LES DÉFIS TRANSVERSAUX.....	43
a) La question de la traduction	43
b) Les risques d'anachronisme(s)	46
II. CHAPITRE II — AU SOMMET DE L'IDÉAL : BÉATRICE, ENTRE TRADITION ET RELECTURE FÉMINISTE.....	49
A. LE CONTEXTE MÉDIÉVAL : NORMES FÉMININES ET FIGURES DE LA VIRGINITÉ	50
1. LES NORMES DU CONTRÔLE	50
2. L'EXEMPLE DE MATELDA	52
3. LA VIERGE ET LA PUTAIN : ILLUSION DICHOTOMIQUE ET COMPLEXITÉ DU FÉMININ	54

B. LA LECTURE DOMINANTE : BÉATRICE DANS LA CRITIQUE DANTESQUE	56
1. LA <i>FIGURA CHRISTI</i> OU LA LECTURE CHRISTIQUE DU FÉMININ	56
2. BÉATRICE, MÉDIATRICE ET GUIDE DU SALUT	57
3. FIGURE HISTORIQUE OU CONSTRUCTION LITTÉRAIRE ?	60
C. UNE RELECTURE FÉMINISTE RÉCENTE	63
1. LE REGARD DE BÉATRICE	63
a) L'autorité discursive et le leadership au féminin	66
b) Fluidité de genre, féminin puissant et masculinité fragile	68
D. LA RÉCEPTION CRITIQUE DE BÉATRICE : ENTRE TRADITION ET RELECTURE CONTEMPORAINE.....	71

III. CHAPITRE III — DU PIÉDESTAL AU RÉEL : VIOLENCES DE GENRE ET CONTINUUM

FÉMINICIDAIRE..... 73

A. LE FÉMINICIDE CHEZ DANTE : CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	74
1. DU TEXTE AU RÉEL : PENSER LE GENRE DANS SON INIQUITÉ	74
2. ORIGINES ET DÉFINITION	75
B. TYPOLOGIE DES VIOLENCES FAITES AUX FEMMES DANS <i>LA DIVINE COMÉDIE</i>	77
1. DE LA VÉNÉRATION À LA PROFANATION : ANATOMIE D'UNE CHUTE	77
2. UXORICIDES : DÉCLINAISON DE LA FEMME PUNIE CHEZ DANTE	78
a) La banalisation des violences maritales : quand tuer l'épouse devient un devoir.....	78
b) Le cas de Francesca da Rimini	79
(1) Le deuxième cercle infernal : la luxure	79
(2) La voix féminine	80
(3) Oppressions et réification	81
(4) La naissance du désir	82
c) Le cas de Pia de' Tolomei	84
(1) Au pied de la montagne du Purgatoire	84
(2) De victime inconnue.....	85
(3) ... à fausse coupable	86
(4) Entre voix et silence	87
3. PARJURE FORCÉE : ENTRE REDEMPTION ET DAMNATION	89
a) Piccarda Donati	89
(1) Dans la sphère la plus lente du Paradis.....	89
(2) La voix passive : agency, contrainte et responsabilité	90
(3) Consentement, violence et responsabilité morale	91

<u>CONCLUSION — NI SUR UN PIÉDESTAL NI À GENOUX : LA PUISSANCE SUBVERSIVE DES FIGURES</u>	
<u>FÉMININES DANTESQUES</u>	<u>94</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>99</u>
A. CORPUS	99
B. LITTÉRATURE SECONDAIRE	99
1. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES	99
2. ÉTUDES DE GENRE	101
a) Théories et concepts du genre	101
b) Études féministes : théories, critiques, histoire	101
c) Les violences sexuelles, culture du viol et féminicides	102
d) Genre et littérature	103
e) Écriture inclusive	104
3. MOYEN ÂGE	105
a) Histoire	105
b) Genre et littérature médiévale	106
c) Tradition courtoise	106
4. ÉTUDES DANTESQUES	107
a) Études générales sur Dante et la Commedia	107
b) Structure, poétique et interprétation de la Commedia	108
c) Figures féminines de la Commedia	108
5. SOURCES ICONOGRAPHIQUES ET AUDIO-VISUELLES	109
6. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES	110
<u>IV. TABLE DES MATIÈRES.....</u>	<u>111</u>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial