



**HAL**  
open science

## Ovide au Moyen Âge

Marylene Possamai-Perez

► **To cite this version:**

| Marylene Possamai-Perez. Ovide au Moyen Âge. 2008. halshs-00379427

**HAL Id: halshs-00379427**

**<https://shs.hal.science/halshs-00379427>**

Preprint submitted on 28 Apr 2009

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

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

## Ovide au Moyen Âge

### I/ *L'aetas ovidiana*

Au XII<sup>e</sup> siècle, Ovide exerce sur les clercs médiévaux une attraction telle qu'on peut parler de fascination. Ovide va pénétrer la matière des écoles, jusque là exclusivement constituée des écritures saintes et des écrits de Pères de l'Eglise. Avec Virgile, il sera l'auteur antique le plus lu et imité de tout le Moyen Âge. Il devient un modèle pour les techniques littéraires (alors que son écriture n'était pas forcément louée par tous les auteurs antiques : Sénèque par exemple reproche au poète sa manière allusive), mais aussi, et c'est plus surprenant, pour sa pensée : se développe alors le mythe d'un poète « pré-chrétien » (le fait que les *Métamorphoses* commencent par un récit de déluge a été senti comme une sorte de préscience de la Révélation chrétienne), et celui d'un Ovide philosophe, mythe qui aura la vie dure puisque Victor Hugo encore rêve d'être un nouvel Ovide, à la fois poète et philosophe. Une tradition médiévale faisait en effet d'Ovide un philosophe et lui attribuait des intentions morales, voire des aspirations chrétiennes. Les *accessus* aux transcriptions, traductions, adaptations et autres commentaires d'Ovide, font état de la valeur morale et philosophique du poète latin : ainsi Arnoul d'Orléans, en 1175, répond, dans son introduction aux *Métamorphoses*, « aux sept questions que doit traiter un *accessus* complet »<sup>1</sup>, et reprend l'étymologie traditionnelle du nom d'Ovide, *ovum dividens*<sup>2</sup>, nom qui aurait été formé à cause d'une allégorie attribuée à Ovide entre l'œuf (dur) et l'univers (le jaune notant la terre, le blanc l'air, et la coque le ciel). Même l'auteur de *Ovide moralisé* dont nous allons reparler, qui ne fait guère état de cette tradition pour justifier son entreprise, ne garde que cette réminiscence du *philosophe* cher aux auteurs d'*accessus* : c'est lorsqu'il reprend, aux vers 203-204 du livre I, l'image de l'œuf cuit à la coque pour illustrer le récit de la Création du monde ; mais sa référence n'est pas très claire. Fait-il allusion au nom d'Ovide, ou à une démonstration qu'il croit tirée des écrits de l'auteur antique ? Relisons les vers 203-211 : *A ce veoir nous avisa / Ovides, qui l'œuf devisa, / Si vault similitude faire / Tel, si com je cuit : / C'est par un œuf en coque cuit. / En l'œuf, ce me samble, a trois choses / Qui sont dedans la quoque encloses...* Et l'auteur de citer le milieu (c'est-à-dire le jaune), qui *nous note la terre*, le blanc, *Par cui nous devons la mer prendre*, la *pelete* qui figure l'air, et la coque, *qui l'estendement / Dou ciel nous représente et note*. Il conclut : *Ensi est l'ordenance toute / Des elemens manifestee* (213-227). A aucun moment cependant, il ne rattache explicitement ce lieu-commun de « l'œuf qui représente les quatre éléments », et « qui apparaît dans toute sa splendeur chez Giovanni del Virgilio »<sup>3</sup> (en 1323 environ), au nom d'Ovide.

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple l'incipit de plusieurs manuscrits des *Métamorphoses* : *Ad hujus auctoris evidentiam, divinum implorantes auxilium sine quo nullum rite fundatur, hec sunt conspicienda : auctoris vita, materia, intentio, utilitas, cui parti philisophie supponatur, titulus, tranctandi modus...* » Pour mettre en évidence cet auteur, en implorant l'aide divine sans laquelle aucun rite n'est fondé, il faut examiner les points suivants : la vie de l'auteur, la matière, l'intention, l'utilité, la partie de la philosophie à laquelle il se rattache, le titre, le traitement littéraire... » (MS Oxford, Bodleian Library, lat class. c. 2, saec. XIII, fols. 22-23, et Vat. lat. 1593, saec. XIIlex., fol. IVr, in Frank. T. Coulson et Bruno Roy, *Incipitarius ovidianum, a finding guide for texts related to the study of Ovid in the Middle ages and renaissance*, Brepols, 2000.

<sup>2</sup> P. Demats, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, 1973 (*Publications romanes et françaises*, 122), chapitre III, « L'Ovide médiéval. Du Philosophe au Mythographe », p. 107-109.

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, note 8.

Mais, plus curieusement, les médiévaux avaient aussi à justifier l'attrait que la matière même des poèmes ovidiens, traités et lettres d'amour, fables mythologiques, exerçait sur eux, et c'est cette valeur morale et philosophique, cette prescience de la Révélation chrétienne qui leur a permis cette justification, qui a permis de sauver de l'oubli ou de la destruction les poèmes ovidiens.

Dès le début du XII<sup>e</sup> siècle (ou même la fin du XI<sup>e</sup>), le *Lai de Narcisse* ou celui de *Pyrame et Thisbé* témoignent de cet attrait<sup>4</sup>. Chrétien de Troyes lui-même, d'après le prologue de son *Cligès*, aurait commencé son activité d'écrivain en « translatant » (c'est-à-dire en traduisant au sens médiéval du terme, en adaptant) des fables ovidiennes :

« Cil qui fist d'Erec et Enide,  
Et les comandemanz Ovide  
Et l'art d'amors en romanz mist  
Et le mors de l'espaule fist,  
Del roi Marc et d'Iseut la Blonde,  
Et de la hupe et de l'aronde  
Et del rossignol la muance,  
Un novel conte recomance. » (vers 1 à 8)

Outre *Erec et Enide* donc, et le roman de *Cligès* qu'il commence, Chrétien est l'auteur de traductions d'Ovide (en *romanz*, en langue vulgaire, en français) - parfois appelées *Ovidiana* de Chrétien :

- Les Commandements d'Ovide seraient peut-être *Remedia amoris*
- L'Art d'amors est l' *Ars Amatoria*, l'Art d'aimer.

Ces deux textes sont perdus.

- La muance (=métamorphose) de la huppe, de l'aronde (=hirondelle) et du rossignol était une adaptation des vers 412-674 du livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide (Térée, Procné et Philomèle): cette œuvre de Chrétien a été reprise, sous une forme sans doute remaniée et rajeunie, dans l'*Ovide Moralisé*, poème anonyme du début du XIV<sup>e</sup> siècle.

-le « mors de l'espaule »: la morsure de l'épaule (histoire de Pélops, évoquée rapidement dans Ovide mais peut-être glosée ou reprise dans fable d'Hygin n° 83 – racontée aussi dans l'Ovide moralisé, et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas aussi d'une reprise de Chrétien de Troyes, puisque les *Métamorphoses* d'Ovide ne font qu'une rapide allusion à cette légende – juste pour dire que les dieux ont « reconstitué » Pélops, tué et démembré par son père Tantale, qui désirait le donner à manger aux dieux – pour les rendre mortels, en vertu du principe que l'on devient ce que l'on mange. Mais seule Cérès – peut-être distraite par sa douleur de ne pas retrouver sa fille Perséphone, avait mangé son « morceau » de Pélops, l'épaule, que les dieux remplacèrent par un morceau d'ivoire)

On le voit donc dans ce prologue de Chrétien de Troyes, toutes les œuvres d'Ovide étaient lues et connues, non seulement les *Métamorphoses*, dont je vais reparler principalement, mais aussi

---

<sup>4</sup> Voir *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide*, éd. et trad. d'E. Baumgartner, Gallimard, collection "Folio classique" n° 3448, Paris, 2000. Ch. Ferlampin-Acher, « Piramus et Tisbé au Moyen-Âge : le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants », dans *Lectures d'Ovide*, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudeau, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p. 115-147.

les ouvrages concernant l'amour, les *Remèdes à l'amour* et *l'Art d'aimer*. Il faut aussi citer les *Héroïdes*, traduites en langue vernaculaire dès ce XII<sup>e</sup> siècle. Mais les *Fastes* étaient connus aussi.

## II/ Art d'aimer et Héroïdes

### 1/ L'art d'aimer

Comme le montre Marilyn DESMOND dans son ouvrage *Ovid's Art and the Wife of Bath, The ethics of erotic violence*<sup>5</sup>, le Moyen Âge a lu l'*Ars* d'Ovide comme un traité sérieux sur l'amour. L'ironie d'Ovide, qui rédige l'*Ars amatoria* pour se moquer des lois matrimoniales d'Auguste, n'a pas été perçue au Moyen Âge : à partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'*Ars* a été lu comme une exploration philosophique de l'éthique de la violence érotique, comme le révèle par exemple le *De natura et dignitate amoris* de Guillaume de Saint Thierry. L'*Art d'aimer* a été considéré comme le livre de poche de la performance hétéro érotique, un éloge du sadisme amoureux et de la domination sexuelle masculine. Outre l'adaptation perdue de Chrétien de Troyes, on en connaît cinq translations en langue vernaculaire : Bruno Roy, qui a édité l'une d'entre elles, l'*Ars d'amours*<sup>6</sup>, pense que le prologue du *Cligès* ne fait référence qu'à une seule et même œuvre, l'*Ars amatoria*, puisque la translation romane qu'il édite se désigne comme un répertoire de « comandemens », donc *comandemens Ovide* et *Ars d'amours* seraient une seule et même œuvre.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, on dénombre quatre translations :

- celle d'un nommé « Maistre Elie », qui reprend les livres I et II de l'*Ars amatoria*
- celle de Jake d'Amiens, l'*Ars d'Amors*, qui ajoute à l'*Ars amatoria* 1384 vers de modèles de dialogues amoureux, mais respecte par ailleurs la structure du poème latin (en commençant par les conseils aux hommes – livres 1 et 2 du texte latin, puis en enchaînant sur les conseils aux femmes – le livre 3 de l'*Ars amatoria*, mais l'ordre des vers latins est souvent bouleversé, et plus de la moitié des vers latins est omise dans la traduction.
- un texte anonyme, *La Clef d'amors*, la version la plus intéressante pour Bruno Roy, puisqu'elle intègre le récit dans le cadre littéraire du songe, à la manière du *Roman de la Rose* (le Dieu d'amour ordonne au poète de composer un Art d'aimer). Les passages traduits sont amplifiés, mais des passages mythologiques sont supprimés.
- le court poème de Guiart (256 vers, dont 112 seulement viennent de l'*Art d'aimer* proprement dit) ; la deuxième partie est constituée par 16 strophes d'un poème religieux *Des cinq vegiles*, et le poème se termine par une invitation aux pensées religieuses, avec une prière à la Vierge.

On le voit, ces quatre versions sont influencées par la tradition courtoise ; le dilemme de ces auteurs : traduire Ovide ou écrire un poème courtois, est résolu par une imitation d'Ovide qui sacrifie aux conventions courtoises. Aucun de ces auteurs ne manifeste l'intention explicite de « traduire Ovide ».

---

<sup>5</sup> Ithaca and London, Cornell University Press, 2006 ; 1 vol. in-8°, 205 p. (Cornell Paperbacks). ISBN-13: 978-0-8014-4379-4. ISBN-10: 0-8014-4379-2.

<sup>6</sup> Bruno Roy, *L'Ars d'amours : traduction et commentaire de l'Ars amatoria*, publié par Brill Archive, 1974.

Au contraire, *L'Ars d'amours* se présente comme la première traduction littérale, « traduction en prose des deux premiers livres du poème latin, accompagnée d'une glose étendue (pour reprendre les termes de Gaston Paris<sup>7</sup>, qui fustige l'œuvre, « singulier ouvrage », « bizarre pot-pourri », « singulier mélange de cynisme et de gaucherie » : le texte aura du mal à se remettre de cette condamnation). 36 chansons sont intercalées dans la glose.

Il y a plusieurs manuscrits de ce texte, mais seul le manuscrit de Modène, le plus tardif, contient la traduction du livre III. Cette traduction n'est pas de la même main que celle des deux premiers livres, elle est plus tardive. La formule de conclusion du livre III ne revendique la paternité que de ce livre III. C'est le livre qui s'adresse aux femmes, alors que les livres I et II s'adressent aux hommes : l'auteur primitif s'est limité aux deux premiers livres, ce qui est une constante dans les traductions et commentaires de *l'Ars amatoria*. D'ailleurs le prologue même d'Ovide n'annonce que les deux premiers livres (*Principio* et *proximus* annoncent le livre I, *Tertius* le livre II). Le plan initial du poème latin ne comprenait que deux livres, l'idée du troisième (pour les femmes), ne s'est imposée qu'après coup à Ovide. L'explicit du livre III de la version française de Modène révèle la répugnance des moralistes médiévaux à s'adresser directement aux femmes. Ainsi, André le Chapelain s'adresse aux hommes. C'est seulement au milieu du XIII<sup>e</sup> que le *Chastoiement des Dames* rend désirable la traduction commentée du livre III : elle constituera une addition à *l'Ars d'amours* primitif.

On a conservé 4 ms de ce texte (Modène, Arsenal, B.N., Bruxelles), et d'autres copies ont existé, comme le révèlent les catalogues des librairies des rois de France, des ducs de Berry et de Bourgogne. Aucun des témoins restants n'est le modèle des autres.

Le prologue est surprenant : alors que les textes utilisent d'habitude la parabole des Talents (nul ne doit cacher son savoir), celui-ci dit « Science ne vault riens que chacun scet et puet sçavoir et regarder » - mais ce prétentieux hermétisme ne concerne pas sa traduction du texte latin, il vise seulement à s'excuser de ne pas présenter des développements anagogiques ou tropologiques : « si j'avais voulu, j'aurais pu aller plus loin dans la recherche du sens caché, mais il faut que les mots restent obscurs pour que les lecteurs s'attardent davantage, que les mots gardent leur poids » Il traduit seulement le texte d'Ovide (la *moralité*) et une glose latine qui l'accompagnait sans doute (la *sentence*). Ce prologue est lui-même la traduction d'un *accessus* latin.

Les sections traduites sont de longueur inégale, plus courtes dans les passages difficiles (les allusions mythologiques en particulier), plus longues dans les passages faciles (les conseils pratiques). Habituellement la traduction vient après la glose. Mais parfois la traduction est abruptement coupée par la glose. La traduction est à peu près complète. Mais un épisode complet est omis : celui de Dédale et Icare dans le livre II (il a été résumé dans la glose au livre I, vers 984-1005). le texte latin utilisé appartient sans doute aux *deteriora*, c'est-à-dire à la vulgate de *l'Ars amatoria*.

---

<sup>7</sup> Gaston Paris, « Chrétien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide », *Histoire Littéraire de la France*, t. XXIX, 1886, p. 455-525. Id., *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, Paris, 1912.

## 2/ Les Héroïdes

Luca Barbieri vient d'éditer une version des *Héroïdes* en langue vernaculaire, intitulée *Les épistres des dames de Grèce*<sup>8</sup> : il s'agit de 13 épîtres en prose française, auxquelles s'ajoutent deux références explicites à celle d'Hypsipyle à Jason. Ces épîtres sont insérées dans la version en prose du *Roman de Troie*, dite *Prose 5* (il s'agit de la section troyenne de la deuxième version de *l'Histoire Ancienne jusqu'à César*). Cette rencontre entre l'histoire troyenne et les *Héroïdes*, à l'intérieur de vastes compilations d'histoire ancienne, est un phénomène qu'on retrouve en Europe à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Il est souvent lié au désir de donner une ascendance illustre aux jeunes dynasties, en prétendant les faire remonter jusqu'aux héros troyens.

*L'Histoire Ancienne 2* se sert des *Héroïdes* françaises pour illustrer l'histoire de la Guerre de Troie, et en fait le cœur de la narration. Composée à Naples dans le deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, pour exalter la dynastie angevine du roi Robert, elle lui donne une origine en rapport avec la migration des héros troyens et de leurs descendants. *L'Histoire Ancienne 2* n'est pas encore éditée intégralement.

Il existe 19 manuscrits de *l'Histoire Ancienne 2*, la plupart sont du XV<sup>e</sup> siècle. Certains ne contiennent que les épîtres. Dans d'autres elles sont insérées dans *Prose 5*, avec parfois une partie de *l'Histoire Ancienne 2*. Le manuscrit Royal 20.D.I. est conservé à la British Library de Londres. Il a été réalisé à Naples pour la cour du Roi Robert d'Anjou, vers 1330-1340. C'est le point de départ de toute la tradition manuscrite connue.

La première version de *l'Histoire Ancienne jusqu'à César*, rédigée par un clerc du châtelain de Lille Roger IV entre 1208 et 1213, est une histoire universelle, véritable histoire du Salut, de la Genèse à l'Empire Romain et à la diffusion du Christianisme dans l'Europe Occidentale. La section troyenne n'y a pas grande importance, elle est livrée dans un récit sec et bref, traduction française de Darès.

La deuxième version, qui date de la fin du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, élimine les parties bibliques : elle est plus laïque et littéraire. Elle renonce aux interprétations morales. La section troyenne est une longue mise en prose du *Roman de Troie*, ce qui accentue le caractère littéraire et romanesque. L'histoire de la Guerre de Troie devient le véritable cœur de la compilation (de nombreuses miniatures ornent le texte de *Prose 5*) ; malgré le caractère épique du récit, les histoires d'amour et les personnages féminins tiennent une grande place, en particulier grâce à la traduction des *Héroïdes*, qui a la fonction d'une pause lyrique et élégiaque dans la narration des exploits des héros. L'auteur de *Prose 5* utilise de nombreuses sources (d'autres mises en prose, le roman en vers, la traduction de Darès, la traduction anonyme de *l'Ars amatoria* (*L'Art d'amours*), ainsi que des textes latins sur la Guerre de Troie, *l'Historia destructionis Trojae* de Guido delle Colonne, *l'Excidio Trojae* de Joseph d'Exeter (tous ces textes devaient se trouver dans la bibliothèque napolitaine des Angevins). Le propos de l'auteur semble de faire une sorte de *summa* sur la Guerre de Troie en utilisant tout le matériau dont il pouvait disposer. Il reprend les ajouts de *Prose 3* et les amplifie, accentuant ainsi le

---

<sup>8</sup> *Les épistres des dames de Grèce*. Une version médiévale en prose française des *Héroïdes* d'Ovide, éditée par Luca BARBIERI, Paris, Honoré Champion, 2007 ; 1 vol. in-12, 212 p. (*Les Classiques Français du Moyen Âge*, 152).

<sup>9</sup> Cf. la *General Estoria*, compilée sous la direction d'Alphonse X le sage entre 1270 et 1284, qui contient cette traduction des épîtres ovidiennes à l'intérieur ou à côté de la section troyenne d'une histoire universelle ou ancienne.

caractère élégiaque et lyrique, tout en supprimant la quasi-totalité des digressions morales et allégoriques de *Prose 1*. Il ajoute de nouvelles histoires d'amour, issues du texte ou de commentaires des *Héroïdes*, comme l'histoire de Phryxos et Hellé, souvent associée aux épîtres de Léandre et Héro, comme la fin de l'histoire de Jason et Médée, ou le récit de la mort d'Hercule. Ces ajouts se trouvent aussi dans *l'Ovide moralisé* : « on peut supposer un rapport direct entre les deux textes, ou plus probablement l'existence d'un corpus de commentaires mythographiques aux œuvres ovidiennes, auquel les deux auteurs auraient puisé. »<sup>10</sup> (p. 20).

Les *accessus* latins aux *Héroïdes*, qui contiennent l'exaltation de l'amour chaste (celui de Pénélope) et la condamnation de l'amour fou (Phyllis, Phèdre, Canacé), associent les héroïnes ovidiennes à la Guerre de Troie. Le modèle utilisé par l'auteur de *Prose 5* devait contenir le texte de *Prose 3* et la traduction des *Héroïdes*. Opérant une « synthèse par accumulation », il souligne le lien entre les deux textes en intégrant le texte des épîtres dans le récit de la Guerre de Troie. Parfois l'insertion est naturelle, parfois le lien est plutôt faible, parfois l'insertion est arbitraire (l'auteur ajoute les noms des correspondants parmi les combattants).

L. Barbieri s'interroge sur la diffusion de *Prose 5* et des *Héroïdes* françaises. Elles ont une origine italienne, mais *l'Histoire ancienne 2* est exclusivement française. Tous les manuscrits ont été composés en France au XV<sup>e</sup> – sauf le manuscrit Royal, qui date du XIV<sup>e</sup>. Le texte de *l'Histoire ancienne 2* a dû rester enfermé dans la bibliothèque des Angevins : sa diffusion ne commence qu'avec l'arrivée du manuscrit Royal à Paris. Neuf manuscrits ont un lien direct avec lui, plus deux qui contiennent *Prose 5*, détachée de *l'Histoire ancienne*, mais conforme au texte du manuscrit Royal. Quatre manuscrits contiennent une rubrique à *Prose 5* qui signale la présence des *Héroïdes* – perçue donc comme signe distinctif de *Prose 5*. Les *Héroïdes* françaises finissent par acquérir la dignité d'un texte indépendant : dans cinq manuscrits, elles sont détachées de *Prose 5*, mais dérivent toujours du manuscrit Royal (et leur ordre est celui de *Prose 5*, non celui d'Ovide).

Le lien entre les *Héroïdes* et l'histoire de la Guerre de Troie, et leur interprétation morale et allégorique, datent des *accessus ad auctores* des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. L'insertion de textes épistolaires dans les romans est de plus en plus fréquente au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, elle est due sans doute à la connaissance des *Héroïdes*, qui ont une grande diffusion dans *l'aetas ovidiana* (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>) – mais les références sont plus fréquentes dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> et début XIV<sup>e</sup>. On trouve aussi des listes d'amants ovidiens dans *Amadas et Ydoine* ; *Yder*, *Le Roman de la Rose*, *Flamenca*, Chrétien de Troyes, Jean de Malkaraume, Marie de France, les romans antiques (*Enéas* et *Troie*), recourent à des épisodes des *Héroïdes*, qui jouent donc un rôle dans la formation des conceptions littéraires de l'amour (dans la poésie lyrique et les romans courtois). Fin XIII<sup>e</sup> et début XIV<sup>e</sup> surtout, les *Héroïdes* appartiennent au patrimoine commun de la littérature française : on en a de longues citations explicites dans *l'Ovide moralisé*<sup>12</sup>, dans *le Jugement du Roy de Navarre* de Machaut<sup>13</sup>, dans les *Saluts d'amour* des troubadours. Les deux facteurs (diffusion auprès d'un public qui cultive la littérature vernaculaire, et lien entre *Héroïdes* et Guerre de Troie) permettent à Benoît de Sainte-Maure de transformer l'épopée en roman de guerre et d'amour. L'insertion des *Héroïdes* dans *Prose 5* accomplit et rend plus explicite l'attitude culturelle inaugurée dans le *Roman de Troie*.

---

<sup>10</sup> En particulier les mythographes du Vatican, X<sup>e</sup> – XII<sup>e</sup> siècles.

<sup>11</sup> Cf. *La Mort Artu* (épître de la Dame d'Escalot), le roman de *Tristan en prose* (dix épîtres).

<sup>12</sup> XII, 112-361 et XII, 372-737.

<sup>13</sup> 3221-98.

L. Barbieri insiste sur le rôle des *Héroïdes* italiennes, celles du manuscrit Gaddi, et du milieu culturel de la version française. Le manuscrit Gaddi reliqui 71, de la bibliothèque Laurentienne de Florence, contient la version italienne de quatre *Héroïdes* et le texte en prose de l'histoire de Troie, *Istorieta troiana*, traduction de *Prose 3* – avec quelques différences par rapport au manuscrit de Rouen. La traduction des *Héroïdes* ne s'appuie pas sur le texte latin, c'est une adaptation italienne d'un texte français, des épîtres de Pénélope, Phyllis, Briséis et Cœnone, dans l'ordre ovidien – mais le manuscrit est fragmentaire et contenait aussi sans doute celle d'Hypsipyle (comme le manuscrit 1580 de la bibliothèque Riccardienne de Florence) et une sixième épître. Le Manuscrit Gaddi démontre le lien entre *Prose 3* et les *Héroïdes* françaises, et témoigne de la diffusion de ces deux textes en Italie et à Naples : il rend plus probable l'origine italienne et napolitaine de *Prose 5* et du manuscrit Royal. Le texte est plus complet que celui du manuscrit Royal : la traduction française des *Héroïdes* n'est pas l'œuvre de l'auteur de *Prose 5*. Le manuscrit Gaddi contient de nombreuses gloses : c'est un commentaire exceptionnel et une mine d'informations sur la culture de son milieu de production. Les introductions des épîtres sont inspirées des *accessus* latins (définitions des différents types d'amour et lien avec la Guerre de Troie). Les gloses sont mythologiques, historiques et géographiques, mais aussi morales ou élégiaques, sur la nature et les effets de l'amour (avec des exemples lyriques ou narratifs) : elles révèlent la culture de l'auteur (qui fait référence à la lyrique des troubadours et des trouvères, au *Roman du Castelain de Couci*, au *Roman de la Violette*, au *Guillaume de Dôle*). Les gloses mythologiques présentent des liens avec l'*Ovide moralisé* et l'*Art d'Amours* (textes dont le compilateur du manuscrit Royal pouvait disposer à la cour angevine de Naples).

Examinant le style des *Héroïdes* françaises, L. Barbieri considère le texte du manuscrit Royal comme un *volgarizzamento*, une adaptation assez libre du latin. Le passage du latin au français reflète la culture et les connaissances de l'auteur médiéval ; l'interprétation en outre est dictée par le contexte troyen, et le désir de faire ressortir les idées privilégiées par le remanieur (l'amour à distance, la fidélité malgré l'absence, l'inconstance des amoureux, la maladie d'amour et ses symptômes, la folie d'amour, la crainte amoureuse, l'amour caché et secret). Grâce au manuscrit Gaddi, on a la possibilité de distinguer le travail du premier traducteur (qui n'est pas l'auteur de *Prose 5*), qui est déjà une interprétation, une profonde transformation du texte latin. L'auteur de *Prose 5* aura une action moins importante sur la structure du texte, il vise plutôt à l'intégration des épîtres dans le contexte troyen (suppression de quelques longs passages, ajout de quelques phrases pour faire le lien avec le contexte) : les épîtres se transforment progressivement, s'éloignent de plus en plus du modèle latin – mais ce n'est vérifiable que pour les quelques épîtres du manuscrit Gaddi.

La raison principale de l'infidélité au modèle latin est l'adaptation au contexte troyen (des références explicites au siège de Troie sont ajoutées), ou le projet littéraire de l'auteur. La complexité du texte latin est simplifiée ou déstructurée, la réécriture met en évidence les idées favorites (les plaintes des femmes abandonnées ou trompées) par accumulation en série. Hélène devient une amante séparée de son aimé, Pâris écrit à une femme éloignée de lui. Dans les épîtres de Léandre et Héro, le thème principal devient l'amour caché (insistance sur le champ sémantique de *celer* et amplification de la distance entre les protagonistes). L'épître de Canacé est différente de celle d'Ovide (qui met en scène une jeune femme prête au suicide) : elle est une jeune femme assise qui s'apprête à écrire une lettre. Le narrateur intervient, surtout dans les sections liminaires des épîtres, pour mettre en évidence le caractère exemplaire des figures féminines.



L. Barbieri présente l'emploi de la rhétorique dans les *Héroïdes* françaises : les textes latins sont longs et le traducteur se livre à un important travail de réduction. Parfois la synthèse est si poussée, qu'il est difficile de trouver des correspondances ponctuelles avec le texte d'origine (comme dans les épîtres d'Héro et Léandre). Les amplifications sont moins quantitatives que relevant d'un travail d'interprétation et de remaniement, dont les gloses sont la source principale : elles vont de la simple explication d'un nom mythologique à une interprétation ou un rapprochement avec un autre texte, un mythe ou une légende. Les gloses sont aussi à la base du phénomène typiquement médiéval du couple synonymique. La traduction utilise toutes les figures rhétoriques enseignées par les *artes dictandi* – en particulier les fausses questions (ce qui va dans le sens du pathétique et de l'élégiaque) : l'anaphore, le climax, le vocabulaire et les images de la poésie lyrique et des romans courtois<sup>14</sup>. On trouve des correspondances analogiques, des interférences entre deux passages latins similaires : la traduction d'un passage peut en influencer un autre.

Le manuscrit Royal date du XIV<sup>e</sup> siècle, son modèle ne peut remonter au-delà des dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les italianismes et les traits dialectaux prouvent que le copiste du XIV<sup>e</sup> siècle a appris en Italie une langue d'exportation, imprégnée de traits régionaux, surtout du Nord de la France, puisque les membres de la communauté angevine venaient de là. Mais l'influence du texte latin peut expliquer des phénomènes linguistiques qui pourraient être assimilés à des italianismes.

### III/ L'*Ovide moralisé* en vers

Nous sommes au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Ovide n'a cessé d'être lu, étudié, traduit, imité, mais les *Métamorphoses* n'ont pas encore été traduites en entier : il y a eu des reprises intégrales et même amplifiées de certains épisodes, ou des résumés pour permettre l'interprétation. Fulgence<sup>15</sup> est sans doute le précurseur, avec Hygin<sup>16</sup> et les Mythographes du Vatican<sup>17</sup>. Au XII<sup>e</sup>, Arnoul d'Orléans<sup>18</sup> et au XIII<sup>e</sup> Jean de Garlande<sup>19</sup>, ont livré des commentaires, des interprétations ou *integumenta*.

---

<sup>14</sup> Cf. les mots « techniques » spécifiques (*fine, loiaus, loiauté*), la figure des médisants, le topos du début printanier...

<sup>15</sup> F. P. Fulgentius, *Opera*, éd. R. Helm, Leipzig, 1898. Cf. aussi le texte *Fulgentius Metaforalis*, édité par H. Liebeschütz, Studien der Bibliothek Warburg IV, Teubner, Leipzig-Berlin, 1926.

<sup>16</sup> Hyginus, *Fabulae*, éd. H. J. Rose, Londres, 1934. J. Engels signale Hygin comme « l'original » des vers 4229 sqq. du livre I.

<sup>17</sup> *Scriptores Rerum Mythicarum Latini tres*, éd. Bode, Cellis, 1834.

<sup>18</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze e morali storiche, Vol. XXIV, Hoepli, Milano, 1932.

<sup>19</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni di Garlandia, Integumenta Ovidii, Poemetto inedito del secolo XIII*, Principato, Milano, 1933. Mais à propos du livre I, J. Engels constate que « l'utilisation de ces sources est le plus souvent indirecte », *Études sur l'« Ovide moralisé »*, Groningen, 1943, p. 70 : notre auteur les lit sans doute dans les gloses du manuscrit des *Métamorphoses* qu'il utilise, peut-être le ms *Vat. Reg. 1479* (cf. F. Ghisalberti, *Integumenta*, p. 13-14, pour les vers 3116-3214 du même livre I). Toujours à propos du premier livre, J. Engels commente aussi les citations de la Bible, données d'après la version de la *Vulgate* (par exemple le vers 809 du livre I), et repère Grégoire le Grand comme source de la description des anges (I, 1615-1695).

Mais l'*Ovide moralisé* constitue la première traduction complète des *Métamorphoses* en langue romane<sup>20</sup>. À peu près en même temps, le bénédictin Pierre Bersuire donne son *Ovidius Moralizatus*, en latin et en prose, qui résume sèchement les fables avant d'en livrer une interprétation chrétienne<sup>21</sup>. L'auteur anonyme choisit le vers (l'octosyllabe – il lui en faut deux en général pour traduire un hexamètre latin), et « traduit » à la façon médiévale : il connaît parfaitement le latin, mais la traduction en langue romane n'est pour lui qu'un point de départ – nécessaire sans doute, et auquel par ailleurs il prend plaisir, mais néanmoins point de départ pour son entreprise essentielle : l'allégorisation, l'allégorèse pour reprendre le terme d'Armand Strubel, des fables de métamorphose. Il s'agit en effet (c'est la seule justification, pour un clerc chrétien, de cet intérêt pour des fables absurdes ou obscènes) d'en tirer la vérité chrétienne : la fable n'est qu'un voile (*integumentum*, une couverture) qu'il faut soulever, un figure concrète, agréable – et instructive si l'on sait la lire, qu'il faut interpréter (tout dans la Création est signe de Dieu, la Création est, après la Bible, l'autre livre écrit par le doigt de Dieu pour permettre aux hommes de retrouver sa trace<sup>22</sup> ; et la création humaine, littéraire, est signe aussi, même la poésie profane, même les textes païens : *Se l'escripture ne me ment, / Tout est pour nostre enseignement / Quanqu'il a es livre escript, / Soient bon ou mal li escript. / Qui bien i vaudroit prendre esgart, / Li maulz y est que l'en s'en gart / Li bien pour ce que l'en le face...* (I, 1-7). ) : tout est signe de la Vérité chrétienne (sinon, pourquoi les *Métamorphoses* commenceraient-elles par le récit du déluge ?). Mais pour arriver à cette vérité très précieuse et subtile, il faut des étapes : l'interprète va retrouver, reprendre la théorie des quatre sens canoniques de l'Écriture sainte : *Littera gesta docet, quid credas allegoria / Qui agas tropologia, quo tendas anagogia* ; sens littéral (historique), tropologique (moral), typologique (allégorique), anagogique. Mais comme les fables ne peuvent pas avoir un sens littéral acceptable (vrai) – contrairement aux Écritures saintes, l'auteur doit d'abord les nettoyer de toute absurdité : c'est le rôle des explications des « expositions » de type physique, « selon nature » (comme les stoïciens), et « historique » (comme Évhémère), explications qui remplissent en même temps la fonction de « relais sensible », de tremplin vers la vérité intelligible, spirituelle, plus difficile à comprendre pour un lecteur non initié.

Mais je n'insisterai pas trop sur cette démarche, pourtant essentielle pour comprendre la mentalité des XIII<sup>e</sup> –XV<sup>e</sup> siècles – et celle de l'auteur de l'*Ovide moralisé* en particulier. Je devais en dire un mot parce qu'elle explique la façon dont le poète anonyme traite le texte latin des *Métamorphoses* : il connaît le latin, et se montre capable de le traduire très fidèlement. Par conséquent, une transformation, même infime, peut trouver sa justification dans la deuxième « traduction » qu'il en fait, la deuxième transposition (pour reprendre le terme de Genette, après la transposition linguistique, la transposition sémantique) : l'allégorèse. La traduction prépare l'allégorèse. Certes, le traducteur roman y prend plaisir, il rend la poésie et la beauté du texte latin,

<sup>20</sup> Mais non la première traduction en langue vernaculaire, puisque Albrecht von Halberstadt les avait traduites en allemand en 1210 : cf. Bartsch, K., *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Quedlinburg, 1861.

<sup>21</sup> Bersuire ou Berçuire, P., *Reductorium morale* (L. XV de l'*Ovidius moralizatus*), éd. J. Engels, Utrecht, 1962. Cf. Ghisalberti, F., « L'*Ovidius Moralizatus* di Pierre Bersuire », Rome, *Studi Romanzi*, XXIII, p. 87-89.

<sup>22</sup> Cf. Alain de Lille : *Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum*. (*Rythmus alter*, P.L., vol. 210, col. 579), « Toute créature du monde, comme un livre, comme une peinture, est pour nous dans un miroir » ; Hugues de Saint-Victor : *quasi quidam liber scriptus digito Dei* (*De tribus diebus*, P.L., vol. 176, col. 814), « comme un livre écrit par le doigt de Dieu » ; cités par A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, H. Champion, Paris, 2002, p. 67. Cf. *omnis natura Deum loquitur* (*Eruditio Didascalica*, VI, 5, *Patrologie Latine*, vol. 172, col. 814), cité par A. Strubel, *Grant senefiance...*, p. 64.

beaucoup plus, beaucoup mieux, que son contemporain Bersuire, qui résume la fable en quelques mots pour en venir rapidement à l'allégorèse chrétienne.

Pour donner un exemple de cette différence de traitement des légendes chez nos deux auteurs médiévaux, regardons leurs versions de la légende de Lychaon, au livre I. Chez Ovide, le récit, placé dans la bouche de Jupiter, occupe les vers 218 à 239, et présente un tableau saisissant du crime du personnage et de la vengeance du roi des dieux. Les sonorités rendent l'impression de terreur liée à la métamorphose du tyran. Écoutons par exemple les assonances en [u] du vers 233, qui illustre encore une fois l'impossibilité de communiquer associée à la métamorphose en animal (*Exululat frustra que loqui conatur*, « Il se met à hurler ; en vain il s'efforce de parler »), ou les allitérations en [w] du vers 237 (*Fit lupus et veteris servat vestigia formae*, « devenu un loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme ») : toutes ces sonorités n'imitent-elles pas les hurlements du loup ?

Pour rendre cette fable, Bersuire se contente de ce résumé de quelques lignes :

*Inde narrat Ovidius quod iupiter deus caeli indutus humana imagine descendit in terram : lychaonem quendam tyrannum nequissimum visitorem : qui lychaon parato sibi quodam lecto in domo sua. Occulte ipsum occidere attemptavit. Propter quod dictus lychaon mutatus est in lupum. Et ut lupus coepit ululare : et vagabundus per agros : et nemora circuire.*<sup>23</sup>

On le voit, Bersuire délaisse tout aspect anecdotique et « exotique » : il ne décrit ni la préparation culinaire de Lychaon, ni le déroulement de sa métamorphose.

Au contraire, l'*Ovide Moralisé* reprend le style direct du texte antique et le récit de Jupiter s'étend du vers 1342 au vers 1388. La traduction ici n'est guère amplifiée, elle est même souvent très fidèle, et notre auteur décrit les préparatifs du « festin horrible »<sup>24</sup>, insiste sur la rouerie de Lychaon, qui veut « tenter » Jupiter :

Il pensa qu'il essaieroit  
Se dieus estoie. Tant feroit :  
De nuit me volt ou lit ocirre,  
Et en dormant metre a martire,  
Mes il ne pot sa felonnie  
Traire a chief. Il ne se volt mie  
Tenir atant, le fel tirant,  
Ains ala de mal empirant...  
La colère du dieu est bien sensible grâce au style direct :  
Si me volt de tel mengier pestre,  
Vostre seignour et vostre mestre !

Enfin la métamorphose en loup est retracée minutieusement, étape par étape, comme est rendue l'idée qu'il conserve de son ancienne nature des traits physiques autant que moraux :

---

<sup>23</sup> *Reductorium, op. cit., Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thomas Walleys*, Utrecht, 1962 : « Ensuite Ovide raconte que Jupiter, dieu du ciel, revêtu d'une apparence humaine, descendit sur terre, pour rendre visite à Lychaon, le plus méchant des tyrans ; mais ce Lychaon, après avoir préparé dans son palais un lit pour Jupiter, tenta secrètement de le tuer : c'est pourquoi, dit-on, Lychaon fut métamorphosé en loup, et comme un loup commença à hurler, à vagabonder à travers champs et à parcourir les bois. »

<sup>24</sup> C'est le nom que nous avons donné à ces « repas » anthropophagiques dans notre article sur « nourriture et ivresse dans l'*Ovide Moralisé* », Actes du colloque d'Aix-en-Provence, « Banquets et Manières de Table au Moyen Âge » *Senefiance* n° 38, textes réunis par Chantal Connochies-Bourgne et Jean Subrénat, CUERMA, Aix-en-Provence, 1996.

Quant cuidoit parler, si ullot,  
 Et de la grant ire qu'il ot  
 Li prist une angoisseuse rage,  
 Encore angoisse, encore enrage  
 Des simples bestes devourer,  
 Et, si come il seult acorer  
 Les gens et mengier, il acore  
 Les beste et menjuë encore.  
 Encor les escorce et desrobe.  
 En pel fu muee sa robe ;  
 Ses bras sont cuisses devenu ;  
 Encor a il le poil chanu :  
 Il est fais leuz malz et nuisans ;  
 Encor a il les ieus luisans,  
 S'est plains de rage et de mauté,  
 Si com il ot ançois esté.

La version française on le voit est aussi dramatisée et visualisée que la version ovidienne. Tout au plus peut-on noter un léger changement d'atmosphère : l'auteur du XIV<sup>e</sup> siècle pense déjà à sa moralisation et christianise par exemple Jupiter dans l'expression *Vostre seignour et vostre mestre*. En outre, nous avons noté déjà la suppression de l'ironie d'Ovide, perceptible dans l'anaphore de *idem-eadem* :

Fit lupus et veteris servat vestigia formae.  
 Canities eadem est, eadem vilentia vultus,  
 Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est (vers 237-39).

Mais ces légères modifications n'ôtent rien au plaisir manifeste que prend notre auteur à raconter, à rendre vivante cette saynète. Le rythme, les sonorités, les reprises de termes (*rage, ire, mangier, angoisse / angoisseuse, acore / encore / escorce, nuisans / luisans*), prouvent avec quel bonheur il se livre à la translation de la fable antique. On est loin de l'optique « utilitaire » et du sérieux de Bersuire. Notre auteur aime sa langue, aime ce travail de traduction / narration et dans un premier temps s'y consacre avec fougue et presque gourmandise.

Il est comme Ovide fasciné par le phénomène, par le spectacle de la métamorphose, qu'il rend dans son déroulement, dans son horreur le plus souvent. Il amplifie même très souvent (selon les conseils des Arts Poétiques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles), ajoute des légendes en puisant dans les gloses de son manuscrit des *Métamorphoses*. C'est ce que nous apprend par exemple le vers 330 du livre I : traduisant les vers 82-88 du premier livre, dans lesquels Ovide raconte comme une possibilité la création de l'homme par Prométhée, le fils d'Iapet (*satus Iapeto*), l'auteur roman ajoute :

La glose dist que, pour donner  
 A l'ymage esperit de vie,  
 Ot du chars du Solail ravie  
 Une luisant faille enflamee,  
 Dont il ot l'image animee.

L'hypotexte en effet ne fait à cet endroit aucune allusion au vol du feu par Prométhée.

La transformation de Daphné en laurier est l'œuvre de son père Pénéée et de la Terre qu'elle a suppliés aux vers 3019-3024 du livre I :

Lors s'escria par grant esmoi :  
« Biaux douz peres, secorez moi !  
Ha, terre, œuvre, si me trangle, /  
Ou ma face, qui en grant doute  
Me met d'estre a corruption,  
Change, et met a perdicion. »

Chez Ovide la prière de Daphné s'adresse seulement à son père, le fleuve Pénéée, « *Fer, pater* » inquit « *opem, si flumina numen habetis ; / Qua nimium placui, mutando perde figuram.* », « Viens, mon père, dit-elle, viens à mon secours, si les fleuves comme toi ont un pouvoir divin ; délivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante. »<sup>25</sup> L'ajout de la prière à la Terre dans l'*Ovide moralisé* serait un peu surprenant, sans la note de l'éditeur des Belles Lettres, Georges Lafaye, à cet endroit de sa traduction : « La vulgate donne ici un vers (546) qui n'est que de seconde main dans nos deux meilleurs manuscrits : 'O Terre, dit-elle, entr'ouvre toi, ou bien (délivre moi par une métamorphose de cette figure) qui m'attire une offense.' Ce vers, qui introduit inutilement dans le morceau le personnage de la Terre, est généralement rejeté aujourd'hui comme apocryphe par les éditeurs ; quelques-uns, cependant, y voient la trace d'une seconde rédaction, remontant à Ovide.<sup>26</sup> » Quoi qu'il en soit de la date et de l'origine de cet ajout, ce qui est intéressant pour nous est que le traducteur médiéval avait sous les yeux cette version, ou que la glose de son manuscrit contenait ce vers 546.

Il utilise aussi pour ces additions les mythographes antérieurs, Fulgence, Hygin, les trois mythographes du Vatican, mais aussi d'autres œuvres d'Ovide, en particulier les *Héroïdes*<sup>27</sup> : je voudrais vous en donner un exemple révélateur à propos de la fable d'Hercule et Yolé. Le traducteur insère en effet l'épisode du déguisement d'Hercule en femme dans sa version des amours d'Hercule et Yolé, récit présent dans les *Métamorphoses* parce qu'il justifie la vengeance de Déjanire et le don au héros de la tunique de Nessus, qui va provoquer sa mort.

En effet, dans un long passage du livre IX ajouté à son hypotexte, le narrateur roman raconte le coup de foudre d'Hercule pour la belle Yolé : l'amour métamorphose Hercule, il est *bestornez par amours* (533, 545), *Pour une damoisele assote* (537), *amours le fait foloier* (547), et la belle veut le *faire afoletir* (557). Comme pour « matérialiser » cette transformation métaphorique, les jeunes gens se déguisent, intervertissant leurs vêtements comme s'ils changeaient de sexe : *Li fet la bele desvestir / Ses garnemens, si s'en adobe, / Et il revest la soie robe : / A guise de fame l'atorne* (558-561). Elle, de son côté, revêt la peau du lion de Némée et les armes d'Hercule : *Et la demoisele ensemant / A guise d'ome s'aprestoitoit* (568-569). Le motif du vêtement, du déguisement, est une « variante » du phénomène de la métamorphose, changement de forme seulement extérieur. Ce qui est intéressant, c'est que le traducteur opère ici une contamination avec l'histoire d'amour entre Hercule et Omphale, contamination qui se trouve aussi chez Bersuire. En effet, les quinze miniatures placées en tête du manuscrit du Vatican *Reg. Lat. 1480* s'inspirent des descriptions des dieux latins contenues

<sup>25</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Les Belles Lettres, Paris, 1969, t. I, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, note 2. Voir aussi l'apparat critique aux vers 544-547.

<sup>27</sup> C'est de l'*Épître XVI* qu'est tirée par exemple la déclaration d'amour de Pâris à Hélène, livre XII, vers 112-361, et de l'*Épître XVII*, que vient la réponse d'Hélène à Pâris, vers 373-737.

dans l'introduction mythographique de l'*Ovidius moralisatus* de Bersuire<sup>28</sup>. Celle qui, au début du livre IX, représente Hercule, met en scène cet épisode des déguisements : or le livre IX fait le récit des amours d'Hercule et Yolé, alors que c'est avec Omphale qu'Hercule, dans une histoire antérieure, échangeait ses vêtements. La confusion vient d'une *Héroïde* d'Ovide, l'épître IX, écrite par Déjanire à Hercule : dépitée par la nouvelle de la liaison de son époux avec la belle Yolé, Déjanire reproche au vainqueur de monstres d'être vaincu par l'amour. Elle rappelle la dernière conquête d'Hercule avant Yolé, celle « dont le crime est récent », par laquelle elle est « devenue belle-mère du Lydien Lamas » : Lamas est le fils d'Hercule et d'Omphale, mais celle-ci n'est pas nommée. Déjanire oppose sans transition les exploits de son époux aux parures féminines qu'il revêt. Mais elle ne dit pas qu'il le fit pour obéir à Omphale. La manière d'Ovide est très allusive, à son habitude. Et l'on ne peut élucider toutes les allusions qu'en connaissant bien la mythologie. La confusion s'explique facilement, car Déjanire ne distingue pas la liaison passée, avec Omphale, des amours présentes, avec Yolé<sup>29</sup>.

Mais cette confusion n'est qu'apparente chez l'auteur anonyme de l'*Ovide moralisé* : en effet elle s'explique par la moralisation qu'elle permet. Si le déguisement d'Hercule en femme est condamné à un premier niveau de lecture, c'est parce que l'inversion des vêtements symbolise l'inversion de l'ordre « naturel », le renversement des valeurs traditionnelles, des forces et des pouvoirs établis : « Tu as abdiqué le rôle qui t'appartenait. C'est elle qui fut un homme », écrit Déjanire dans l'*Héroïde* ovidienne. C'est la femme qui ordonne, c'est l'homme qui craint et obéit ! On est loin des « commandements d'amour » de l'*Ars amatoria*, que les médiévaux ont pris à la lettre : ils justifiaient si bien leur propre vision des choses ! Cette inversion des rôles dans la légende d'Hercule et Omphale rappelle la figure d'« Aristote chevauché », qui véhicule le scandale de la domination sexuelle féminine dans nos sociétés patriarcales<sup>30</sup>.

Cependant, « si l'on s'en tient aux fantasmes, pourquoi ne seraient-ils pas féminins aussi, ne serait-ce que sous la forme de la terreur suscitée par ces évocations ? » « L'abondance des images montrant un individu mâle sur le point de capturer une fille indique que le sujet plaisait. Aux hommes certainement, et pourquoi pas aux femmes, bercées de l'idée que le poursuivant ne pouvait être qu'un dieu ou un héros. »<sup>31</sup>

Et ce fantasme rejoint celui des pères, fiers que leur fille donne naissance à une lignée héroïque : le mythe antique répond aux préoccupations de la civilisation médiévale, et à ses stratégies pour se découvrir un ancêtre divin. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'insistance sur le motif de la ressemblance entre le fils né du viol et son géniteur : c'est un détail repris plusieurs fois par Ovide et par son traducteur. Archas, fils de Callisto, ressemble tant à Jupiter qu'il révèle

---

<sup>28</sup> MS Reg. Lat. 1480 : cf. l'article de Francesca Manzari dans *Vedere i classici*, catalogo della mostra a cura di M. Buonocore, *L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Biblioteca Apostolica Vaticana - Ministero per i Beni culturali, Roma, 1996.

<sup>29</sup> Le passage du passé au présent constitue une actualisation (on en a d'autres exemples dans la lettre) : Déjanire, blessée par les images que suscite sa jalousie, les voit se dresser sous ses yeux.

<sup>30</sup> Cf. Marilyn Desmond, *op. cit.* Cette figure informe aussi sans doute, entre autres, le célèbre passage de Bérour, dans lequel pour traverser le gué, Iseut chevauche Tristan déguisé en lépreux et utilisé comme bête de somme.

<sup>31</sup> F. Frontisi, « Ovide pornographe ? Comment lire les récits de viol. » *Clio*, n° 19 / 2004, *Femmes et image*, mis en ligne le 27 novembre 2006. URL : <http://clio.revues.org/document643.html>. Il n'est besoin que de rappeler la magnifique sublimation du viol qu'est la légende de Jupiter déflorant et engrossant Danaé sous la forme d'une pluie d'or. La légende sera bien sûr interprétée comme la conception du Christ (figuré par Persée) par Marie, enceinte de la semence divine sans que la porte de sa virginité (symbolisée dans la fable par la tour dans laquelle est enfermée Danaé) ne soit brisée.

l'adultère à Junon. Chioné, déflorée à la fois par Mercure et par Apollon, engendre deux fils, chacun tout à fait semblable à son père respectif ! Ainsi l'origine divine de la lignée devient indubitable, et c'est un aspect de la fable antique que les familles féodales reprennent à leur compte.

Mais la lecture chrétienne renverse la condamnation morale. Comme la métamorphose, l'Incarnation est elle-même une « merveille ». Elle est l'interprétation du déguisement d'Hercule en femme : Hercule est le Christ, et son travestissement figure l'Incarnation. Dans l'expression fréquente *Il se tapist souz forme humaine*, on retrouve l'idée de changement de *forme*, et le joli verbe *se tapir*, se cacher, se déguiser, rejoint le motif de la couverture, de la dissimulation. C'est ce verbe qui est utilisé pour interpréter le travestissement d'Hercule. On comprend pourquoi le translateur roman a repris si facilement la confusion de Bersuire, due à une lecture trop rapide de l'*Héroïde* dans laquelle Déjanire superpose les figures d'Omphale et de Yolé. Cette lecture s'accorde trop bien à ses intentions exégétiques : Hercule qui se déguise par amour pour Yolé, c'est le Christ qui *pour humaine nature / Vault prendre charnel vesteüre / Et couvrir sa divinité / De l'abit de charnalité...* (IX, 887-890).

Au contraire, le translateur ajoute à son modèle latin toute la légende de Pasiphaé, sans qu'on en trouve la justification dans l'interprétation chrétienne. En effet Ovide se contente, au vers 156 du livre VIII, de parler de « l'adultère hideux de la mère » du Minotaure, *foedum ...matris adulterium*, sans même citer à cet endroit le nom de l'héroïne. Certes l'auteur anonyme semble gêné de livrer ce récit, si l'on en croit les quatre vers d'excuse qui précèdent le début du récit : l'écrivain intervient à la première personne pour se justifier à l'avance, pour annoncer l'histoire infâme : *Mes je ne sai comment je die / De feme si vilain reprocche*. Le récit en est presque écarté : *Ja ne cunchierai ma bouche / Pour si vilain blasme retraire* (VIII, 686-687). Finalement, sous le prétexte que l'acte honteux a bien existé, il s'en autorise le récit. Pourtant, ce n'est pas son travail de *translation* qui lui impose cette narration, d'abord associée à un « péché de langue ». Les excuses sont reprises et développées plus bas, quand le narrateur s'apprête à raconter le méfait sexuel : *Quel blasme ert il donc se tu dis / Dou mal, mal, dou fel, felonie ? / Trop seroit plus grant vilonie / Et plus grant blasme qui vaudroit / Le mauves loer contre droit ! / Donc le puis je sans blasme dire ! / Sans blasme ne puis je mesdire ! / Mesdis ne blasme n'est ce mie / De vilain dire vilonie ! / Donc le dirai je sans aloigne, / Mes honte m'est et grant vergoingne / Dire de fame tel blasme a* (706-717). Le poète roman fait pourtant un long portrait de sa beauté (v. 625-665), l'un des plus longs et des plus réussis de tout l'*Ovide moralisé*, retrouvant les topoï de l'intervention de Nature (628, 665, 673), de Diex (635), celui de l'obligation de brièveté (640, 642, 662-63). La légende de Pasiphaé reçoit les mêmes qualificatifs et reproches que les autres délits sexuels<sup>32</sup>, son comportement est une *honte* (618), une *vilonie* (619), l'héroïne est *desloiaus* (669, 750, 780, 802), son  *cuer est boiseur et faus* (670), elle fait preuve de *forsen et folie* (671), c'est une *feme vils et vilaine* (675). *De toute mauvestié fu plaine* (676) : le vers évoque par contraste la figure de Marie « pleine de grâces ». Ayant usé du mot de *vilté* (677), le poète se corrige pour employer celui d'*abominable* (qui qualifiait Callisto transformée en ourse). Comme Procné, la fille du soleil est *Plaine dou deable* (680). Sa *rage* (681, 802) évoque celle de Narcisse. Ses sentiments sont *forsenerie* (683), *felonie* (691) et surtout *pechié* (691, 698, 700), *mal* (700, 701, 704). Elle est *Male en fais et en dis* (705). Enfin, après de nouvelles hésitations, le narrateur réussit à écrire : *Le buef contre nature ama* (718). Il corrige aussitôt le mot *amours* en celui

---

<sup>32</sup> Le poète roman fait pourtant un long portrait de sa beauté (v. 625-665), retrouvant les topoï de l'intervention de Nature (628, 665, 673), de Diex (635), celui de l'obligation de brièveté (640, 642, 662-63).

de *forsenerie* (719-720). Cependant son horreur n'est pas telle qu'il en oublie le topos ovidien de l'amour qui naît par le regard (722, 726, 729, 732) ; il se souvient aussi du motif de la poésie lyrique courtoise de la dame qui, à sa fenêtre, pense à son amour (724). L'amour est une brûlure (734, 793) : *Quant plus y esgarde, plus art, une folie* (735-736), une rage (737-738, 746), une souffrance (739-743). Le poète déploie tout son art pour peindre cette histoire scandaleuse, comme le prouvent les variations de rythme, tantôt binaire (739), tantôt ternaire (740), tantôt quaternaire (741, 793), les belles allitérations (celle du vers 741 : *tressault, tramble et tressue*, celle, plus commune, du vers 793 : *fondre et frire*). En véritable héroïne ovidienne – ou comme la Fénice de Chrétien de Troyes, Pasiphaé change de couleur (792, 793). Elle est victime de l'amour autant que coupable (744-45, 906-907), subit trouble et dérèglement (746), s'oublie elle-même, oublie sa nature, sa noblesse (801-802). Au contraire même le *buef* agit selon sa nature : *Qu'a sa nature pas n'affiert / De ce faire qu'elle requiert* (813-814). L'outrage de l'héroïne est pire que l'adultère (752-757). L'auteur soudain semble s'emporter et devenir vulgaire : le mot grossier qu'il prononce pour qualifier le désir de son héroïne nous vaut de nouvelles excuses, développées du vers 768 au vers 779 (la honte cette fois retombe sur lui, c'est lui qui a *foloié*, qui a commis le « péché de langue », le mot s'est échappé de sa bouche sans qu'il y prît garde, il doit faire attention maintenant..., mais il ne supprime pas le mot pour autant !). La passion de l'héroïne crétoise est encore *ire* (817), *dolour* (818), *angoisse et despit* (819) : Pasiphaé jalouse les vaches ! L'amour est maladie et le *buef* le seul *mire* qui peut la guérir (823). Dans sa folie, elle prête à l'animal des sentiments humains comme celui de la pitié (828-833) : le commentaire de l'auteur pose ses pensées comme un *adunaton* (834-35) et s'adresse à son héroïne à la deuxième personne du singulier<sup>33</sup>, avant d'entamer une longue digression sur l'injustice consécutive au crime de Pasiphaé : le blâme retombe sur toutes les femmes (861-895). La fille du Soleil met *Paine, enging, savoir* (796) au service du vice : elle est plus proche du diable que de l'écrivain médiéval<sup>34</sup>. Elle utilise pourtant les services d'une figure sans doute emblématique de l'écrivain lui-même : *Une vache de fust fit faire, / Par le conseil dou charpentier, / Qui moult fu duis de ce mestier. / Dedalus ot li mestres non* (910-919), et l'auteur de vanter le *sens*, la *mestrise* et l'*art* de ce personnage. Sa gêne est à nouveau sensible après la description du stratagème : *Ha, quel reproce ! Honte ai dou dire ! / O Pasiphé fist avoultire / Par la forme qui le deçut* (927-29). Pasiphaé a donc subi volontairement une véritable métamorphose, pour tromper la créature qu'elle voulait séduire : elle agit de façon comparable aux violeurs de la fable, et son acte est bien une violence, contre la nature, la sienne et celle du taureau. Comble d'horreur, *Pasiphé dou toriau conçut / Ne peri pas en lui le germe* (930-31). L'être qu'elle enfante est un monstre hybride, *Demi home et demi toriau* (933). Le roi Minos, de retour de la guerre, *En ses chambres trouva le monstre / La honte et l'avoultire monstre / Li monstres, qui double forme a, / Tel com nature le forma* (969-72). Le jeu sur le substantif et sur le verbe *monstre* évoque l'univers de signes qui est celui de l'allégorie, et le travail de dévoilement du moraliste, qui doit déchiffrer ces traces de la Vérité divine.

Le moraliste roman condamne fermement la zoophilie lorsqu'il ajoute à son hypotexte le récit des amours honteuses de Pasiphaé. Mais la figure de Pasiphaé ne reçoit pas une allégorie qui justifie pleinement cette longue addition. En particulier, contrairement à d'autres grandes amoureuses criminelles, comme Myrrha, Biblis ou Iphis, elle n'est pas réhabilitée dans l'interprétation. Elle est bien l'âme humaine, aimée de Minos figure de Dieu le Père, mais ses amours

<sup>33</sup> *Tu n'as raison ne mesure* (845). *Se tes vis est descolorez, / Et se tu l'aimes, que te vault ? / Il ne le set, il ne l'en chault, / Qu'il n'a entendement ne sen* (852-55). *Bien est tes cuers plains de forsen, / Quant tu pour une beste mue / Es si d'amour escommeüe* (856-58)

<sup>34</sup> Cf. v. 920 : *Sa dyablie et sa pechié*.



honteuses pour un animal ne sont pas l'image de la conversion, mais au contraire celle de la damnation. Pourtant on se prend à rêver à l'interprétation de notre auteur s'il avait fait preuve d'autant d'audace que dans l'allégorie de la fable de Myrrha, qui fait de l'incestueuse amoureuse de son père l'une des plus belles figures de la Vierge Marie, amante et aimée du Père et mère du Christ -Adonis : le taureau aurait pu être transformé en bœuf (comme la forme prise par Jupiter quand il enlève Europe), et l'amour de Pasiphaé pour le bœuf aurait pu devenir l'amour de l'âme pour le Christ. Mais il est vrai que l'amour de Marie qui aboutit à l'Incarnation s'adresse au Père, et non au fils.

Une autre légende est ajoutée à l'hypotexte latin sans déboucher sur une allégorie très brillante : celle de Thétis et Pélée. Pourtant, là encore, rien ne l'obligeait à retracer ce récit, absent de son modèle latin. Et l'allégorie présente un exemple à peu près unique dans cette œuvre énorme : elle pose des problèmes à l'exégète, il ne trouve pas d'adéquation parfaite. Il s'excuse, une première fois en cours d'interprétation : *Je m'en passe legierement, / Si l'espondrai grossetement, / Au plus briement que je porrai, / Si que pas tout ne desclorrai / Quanque la fable signifie. / Que l'en nel tiengne à vilonie* (livre XI, 1351-56) ! Ce dernier vers est-il à joindre à ce qui précède, et donc à lire comme une justification de la brièveté de son explication, ou à ce qui suit, et qui constitue une exposition de type physique de la conception d'Achille, par des considérations sur l'accouplement entre l'homme et la femme ? En effet on trouve le même type de défense avant le même type d'exposition, celle qui concerne la fontaine de Salmacis qui rend les hommes bisexués : *Mes nel tenez a vilonie, IV, 2227*. Une deuxième fois dans la légende de Thétis et Pélée, à la fin de la moralisation, il commente son travail avec quelque mauvaise humeur, dirait-on : *Or vous ai dit a grosse somme / Quel sens la fable puet avoir. / Qui plus parfont vaudra savoir, / Aillours querre et trouver porra / Qui le sourplus li desclorra. / Je n'en vueil plus ci avant dire* (1462-67).

Les dieux ne sont pas les seuls à recourir à la violence physique pour posséder les jeunes filles qu'ils désirent : les héros mortels sont autant de violeurs en puissance. Thétis en effet est violée par Pélée. Si l'homme, aidé des dieux, finit par avoir le dessus (physiquement, par la force, par la violence), la femme, une *déesse*, lui donne du fil à retordre, lui résiste longtemps par sa *subtilité*, par sa ruse (l'arme des faibles, celle de Renart), en particulier par son pouvoir de métamorphose. Ces vers disent à la fois la violence et la force physique de l'homme : *fourchier* (1177), *tint roidement* (1185), *s'aherdoit* (1191) et la ruse de la femme (au sens étymologique de *recusare*, comme le montre la répétition des verbes *eschiver*, *eschaper*, aux vers 1180, 1183, 1186, 1198). Les vers 1179-1180 soulignent la *soutiveté*, l'*enging* de la femme qui menacent la domination sexuelle de l'homme et jusqu'à son espoir de se reproduire. Cet *enging* s'apparente à ce que l'homme appellera sorcellerie, et l'*effroi* finalement triomphe de Pélée quand Thétis prend l'« habit », l'apparence d'une tigresse. L'auteur de l'*Ovide moralisé* ici retranscrit avec fidélité les mots de son hypotexte, car c'est bien Ovide qui note la violence de l'homme (par les mots *vim*, *innectens*, *tenebat*, *haerebat*) et les « artifices » de la femme (*solitas artes*)<sup>35</sup>.

Il faut que Protée, le « devin de la mer », lui-même maître en « subtilité », en l'art de la métamorphose, enseigne à Pélée comment triompher de Thétis : il doit la saisir par surprise, pendant son sommeil (donc la tromper, la séduire au sens étymologique du terme), utiliser la force physique (*Si l'embrace et estraing formant*) et ne pas se laisser *decevoir* par les subterfuges (les différentes

---

<sup>35</sup> *Métamorphoses*, XI, 238-246.

formes, les métamorphoses, les déguisements) de la femme, ne pas se laisser traiter comme un *musart* (facile à amuser, naïf, voire stupide)<sup>36</sup>.

De la même façon dans le poème latin, le devin de la mer apprend au héros à déjouer les « mensonges » de la Néréide<sup>37</sup>. L'union est décrite comme un combat et le lexique de l'agression (*s'efforce de la pressier, a force la tenoit, dou vaincre se penoit*) l'emporte alors sur celui de la métamorphose (*se transmue et transforme*) : Thétis s'avoue vaincue, *si se rent mate et souspirant gemi* (v. 1233-34), persuadée que seul un esprit divin a pu donner au fils d'Éaque les moyens de sa supériorité (*par devin sens*, au vers 1235, paraît plus faible que *neque sine numine vincis* du vers 263). Cela évoque les récits celtes de type mélusinien, dans lesquels le héros parvient à retenir une fée sur ses propres conseils : ces récits ont de nombreux points communs avec les légendes antiques de viol, et en particulier la même fascination pour la femme et tout à la fois la même peur de sa supériorité, le même effroi devant sa libido castratrice.

Nous trouvons donc quelques cas de récits ajoutés aux *Métamorphoses* d'Ovide surtout pour le plaisir, celui de raconter ces histoires croustillantes. Mais, quelque fasciné qu'il soit par ces légendes, jusqu'aux plus obscènes<sup>38</sup>, le moraliste perd rarement de vue son dessein principal, tirer de ces légendes la Vérité Chrétienne. Et pour légitimer sa démarche, il souligne souvent la cohérence entre la fable et son interprétation, en opérant des glissements, des infléchissements souvent subtils lorsqu'il traduit la fable.

Pour vous le prouver, je vais reprendre l'exemple que je trouve le plus probant jusqu'ici, celui d'Actéon<sup>39</sup> : un lecteur attentif, du texte d'Ovide et de notre texte, perçoit une condamnation sous-jacente du héros latin, condamnation sous-jacente qui est soigneusement gommée par des changements à peine perceptibles à une première lecture. Qu'il nous soit encore une fois permis d'en fournir la démonstration détaillée.

La translation de la fable occupe dans la version médiévale les vers 337 à 570 du livre III, c'est-à-dire 233 vers, contre 114 chez Ovide (III, 138-252) : ici, donc, l'amplification n'est pas énorme, on peut même dire qu'il n'y a pas d'amplification. Mais la transformation est d'un autre type ; le traducteur fait subir de subtils glissements au texte source, dont il infléchit finalement le sens, pour préparer l'allégorèse qu'il a précisément en tête : la lecture spirituelle fera d'Actéon la figure du Christ, tous les glissements vont donc tendre à rendre positive cette figure.

Notons que le vers 342, *Qui trop fu as chiens ententis*, est un ajout aux *Métamorphoses* : le traducteur prépare sa première moralisation, la lecture historique qui fait d'Actéon un chasseur si attaché à ses chiens qu'il se met à les nourrir en cessant de les faire chasser : entretenant des animaux qui ne lui sont plus d'aucun profit, il est ruiné, « dévoré » par eux. Dès le « prologue » du récit, il annonce avec beaucoup plus d'insistance qu'Ovide la mort d'Actéon, et le rôle des chiens dans cette mort : *Tant s'entremist de chacerie, / Qu'en la fin en perdi la vie*. Le lien de cause à effet entre la chasse et la mort prépare encore la première moralisation. Mais l'erreur des chiens sera un

---

<sup>36</sup> *O. m.*, XI, 1208-1217.

<sup>37</sup> *Mét.*, XI, 253 : *Nec te decipiat centum mentita figuras*.

<sup>38</sup> Comme j'ai pu le montrer récemment dans deux articles, l'un sur les légendes de viol (à paraître aux Presses Universitaires de Rennes) et l'autre sur celles d'amours incestueuses (à paraître dans la revue *Anabases*).

<sup>39</sup> Je m'en excuse auprès de ceux qui connaîtraient mon article : « Comment Actéon devint le Christ », paru dans *Textes et Cultures : réception, modèles, interférences*, vol.1, Réception de l'Antiquité, textes réunis par Pierre Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 187-210.

élément important de la deuxième moralisation, la typologie, annoncée par les mots : *Deceū furent par l'image / Ses chiens, qui voir cerf le cuidierent*. Ces vers introduisent l'idée « d'image », et d'illusion, d'erreur ; ce sont les mêmes mots qui traduisent la tragique erreur de Narcisse contemplant son image dans la source, et le mot d'*image* traduit alors, on s'en souvient, l'idée de double, de reflet.

*Mes qui de sa vie enquerroit / Ja, ce croi, il ne trouveroit / Qu'il eüst mal fet en sa vie / Pour qu'il eüst mort deservie. / Mes Fortune li fu contraire* : voici les mots importants ; ils traduisent les vers 141-142 de l'hypotexte : *At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, / Non scelus invenies ; quod enim scelus error habebat ?* Mais le groupe *crimen Fortunae* peut être compris de deux façons, soit, comme le fait le traducteur des Belles Lettres, G. Lafaye, en lisant dans *fortunae* un génitif objectif, par « l'accusation contre Fortune, la faute de Fortune », soit, si *Fortunae* est un génitif subjectif, et si l'on se souvient que *crimen* vient du grec κρινω, qui signifie « juger », par « le jugement de Fortune » : nous pourrions justifier notre interprétation, et notre idée qu'il y a ici un glissement de sens dans la translation, en découvrant dans l'hypotexte les traces d'une attitude coupable chez Actéon. Le traducteur, sachant qu'il veut allégoriser Actéon par le Christ, va s'efforcer de « gommer » toute suspicion de culpabilité chez le héros, et lorsqu'il écrit *Fortune li fu contraire*, il efface peut-être l'idée de condamnation et de châtement contenue dans *crimen*.

La chasse d'Actéon est décrite dans le texte source au vers 143 : *Mons erat infectus variarum caede ferarum*, « la montagne était infectée, souillée, par le massacre de différentes bêtes sauvages » ; l'idée de souillure est plus marquée que dans les vers français : *Pour chacier a ces sauvechines, / Dont il avoit fet grant ocise*. Le texte latin ne porte-t-il pas la trace d'une faute d'Actéon contre la déesse des bêtes sauvages, contre Diane justement ? Cette impression est renforcée par des termes comme *lustra* (146), qui certes, est un « mot poétique »<sup>40</sup> qui désigne des lieux sauvages, mais qui dérive du verbe *luo*, « laver », « expier » : *lustra* signifie aussi « sacrifices expiatoires », et le substantif ici désigne déjà des lieux sacrés, bien plus que le terme français utilisé pour le « traduire » : *gaudines* (355). Les paroles d'Actéon à ses compagnons viennent encore conforter l'impression que le texte latin garde l'empreinte de cette (première) faute d'Actéon contre Diane : *Lina madent [...] ferumque cruore ferarum*. Le verbe *madeo*, « être humide, dégouliner », complété par *cruore*, le sang, donne encore l'idée de souillure, de salissure. De manière significative, le traducteur transforme ce passage : seuls les filets sont *sanglent*, les *dars*, eux, ne sont que *desafilez*. La sauvagerie, l'acharnement d'Actéon contre les bêtes de Diane sont donc atténués dans la version romane.

Une autre transformation qui, pour être subtile, n'en est pas moins importante, va dans le même sens. Il s'agit de la justification que donne Actéon de l'arrêt de la chasse. Tout d'abord, dans l'hypotexte, il parle « d'une voix calme »<sup>41</sup>, *placido ore*, remarque qui n'est pas reprise dans l'*Ovide Moralisé*. Ensuite, le texte antique justifie l'arrêt de la chasse par deux raisons : le déclin du jour<sup>42</sup> et la faveur suffisante de Fortune : *Fortunamque dies habuit satis*. N'y a-t-il pas chez le héros antique un peu de présomption, à s'estimer ainsi suffisamment servi par Fortune (et ne trouve-t-on pas ici une explication au *crimen Fortunae*, qui serait un châtement contre l'hybris) ? Et que signifie cette voix

<sup>40</sup> L'expression du dictionnaire de Gaffiot est commode mais n'explique par la raison de cet emploi.

<sup>41</sup> D'une bouche tranquille, exactement ; je reprends ici la traduction de G. Lafaye.

<sup>42</sup> Son milieu très exactement : l'image poétique des vers 151-152 ne sera pas reprise ; elle est peut-être un peu compliquée pour les lecteurs de l'*Ovide Moralisé*, en outre sa suppression permet une « dépaganismation », puisque Phébus n'est plus mentionné.

calme dont il s'adresse à ses compagnons ? N'a-t-il pas des intentions précises en mettant un terme à la chasse ? Ne sait-il pas qu'il se trouve non loin du *nemus Dianae*, du bois sacré de Diane ? N'a-t-il pas l'idée de trouver la fontaine, voire ... de surprendre la déesse ? En tout cas le doute est permis. Et pour lever toute incertitude, l'auteur de *l'Ovide Moralisé* va prendre grand soin de justifier la fin de la partie de chasse : par six fois il redit que c'est la fatigue et la chaleur qui poussent Actéon à remettre la suite au lendemain. Là où le récit latin ne signalait que la sécheresse de la nature<sup>43</sup>, le narrateur roman introduit les paroles du héros avec une relative à valeur causale : *...li jouvenciaulz, qui lassez / fu de corre par la montaigne* (360-61). Puis le jeune homme lui-même revient cinq fois sur cette lassitude et cette chaleur : *Avons eü poi de sejour* (364), *Eschauffez sommes et lassez* (365), *Dou chaut sommes trestuit escuit* (370), *Hui mais reposer vous poëz*<sup>44</sup>, *Hui mais est bien temps de repos* (374). En outre l'Actéon médiéval n'a pas l'outrecuidance de se montrer satisfait de Fortune : la satisfaction ne porte que sur la quantité de gibier, *S'avons pris saavecine assez* (366).

Ainsi, l'auteur du XIV<sup>e</sup> siècle a supprimé tous les termes qui pouvaient faire peser sur Actéon la moindre suspicion, il n'est coupable ni de défi à Diane à travers le meurtre sauvage de ses bêtes, ni de présomption quant à la faveur de Fortune, ni de désir de percer à jour les secrets des Dieux.

Ensuite le translateur annonce plus nettement qu'Ovide le début de l'aventure, en la présentant par le verbe *meserra*. L'auteur antique à ce moment-là commence à décrire la « vallée » de Diane, et ne reviendra à Actéon qu'au moment de sa brutale irruption<sup>45</sup>. Avant d'en venir à cette description du *grans vaulz*, le translateur médiéval insiste encore sur la solitude du héros, cette solitude dangereuse aux yeux d'un chrétien, qui risque plus alors les assauts du diable : *S'en vait tous seulz esbanoiant / Par la grant forest foloiant*. La forêt est le lieu de l'aventure arthurienne ; l'allitération en -f- est la même que dans *fata ferebant*, au vers 176, mais le translateur présente l'errance d'Actéon comme un jeu, une erreur, une folie – non comme une faute.

Au vers 385, la version romane supprime l'épithète de Diane, *succinctae*, qui désigne le vêtement ceinturé, donc court, de la chasseresse, qui dévoile le genou de la déesse ; comme le dit F. Mora-Lebrun dans son article sur « l'ombre mythique de Diane dans le *Roman d'Enéas* », « Diane et ses nymphes sont belles : ce désir masculin qu'elles se refusent à satisfaire, elles l'attisent souvent à leur corps défendant. Et c'est sans doute pourquoi il n'est pas sans exemple que l'image de Vénus vienne se superposer, dans les *Métamorphoses*, à celle de Diane »<sup>46</sup>. F. Mora-Lebrun cite par exemple un passage de *l'Enéide*, où « elle (Vénus) avait [...] suspendu sur ses épaules un arc à sa mesure, en vraie chasseresse ; elle avait abandonné sa chevelure au caprice des vents, le genou nu. »<sup>47</sup> Dans *l'Ovide Moralisé* aussi, Vénus peut prendre des airs de Diane chasseresse : *escourcie vait la deesse / A maniere de veneresse* (X, 2040-2041). « La chasteté de Diane prend donc un caractère ambigu : la chevelure flottante et le genou nu sont de discrètes invites au désir sensuel. » Nous allons revenir sur la chevelure de Diane. Notons pour l'instant que le translateur supprime l'allusion au genou nu : il n'y aura par conséquent aucune suspicion non plus d'un possible désir masculin chez le héros du XIV<sup>e</sup> siècle ! De la même façon, la version romane omet le participe *succinctus* qui désigne

<sup>43</sup> *Phoebus [...] findit vaporibus arva*, « Phébus fend les champs de ses vapeurs ».

<sup>44</sup> Ce vers 371 remplace par l'idée de repos le simple *sistite*, « arrêtez-vous », du vers 153 d'Ovide.

<sup>45</sup> *Ecce nepos...*, vers 174 ; dans l'hypotexte, *vallis* s'oppose ainsi plus nettement à *mons*, et la dramatisation quand surgit Actéon est peut-être supérieure.

<sup>46</sup> F. Mora-Lebrun, « L'ombre mythique de Diane dans le *Roman d'Enéas* », actes du colloque *Fées, dieux et déesses au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre* n° 12, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 1994, p. 169-189. Cf. *Métamorphoses*, X, 535-536.

<sup>47</sup> *Éd. et trad.* J. Perret, Paris, Les Belles-Lettres, 1981, I, 314-320.

aussi chez Ovide la source (et souligne donc la parenté entre la déesse et cette source), « entourée » de larges bassins.

Aux vers 388-89, la traduction d'*antrum*<sup>48</sup> par *fosse [...] / Close de grant forest hautive* peut paraître un peu inexacte : le symbole ici semble (encore) plus nettement féminin ; l'idée de fermeture, de clôture, de lieu sacré – qui était rendue en latin par l'expression *nemorale recessu* (le *nemus* étant un bois sacré, un *temenos*, peut aussi évoquer la clôture de la virginité féminine)<sup>49</sup>. Mais ce (léger) changement de décor entraîne une transformation plus profonde : au lieu d'être enfermée, cachée dans la grotte, Diane dans cette « fosse » s'offrira à la vue du pauvre mortel qui ne pourra faire autrement que la voir !

Le bain de Diane, qui commence au vers 404, nous semble également comporter une différence qui est à peine perceptible dans une première lecture, mais qui va s'avérer très importante pour la signification de la fable : Diane a l'habitude de se baigner dans cette fontaine (le traducteur supprime l'idée de fatigue due à la chasse) et, alors que chez Ovide les nymphes faisaient couler de l'eau puisée dans la fontaine sur les « membres virginaux » de Diane restée dans la grotte<sup>50</sup>, ici Diane se baigne *en la riviere* (407) : le regard, plus exactement la vision d'Actéon, sera vraiment involontaire.

Ensuite notre auteur suit fidèlement Ovide, en découpant le bain de Diane en saynètes vivantes, chaque nymphe étant chargée d'une tâche spéciale ; fidèlement ... à un détail près (et bien entendu ce détail est d'importance) : alors qu'Ovide s'attarde sur le rôle de Crocale, la plus habile des nymphes de Diane, chargée de nouer sur le cou de la déesse ses cheveux d'habitude épars<sup>51</sup>, le traducteur raccourcit ce passage à un vers unique : *Crocale la corut trecier* (416). Cette réduction permet d'effacer toute sensualité, elle va dans le même sens que la suppression de *succinctae* : le regard d'Actéon sera non seulement tout à fait involontaire, mais aussi dénué de tout désir sensuel ! Evidemment, un auteur qui voyait dès le départ le Christ dans la figure d'Actéon pouvait difficilement faire peser sur lui un tel soupçon....

L'arrivée d'Actéon est décrite à partir du vers 421. Encore une fois, les différences ont l'air minimes, mais sont concertées et révélatrices : le vers 421, qui traduit le vers 173 de l'hypotexte, supprime *lympha* ; c'est un mot « poétique » pour désigner l'eau.... Mais ce mot poétique note aussi la folie<sup>52</sup> ; le verbe *lympho* signifie d'abord « arroser », mais aussi « rendre fou » (et l'on pense déjà au geste par lequel Diane fera d'Actéon un cerf...). En outre, les vers 422-424<sup>53</sup>, qui ont l'air de traduire les vers 175-176 de l'hypotexte<sup>54</sup>, insistent plus sur l'ignorance, la malchance d'Actéon (dont ils annoncent une nouvelle fois la mort), que sur l'incertitude de son cheminement à travers ce bois

---

<sup>48</sup> Vers 156, 177 de l'hypotexte.

<sup>49</sup> De la même façon, la tempête déclenchée par Yvain au dessus de la fontaine de Laudine peut être interprétée comme la métaphore d'un viol de la dame : Cf. Ch. Méla, « Elucidation d'une semblance : la fontaine d'Yvain », PRIS-MA, t. IV, n°1, janvier-juin 1988.

<sup>50</sup> Vers 163-164 : *Hic dea silvarum venatu fessa solebat / Virgineos artus liquido perfundere rore*, « c'est là que la déesse des forêts, quand elle était fatiguée de la chasse, avait coutume de répandre une rosée limpide sur son corps virginal ».

<sup>51</sup> Crocale reste elle-même « échevelée », pour utiliser le terme employé dans les textes médiévaux (168-170 : *nam doctior illis / Ismenis Crocale sparsos per colla capillos / Colligit in nodum, quamvis erat ipsa solutis.*)

<sup>52</sup> Il a donné l'adjectif « lymphatique ».

<sup>53</sup> *Acteon, qui riens n'en savoit, / Est la venus par ignorance, / Si com fortune et mescheance / Le mainent a sa mortel paine.*

<sup>54</sup> *Perque nemus ignotum non certis passibus errans / Pervenit in lucum ; sic illum fata ferebant.*

sacré qu'il ne connaît pas : c'est un peu comme si, chez Ovide, le héros hésitait sur le chemin à suivre ... plus que sur le but à trouver ! Et cette impression est effacée dans la version médiévale : Actéon n'a aucune idée derrière la tête, et surtout pas celle de découvrir Diane au bain ; ce n'est peut-être pas le cas du héros antique.... Notre sentiment est confirmé par la description du moment fatidique : celui du regard. Il faut au jeune héros d'Ovide pénétrer dans la grotte pour surprendre Diane nue : le verbe *intravit* du vers 177 résonne comme une pénétration métaphorique<sup>55</sup> ! Au contraire, dans la version romane, *Dyane estoit en la fontaine, / Toute nue, sans couverture* (426-27) et, loin de pénétrer dans une grotte d'où il aurait pu entendre des cris et des rires féminins, le jeune homme « tombe » sur les baigneuses, lui *qui d'aventure / S'est la sor elles embatus* (428-429).

Ainsi donc, par des changements qui peuvent paraître infimes, par de petites inexactitudes qui sont en fait loin d'être des maladresses, loin d'être des hésitations sur le latin ou sur le mot français correspondant<sup>56</sup>, l'auteur chrétien infléchit le sens profond de la fable ovidienne. Si, sur le héros des *Métamorphoses*, pesait peut-être la suspicion d'une faute volontaire contre Diane, celui de l'*Ovide Moralisé* est lavé de tout soupçon : seul son destin le conduit à voir « Diane toute nue, sans couverture ». Et cette déculpabilisation est consciente, voulue, nécessaire, à l'allégorie que le moraliste a déjà parfaitement en tête : Actéon sera le Christ. Il ne peut donc en rien être coupable. C'est pourquoi le traducteur insiste moins sur le sang et la souillure des filets et des armes, justifie à six reprises l'arrêt de la chasse par la fatigue et la chaleur, s'efforce de présenter l'arrivée du héros sur les lieux sacrés comme le fruit du plus pur hasard, offre Diane nue dans la fontaine aux regards les plus involontaires du jeune homme, mais aussi efface toute idée de sensualité chez la déesse, pour ôter tout caractère sensuel à ces regards involontaires. Le traducteur sait déjà (comme le confirment aussi l'annonce répétée de la mort d'Actéon, et la présence des chiens dès le prologue) qu'il va allégoriser le personnage par le Christ, et sa mort par le motif capital de la Passion.

Au contraire, l'auteur suggère la culpabilité des compagnons d'Actéon et des chiens qui le dévorent. La légende se termine en effet sur la description des compagnons de chasse du héros. Ils sont qualifiés d'*ignari*, « ignorants », par l'hypotexte (243) ; la version romane efface ce qualificatif, ce qui peut-être suggère que le traducteur pense à la « trahison » des disciples. De même, le tableau final des chiens supprime aussi les mots *falsi ...sub imagine cervi*, « trompés par l'image du cerf »<sup>57</sup>, comme pour rendre les chiens plus responsables, eux aussi : l'interprète va les allégoriser par les Juifs, il ne cherche donc pas à les excuser<sup>58</sup>.

Ainsi, on le voit, le traducteur du XIV<sup>e</sup> siècle connaît bien le latin, et le texte des *Métamorphoses*, qu'il ne craint pas d'amplifier en puisant à d'autres sources, antiques ou médiévales. Il est comme Ovide fasciné par le spectacle de la métamorphose, au point de raconter des légendes parfois absentes de son modèle, sans autre raison que le plaisir de conter. Cependant, la plupart du temps, il ne perd pas de vue son dessein principal, qui est de « nettoyer », « purifier » les fables afin d'en tirer la vérité chrétienne, recouverte par le voile, par l'intégument de la légende.

---

<sup>55</sup> Surtout accompagné de son complément qui associe creux et humidité (*rorantia fontibus antra*).

<sup>56</sup> Le traducteur connaît parfaitement les deux langues, se montre quand il le veut capable de traduire le latin de manière tout à fait exacte, et il maîtrise et manie avec habileté et même gourmandise, la langue française, pourtant somme toute assez jeune.

<sup>57</sup> Vers 250.

<sup>58</sup> Cette allégorisation s'oppose à l'image des « chiens de Dieu » que se donneront les Dominicains : cf. Nicole Bériou, *L'avènement des maîtres de la Parole. La prédication à Paris au XIII<sup>e</sup> siècle*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1998, vol. 1, p. 578-582.

Aussi les transformations du texte latin, les additions, les infléchissements, ont-ils le plus souvent le but de renforcer la cohérence entre la fable et son allégorie, pour justifier l'entreprise immense que le moraliste va mener jusqu'au bout : il va traduire les quinze livres des *Métamorphoses*, de manière assez complète et agréable pour que les poètes ultérieurs lisent les légendes dans sa version plus volontiers que dans celle d'Ovide : c'est par lui que Guillaume de Machaut, Froissart, Chaucer, connaîtront ces légendes, plus que par Ovide lui-même. C'est l'*Ovide Moralisé*, et non *Les Métamorphoses*, qui leur servira d'hypotexte. On le voit à certaines transformations, certains glissements, et ces ajouts surtout, qu'ils adopteront au mépris (ou dans la méconnaissance) de la version ovidienne. A titre d'exemple, on peut mentionner une histoire que Froissart raconte dans son *Joli Buisson de Jeunesse*, celle de Télèphe, que l'éditeur du poème, Anthime Fourrier, croit « inventée » par Froissart. En réalité, ce personnage est cité au livre XIII, vers 3787-89 de l'*Ovide Moralisé*, comme *Uns devins trop bons et trop sages, / Thelemus, qui tous les langages / Des oisiaus entendi et sot*. L'éditeur C. de Boer choisit de restituer l'orthographe *Thelemus*, retrouvant le vers d'Ovide (XIII, 771 : *Telemus Eurymides, quem nulla fefellerat aves*<sup>59</sup>), mais il signale en note que tous les manuscrits portent *Telephus* : peut-être est-ce une confusion de notre auteur avec un héros nommé *Telephus*, un fils d'Héraclès blessé (puis guéri) par Achille et qui est cité par Ulysse au vers 469 de ce même livre XIII, traduction exacte des vers 171-172 du livre XIII des *Métamorphoses*. Et c'est donc à partir de ces trois vers 3787-89 de l'*Ovide Moralisé* que Froissart a développé tout son joli mythe de Télèphe, serviteur de Junon enlevé par Diane, qui comprenait « sans effort le langage des fleurs et des choses muettes », en tout cas des oiseaux : Froissart connaissait notre texte, sans doute mieux que le texte latin, pour ne pas dire que, comme beaucoup d'auteurs à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, il a pu se contenter de cette « traduction » d'Ovide, où il trouvait un répertoire quasi exhaustif des légendes mythologiques.

De même, il est possible que telle interprétation de Christine de Pisan dans son *Epistre Othea* trouve son origine dans les allégories de notre auteur : dans le texte 79<sup>60</sup> par exemple les Alcyons qui chez Ovide étaient d'un heureux présage sont devenus signes de tempête ; c'est peut-être parce qu'ils ne sont pas interprétés positivement par notre auteur. Dès la fin de la légende, après la métamorphose de Céyx et d'Alcyone, il écrit qu' *En yver, par le temps felon, / Vont voletant sur la marine* (XI, 3779-3780). Puis, dans l'interprétation tropologique, il les présente comme les figures des hommes qui se perdent par amour pour les « mondains délices », qui ne sont que *...troublacion, / ...amere perdicion / Qui les mondains perde et affonde* (4119-4147). Il ne propose pas, même pour Alcyone, l'interprétation positive qu'on pourrait attendre : n'est-ce pas en lisant l'*Ovide moralisé* que Christine de Pisan a conçu son impression défavorable ?

Ainsi donc la vaste entreprise de notre auteur anonyme s'inscrit dans une vision du monde d'une cohérence magnifique, qui est celle de cet âge gothique. La fable de métamorphose est l'image de l'univers humain, de l'ici-bas, voué aux fluctuations incessantes : seul le dogme chrétien peut permettre de franchir sans sombrer les tribulations de la mer du monde et d'arriver au port de

<sup>59</sup> « Télémus, fils d'Eurymus, qui jamais ne s'était mépris sur le vol d'un oiseau », traduit G. Lafaye, mais le mot-à-mot est : « que jamais aucun oiseau n'avait trompé. » G. Lafaye ajoute une note : « C'était un augure très habile qui tirait du vol des oiseaux des pronostics certains. ». On voit comment se sont construites la confusion et la légende qu'on trouve chez Froissart, de la compréhension du vol à celle du langage....

<sup>60</sup> Christine de Pisan, *Epistre Othea*, éd. G. Parussa, Genève, Droz, 1999, 79, 26.

la vie éternelle. Les allégorèses offrent un tableau complet des métamorphoses négatives qui toutes figurent le péché et la damnation, alors que les transformations bénéfiques ont comme modèle suprême le Christ, les étapes de sa vie sur terre et de son retour auprès du Père, sa parole, les sacrements qu'il a laissés à l'Église en souvenir de lui, les vertus qui permettent de marcher fermement sur le chemin du salut.

L'auteur du XIV<sup>e</sup> siècle réécrit *Les Métamorphoses* d'Ovide parce qu'il les traduit du latin en roman, mais surtout parce qu'il les relit, les réinterprète, les dévoile, les révèle : n'est-ce pas une métamorphose qu'il fait subir au texte antique ? Certes il établit pour son lecteur un passage, de la métamorphose à la stabilité, de la fluctuation à l'éternité, de la mer du monde et du péché trompeur au salut, au port, à la Cité Céleste éternelle, de la séparation entre l'âme humaine et Dieu, à cause de la Chute et de la mécréance, à la réunion de l'homme avec Dieu par la conversion et la foi. Mais il transforme aussi, il transpose les *Métamorphoses* antiques en *Ovide Moralisé*, qui rajeunit, purifie, convertit, « nettoie » l'œuvre d'Ovide, et la sauve aussi (à tous les points de vue), la reconstruit (comme le *Roman de Troie* pensait « reconstruire Troie »). Car sa translation d'abord restitue l'hypotexte, le fait revivre en rendant sa poésie, le mouvement et le spectacle des métamorphoses légendaires, la fraîcheur, la beauté de tel tableau ou de telle héroïne antique, la vivacité de tel dialogue, la violence de tel combat, la fascination de telle incantation, de telle transformation magique. Mais c'est en restituant l'esprit, plus que la lettre, que l'interprète vivifie les *Métamorphoses* : il les dépoussière, leur donne l'éclat de la vérité chrétienne, mais va plus loin encore, peut-être à son insu. Il soutient l'exactitude du tableau que dresse l'hypotexte du monde terrestre, de la nature humaine. En traduisant et en amplifiant les légendes, en les redisant dans une autre langue, vernaculaire, et dans la « langue » chrétienne, selon la parole conforme au dogme chrétien, il montre la vérité de cet immense tableau des fluctuations, des perturbations, des transformations de tout ce qui est humain. Tout passe, tout se métamorphose, tout meurt. Et les *Métamorphoses* mourraient aussi, si l'auteur anonyme ne leur rendait la vie en les rajeunissant, en les purifiant, en les reconstruisant. Car nombreux sont les penseurs chrétiens qui condamnent les *Métamorphoses* et disent *qu'en ne doit cest livre lire* (XV, 2521) : un livre qu'on ne lit plus est un livre mort. Et il est vrai que, si l'on prend Ovide à la lettre, on ne peut y trouver que folie et « méserrance » (2525-35). *Mes sous la fable gist couverte / La sentence plus profitable* (2536-37) : c'est l'esprit de l'œuvre d'Ovide qu'il faut retrouver, dé-couvrir, pour qu'elle puisse être lue encore, vivre encore. C'est en étant moralisée, en subissant la translation, la transposition de l'allégorèse, que l'ouvrage antique peut continuer à vivre. Cependant cette métamorphose doit être l'ultime : l'*Ovide Moralisé* est pour la fable païenne le livre du salut, de l'arrivée au port de la vérité chrétienne. L'auteur n'est pas mécontent de lui à l'issue de son entreprise, c'est ce qu'il nous fait comprendre après la moralisation de « la grande prédication » de Pythagore, et les *topoi* de modestie dissimulent mal sa satisfaction d'avoir « accompli tout son propos » :

Trop y avroit longue escripture,  
Se tous les secrez de nature  
Voloie mot à mot espondre  
Où sens que l'en i puet espondre,  
Por moustrer causes raisonnables  
Que tous li siecles soit muables,  
Ne je ne sui pas si discrez  
Que tous les natureuz secrez



Puisse atraire à moralité.  
Pourtant il (=Pythagore) a poi recité,  
Ce m'est vis, en toute la fable  
Que je n'aie en aucun samblable  
Exposé convenablement  
En divers leus diversement,  
Si m'en vueil or atant tenir,  
Por plus tost mon conte fenir  
M'en vueil outre passer briement (XV, 6219-6236).

Si tout ce qui est humain passe et se transforme, il est une chose qui se conserve, la bonne action ; elle a un résultat définitif, le salut de l'âme : *Tout trespasse finalement, / Fors bienfait, mes qui bien fera / Finalement le trouvera* (6236-37). Le livre de notre auteur sera inscrit au Livre de Vie, sera le grand œuvre qu'il tiendra dans la main en se présentant devant le Juge Suprême, comme un témoignage de la sainteté de sa vie. Et ce Livre ne doit plus subir de retouches, de transformations ; telle est l'apothéose que notre auteur, on s'en souvient, lui souhaite dans le livre XV :

Et Dieus, par sa sainte merci,  
Doint tel grace à cest livre ci  
Que n'i ait riens qui li desplace  
Ne par droit à reprendre face,  
Et qu'il ne puisse estre effaciez,  
Ars ne perdus ne depeciez  
Par envie ou par enemis,  
Ne par viellesce en oubli mis,  
Ains soit publiez et leüz,  
Par tout le monde amenteüz,  
Tant com cis siecles durera,  
Et quans mes cors s'aquitera  
Vers la mort, qui son treuage  
Prent sor tous, sans faire avantage  
Et sans nul home deporter,  
Diex en face m'ame porter  
As sains cieulz en son compaignie,  
Por vivre en pardurable vie,  
Et mes noms soit escrips ou Livre  
Où Diez fait ses amis escrire<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> « Et que Dieu, par sa sainte miséricorde, donne à ce livre la grâce de ne rien contenir qui lui déplaie ou qui justifie une correction ; et qu'il ne puisse être effacé, brûlé ni mis en pièces, par des envieux ou des ennemis, ni oublié parce qu'il aura vieilli, mais qu'il soit publié et lu, et que tous s'en souviennent, tant que le monde durera ; et quand mon corps s'acquittera envers la mort, qui réclame à tous son loyer, sans faire de privilèges, sans accorder de délai à personne, que Dieu (grâce à mon livre?) fasse emporter mon âme vers les cieus sacrés en sa compagnie, pour vivre la vie éternelle ; et que mon nom soit écrit au Livre où Dieu fait inscrire ses amis. » (vers 7529-7548).