La transposition iconographique du surnaturel dans l'*Ovide moralisé* de Rouen

Comme l'indique le titre de l'*Ovide Moralisé* tel qu'il se présente dans l'*Inventaire des biens* de Clémence de Hongrie : «Fables d'Ovide qui sont ramenez a moralité de la mort de Jésus-Christ », l'objectif de l'auteur anonyme de cette œuvre immense de traduction et d'adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide en langue vernaculaire était de présenter celles-ci comme une préfiguration mythologique du *Nouveau Testament,* en réponse aux bibles moralisées du XIII^e^ siècle[1].

D'où le commentaire systématique qui suit chaque narration fabuleuse, proposant une succession d'interprétations du sens caché de la fable, et développant avec complaisance (sinon logique) diverses explications allégoriques, de sens moral, historique, géographique ou scientifique de celle-ci. La bibliothèque municipale de Rouen possède le plus ancien manuscrit de l'*Ovide Moralisé* (le MS 0.4). C'est également le plus richement décoré et le mieux conservé de la vingtaine qui nous soit parvenue[2].

Daté du début du XIV^e^ siècle par son traducteur Charles de Boer, il aurait eu comme commanditaire Jeanne de Champagne Navarre, femme de Philippe le Bel et appartenait à la fin du XV^e^ siècle à Aymar de Poitiers, Comte de Saint Vallier, Grand Sénéchal de Provence (ses armes figurent au folio 16). Il compte

1 — Cf. Jeanne Dupic, *L'Ovide Moralisé* de Rouen (MS 04). Extrait du discours de réception à l'Académie des sciences Arts et Lettres de Rouen (1945.1950).

2 — Cf. Carla Lord, *Three Manuscripts of the Ovide Moralisé, Art Bulletin,* LVII 1975.

72 000 vers en octosyllabes et 453 enluminures illustrant un texte disposé sur deux colonnes et remarquablement réalisé. Les miniatures, de petite taille (50 mn x 65,70) seraient l'œuvre d'un artiste travaillant dans un grand atelier parisien entre 1313 et 1325 selon François Avril, qui le compare au manuscrit BN fr 574 : Image du Monde et au manuscrit BN fr 2615 : Grandes Chroniques de France[3]. Une autre source (le catalogue de l'exposition du trésor de la cathédrale de Rouen 1994) laisse supposer que le maître enlumineur du manuscrit serait le maître du Roman de Fauvel (d'après le manuscrit BN fr 146, l'une des œuvres les plus représentatives de celui-ci). Peut-être même s'agirait-il du libraire parisien Geoffroy de Saint Léger, qui serait également l'enlumineur de l'*Ovide Moralisé* de l'Arsenal fr 5069, copie moins soignée et moins complète que celui de Rouen, mais où l'artiste a fait preuve de plus de créativité. Enfin, le maître illustrateur de l'*Ovide Moralisé* de Rouen a été secondé pour l'illustration de plusieurs feuillets par un deuxième artiste dont le style bien distinct le situe comme un précurseur immédiat de Jean Pucelle

Ce qui nous a intéressé, en étudiant ce manuscrit, c'est de tenter dans le cadre de cette « moralisation » de la mythologie ovidienne, l'analyse du traitement réservé à la figuration de l'élément surnaturel. Dans cette optique, notre premier souci a été d'aborder la question de la structure du discours en images : comment se placent les illustrations par rapport au récit ; quelles relations existent entre « images narratives » et « allégories religieuses » ; comment l'imaginaire des fables est retravaillé par la moralisation. Puis nous avons observé les diverses modalités de la figuration des métamorphoses, pour nous demander enfin comment s'était exercée la créativité des illustrateurs, quelle avait été la part d'imitation et la part d'invention dans leurs compositions, et quelle vision ils nous avaient transmise de la mythologie antique à travers le filtre de la christianisation.

Narration par l'image et moralisation

Il va de soi que les illustrations de l'*Ovide Moralisé* n'ont pas été disposées au hasard sur ce riche manuscrit destiné à un personnage de marque et soumis à un projet d'ensemble strict : des indications fournies par le chef d'atelier sont encore visibles en transparence sous certaines miniatures, ce qui a permis de rattacher le

3 — Cf. Charles de Boer, *Ovide Moralisé, poème du commencement du XIV^e siècle*, 5 volumes, Amsterdam 1994.

manuscrit de Rouen et celui de l'Arsenal à une même école (et peut-être à un même manuscrit antérieur, perdu depuis, ce qui expliquerait le caractère très traditionnel de l'enluminure du manuscrit de Rouen, qualifié de « retardataire » pour l'époque où il a été illustré).



Figure 1 : Bandeau du frontispice de l'Ovide Moralisé de Rouen

En frontispice de notre manuscrit figure 1, un bandeau rassemblant huit quadrilobes annonce dès l'abord que nous pénétrons au royaume du merveilleux. En une sorte de programme pictural, dans chaque quadrilobe et entre chacun d'eux, une figure hybride emblématise un des mythes fabuleux évoqué par Ovide : dans une métamorphose à demi achevée nous reconnaissons Ocyrohé muée en jument, Callisto en ourse, Glaucus en poisson, Arachné en araignée, Daphné en laurier ainsi que quelques autres victimes des dieux, changées en oiseau, en centaure, ou en chauve-souris. Chacun des XV livres du manuscrit nous permettrait de revivre grâce au texte comme aux images, ces aventures mythologiques et d'en tirer des conclusions morales. De fait dans le cadre restreint de cet article, nous nous contenterons d'étudier, principalement dans les six premiers livres, l'illustration de quelques-uns des plus célèbres récits d'Ovide.

D'une façon générale nous constatons que la structure logique des images d'escorte des textes consiste, comme c'est souvent le cas pour ce genre de recueils didactiques et moraux, en une illustration narrative des épisodes fabuleux, annoncés, entrecoupés, ou suivis par des images religieuses juxtaposant

l'élément païen et chrétien, soit pour en confirmer la valeur morale, soit pour opposer au thème païen une moralisation chrétienne. L'image vient ainsi en aide au texte pour faire saisir au lecteur, par un découpage précis et un choix d'images percutant, une explication allégorique des fables païennes.

Phébus et Daphné

Nous prendrons comme premier exemple la fable de Phebus et Daphné (ou Dané), LI,V 2736-3411.

Dans une première miniature (folio 33), figure 2, deux actions successives sont présentées simultanément : tout d'abord, Cupidon petit enfant ailé surgissant du ciel distribue ses flèches à Phébus — le punissant d'une raillerie, et à Daphné, déjà blottie dans les bras de son vieux père Pénée. Phébus va s'enflammer pour Daphné, celle ci va le fuir et dans la deuxième partie de l'image elle supplie son père de lui épargner le mariage. Dans une deuxième miniature (Folio 33 v°), figure 3, nous voyons Phébus poursuivre Daphné qui fuit. Puis, croyant l'atteindre, il n'étreint qu'un arbre, le laurier qu'elle est devenue. Là encore, l'image condense deux actions successives. Mais la métamorphose de Daphné n'est pas figurée, contrairement à la représentation de la même scène dans le manuscrit Thott 399 de Copenhague où la jeune fille sort à mi-corps du feuillage de l'arbre. Enfin une troisième miniature (folio 35) propose une interprétation allégorique de la scène, confirmant la valeur morale de l'attitude de Daphné : c'est une Annonciation : Gabriel et Marie se font face séparés par un lys, illustrant la moralisation du vers 3112 « par Dané est virginitez entendue ». En effet le laurier vert n'ayant pas de fruit évoque la virginité au même titre que le lys immaculé.

Callisto

Le second exemple concerne l'épisode de la séduction de Callisto par Jupiter (ultérieurement répété par d'autres épisodes de la vie amoureuse du dieu : Io, Europe, Sémélé, Danaé...). Il présente également un bon exemple de développement narratif fabuleux avec moralisation ; mais cette fois l'allégorie va se poser en opposition (et non en accord comme ci-dessus) avec le message du mythe (livre II, v. 1390-1395). Dans une première minia-

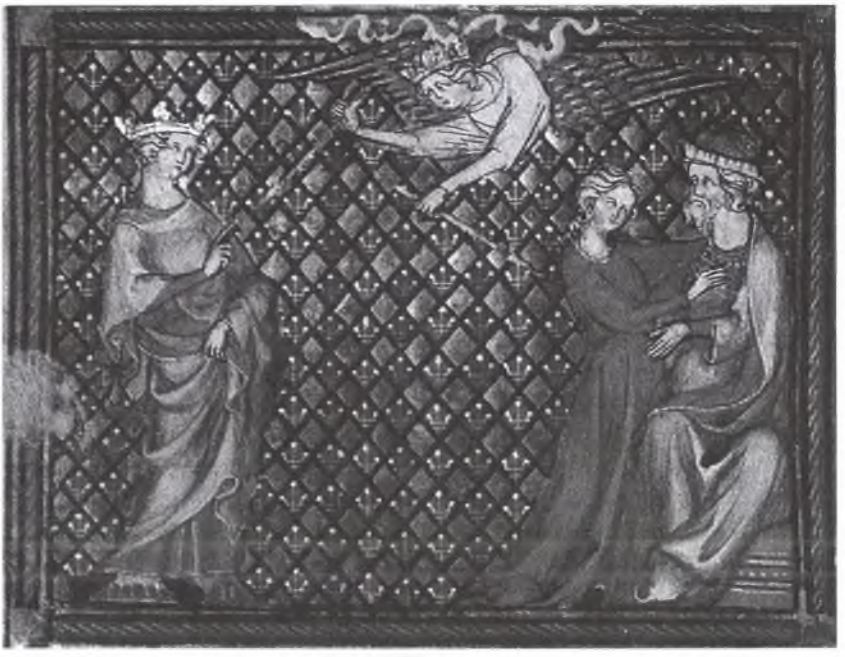


Figure 2 : Cupidon lance ses flèches sur Daphné et Phébus

Figure 3 : Daphné est changée en laurier





Figure 4 : Callisto est livrée à la débauche

ture divisée en deux plans (folio 50), nous voyons Jupiter séduire Callisto (il l'embrasse) ; dans la deuxième partie de l'image, Callisto, enceinte — elle engendrera de Jupiter un fils, Archas, est chassée du groupe des nymphes par Diane, revenue de la chasse accompagnée de deux vierges portant des lapereaux. Une deuxième miniature toujours divisée en deux plans (folio 52) nous présente Diane entourée de ses nymphes écrasant de son mépris le groupe que forment dans le second plan Callisto éplorée livrée au bon plaisir de trois hommes. A la désapprobation des déesses disposées en triade répond l'accablement de la nymphe. Ainsi, dans ce manuscrit, l'enlumineur délaissant le représentation traditionnelle de Callisto transformée en ourse par Junon, en représailles de l'infidélité de son époux (telle qu'elle figure dans le manuscrit de Copenhague où la métamorphose est figurée en cours de réalisation), lui a substitué une scène de luxure inspirée des propos de Junon dans le texte correspondant (vers 1602 1605) : figure 4.

« Garce ribaude, garce fole,
Vous convenoit il concevoir
De mon mari, et fils avoir
Pour moustrer vostre puterie ? »

Une troisième miniature enfin (folio 53) complète la moralisaion du mythe par la représentation de la scène de la Nativité opposant à Callisto, vierge débauchée, l'image de la vierge mère. L'illustration de ce passage de l'*Ovide Moralisé* offre donc un condensé de la fable d'Ovide et de sa moralisation. De victime de Jupiter, Callisto est devenue vierge folle et l'illustrateur, non content d'avoir interprété le texte qu'il commente en transformant l'ourse en ribaude, met en parallèle dans l'image la chasteté de Diane et la virginité de Marie, utilisant ainsi la religion mythologique comme préfiguration de la religion chrétienne.

Phaeton

Notre troisième exemple d'illustration narrative concerne le cycle de Phaéton, augmenté de celui des Heliades et de Cygnus (LIII).

Il s'agit cette fois d'une longue histoire en images. Elle compte douze illustrations, scandées par le commentaire d'images allégoriques, l'ensemble formant à nouveau une imbrication étroite des système de référence païens et chrétiens. Une lecture cursive des images dans leur succession permet de reconnaître les scènes marquantes de l'épisode mythique : au folio 41, Phaéton se plaint à sa mère Clyméné de ce qu'on ne le reconnaisse pas comme le fils du soleil (l'astre apparaît très proche au coin de l'image). Cet épisode est mis en parallèle, au folio 41 v° avec la chute des anges révoltés : l'allégorie annonce le sort de l'ambitieux Phaéton, victime du péché d' hybris, car : « nulz ne se doit orgueillir de trop grant emprise accueillir ». Au folio 42, Phaéton se présente au palais de son père, figure 5. Ce palais conçu comme une chasse ou un reliquaire précieux, symbolise la Sainte Eglise. L'allégorie est déjà présente dans l'image : le palais c'est le trône de gloire où doit s'asseoir la Sainte Trinité ; le soleil c'est le Christ et donc Phaéton est l'Antéchrist. Au folio 42 v°, l'image montre Phébus embrassant son fils. Puis, au folio 43, Phaéton conduisant le char du soleil à travers l'espace; L'image suivante, folio 45 v°, représente la chute de Phaéton, anticipant sur l'épisode final du récit, où Jupiter, pour sauver la terre en feu, foudroie l'imprudent conducteur.

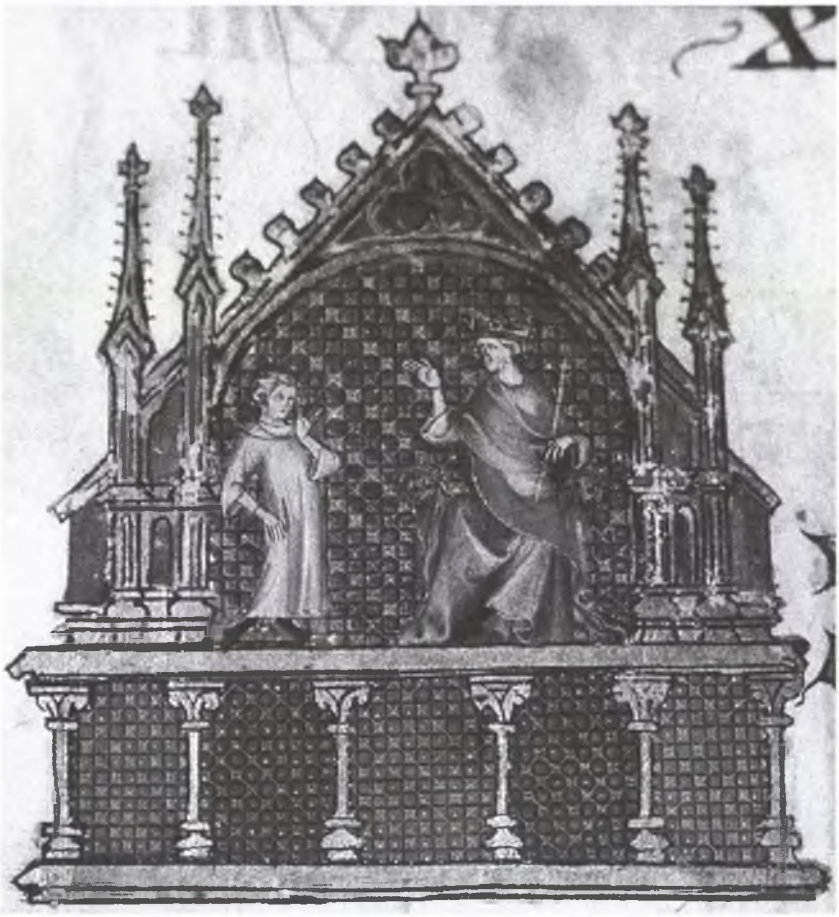


Figure 5 : Phaéton dans le palais du soleil

A cet ensemble narratif particulièrement homogène succède alors l'allégorie de la crucifixion (folio 48) mettant en parallèle l'épisode où Phébus, endeuillé par la mort de son fils, refuse d'éclairer l'humanité, et un autre cas remarquable où le soleil a refusé de briller « par droit miracle », lors de la mort du Christ (il en sera de même au jugement dernier). En cela l'image montre son double rôle de commentaire et d'anticipation par rapport au texte. Puis vient au même folio la mise au tombeau de Phaéton, pleuré par ses sœurs les Héliades. Sans doute devons nous voir dans la successions des deux images sur la même page une nouvelle relation entre, cette fois le Christ et Phaéton,

puisque tous deux par leur mort ont sauvé l'humanité : l'un du péché, l'autre du feu solaire.

La métamorphose des Héliades et de leur cousin Cygnus

Elle est une conséquence de la punition de Phaéton par Jupiter, irrité de les voir le pleurer. Au folio 48 v°, une première miniature évoque ces métamorphoses de façon symbolique : une jeune femme debout près d'un arbre figure une des Héliades avant sa métamorphose en peuplier. Un homme debout désignant un cygne de la main évoque Cygnus avant sa transformation en cygne. Comme dans le cas de Daphné, l'image juxtapose simplement les deux états de la mutation.

Une deuxième miniature, elle, évoque une scène de baptême, allégorie reposant sur le prétexte de la « prudence » de Cygnus. C'est encore le thème du repentir qui est abordé dans les deux illustrations du folio 49 v° (figure 6), visant à rappeler aux pécheurs endurcis qu'ils seront punis, au même titre que Phaéton, au jour du jugement : la première met en scène le groupe formé par Jupiter et Phébus, couronnés et entourés d'angelots. Jupiter convainc le soleil de reprendre les rênes de son char. La seconde représente Dieu « se désolant de la perte de l'humain lignage ». Lui aussi est figuré en majesté, entouré d'anges, de saintes femmes, et domine, sur une nuée, les damnés suppliants. Visiblement influencées par le même patron chrétien, les deux scènes sont à mettre en relation quoique la première soit d'inspiration païenne.

Long récit doublé d'un récit en image, l'Ovide Moralisé de Rouen nous étonne donc par la prolixité de son illustration : à la solution fréquente des images-titres doublant l'en-tête d'un chapitre, se substitue ici un ensemble d'images « d'escorte » du texte, proposant un commentaire souvent fidèle, parfois plus original et plus interprétatif de celui-ci. Certes il faut tenir compte de la part d'imitation de stéréotypes ou d'un éventuel modèle antérieur dans cette réalisation[4] ; Mais la raison de l'abondance des images est plutôt à trouver dans le fait qu'au même titre que les bibles moralisées du XIII^e siècle, les Ovides moralisés du XIV^e Siècle étaient destinés à être feuilletés par des lecteurs analpha-

4 — Cf. Maurice Smeyers, *Typologie des sources du Moyen Age occidental : la miniature. Brepols*, Turnhout 1974



Figure 6 (a) : Jupiter et Phébus

bêtes se contentant d'un récit en images inspiré de la disposition des vitraux et évoquant des épisodes familiers de la mythologie et de la religion. C'est pourquoi il était capital que d'une part ces images se présentent sous forme narrative, et que d'autre part elles condensent fortement le sens du texte, en fournissant alors une vision puissamment synthétique, informative autant qu'explicative.

Les états ou les étapes de la métamorphose

L'une des plus grandes difficultés d'Ovide pour les artistes du XIVe Siècle était vraisemblablement la représentation de la métamorphose, dont il existait peu d'exemples antiques autres que ceux des sarcophages ou bas-reliefs peu commodes à étudier. Quant aux métamorphoses à l'époque romane, elles se limitaient au domaine, fantaisiste il est vrai, des bestiaires. Fidèle à la tradi-



Figure 6 (b) : Le Christ en majesté

tion médiévale antérieure, notre enlumineur manque parfois d'audace en ce domaine.

Le plus souvent, il réduit la métamorphose à un avant et un après.

L'opération de mutation n'est pas, en ce cas, envisagée pour elle même mais est incluse dans un processus d'opposition entre la nature humaine et la nature animale, végétale, ou minérale. Trois possibilités sont envisageables :
— soit la métamorphose est désirée par celui ou celle qui la subit : elle est alors le moyen ultime d'échapper à un danger et permet en particulier de se soustraire au désir d'un importun[5]. Il en est ainsi de Daphné poursuivie par Phebus : son père, le fleuve Pénée entendant sa prière la transforme alors en laurier.

5 — La mythologie chrétienne recourra au même expédient lorsqu'une sainte, persécutée par un amoureux indésiré, sera, sur sa requête, défigurée par Dieu, transformée en lépreuse ou en « pédauque ».

— soit la métamorphose est voulue par un dieu. Elle a alors pour but de protéger, dissimuler l'être aimé sous une identité d'emprunt : C'est Io changée en génisse par Jupiter voulant la soustraire au courroux de Junon (folio 37 v°)[6].
— la métamorphose peut encore être le résultat d'une punition divine : ainsi Callisto changée en ourse par Junon, les Héliades changées en peupliers, Cygnus en cygne, Actéon en cerf, Arachné en araignée. On notera que la mutation est toujours liée à une particularité symbolique du personnage : liée à son nom (Cygnus devient cygne), à son attitude (les Héliades — peupliers, pleureront de l'ambre), à sa fonction (Arachné la tisseuse deviendra araignée, Actéon le chasseur, cerf), à sa faute (Naïs la séductrice est muée en sirène). On pourrait multiplier les exemples. Il est vrai que la quantité des métamorphoses ovidiennes impose un traitement parfois expéditif, qui était déjà celui de l'auteur latin, car son propre récit ne décrit pas toujours les étapes de mutations, réservant ces morceaux de choix pour des cas particulièrement remarquables.

D'autres métamorphoses sont « racontées en images », en une sorte de ralenti qui permet d'envisager plusieurs étapes successives.
— soit l'illustrateur arrête le processus de mutation au milieu de l'action, réalisant la production d'hybrides participant de deux natures et symbolisant l'inachevé, donc l'impur aux yeux des chrétiens du Moyen Age.

Il en est ainsi des centaures ou sagittaires tel Chiron, produit des amours de Saturne mué en cheval et de l'océanide Philiré ; de Glaucus, dieu poisson et de Scylla transformée par la magicienne Circé en monstre marin à la ceinture frangée de têtes de loup, enfin des innombrables femmes oiseau telle Antigoné muée en cigogne, Pigméa en grue. L'illustration emblématique du frontispice offrait déjà de beaux exemples de ces hybrides.
— soit la métamorphose se développe en plusieurs phases successives, ménageant une progression en parallèle avec les descriptions textuelles et montrant l'évolution du héros, de l'humanité vers l'élément animal, végétal, minéral.

6 — Un manuscrit illustré de façon facétieuse, celui de Lyon BM fr 0742, représente, dans le flanc de la vache, une fenêtre ouverte sur le visage de la jeune fille, prisonnière de sa nouvelle apparence.



Figure 7 : Première phase de la métamorphose de Cadmos

Cadmos

Ainsi la métamorphose de Cadmos, qui se déroule sur deux illustrations. Cadmos au début du livre III, était représenté semant les dents du dragon, fils de Mars, qu'il avait tué. Derrière lui, des guerriers sortaient tout armés pour se combattre : c'était la fondation de Thèbes. Mais au livre IV (folio 119 v°), Cadmos et son épouse Harmonie, vieillis et désolés de la perte de leur fille Ino — dont ils ignorent la déification, se sont exilés en Illyrie. Cadmos, persuadé d'avoir déplu à dieu en tuant le dragon, et attribuant à ce crime la ruine de sa famille, fait le vœu de se transformer lui même en serpent, accomplissant ainsi son destin. Une première miniature (folio 119 v°), figure 7, le montre effectivement en pleine métamorphose : il perd l'équilibre, sa tête est déjà celle d'un dragon. Sa femme qui le suivra dans cette métamorphose, présente au public cette épouvantable vision. Une deuxième illustration (folio 120), figure 8, présente la métamor-



Figures 8 : Deuxième phase de la métamorphose de Cadmos



Figure 9 : Pallas déguisé en vieille femme se présente à Arachné

phose accomplie. Harmonie, vêtue de rouge, tient tendrement dans ses bras, devant un groupe de trois hommes ébahis, un superbe dragon rouge.

Arachné

Le plus bel exemple de métamorphose progressive est cependant celui d'Arachné (livre VI) qui se déroule en six enluminures.

Une première illustration (folio 155) présente Pallas écoutant une muse lui narrer l'histoire des présomptueuses Piérides transformées en pies. L'idée lui vient de châtier à son tour l'orgueil d'Arachné, simple mortelle qui prétend la surpasser dans l'art de tisser la laine.

Dans la miniature suivante (folio 155 v°), figure 9, Pallas déguisée en vieille femme appuyée sur une canne s'introduit dans la maison où tisse l'ouvrière. Au folio 156, l'illustration jux-



Figures 10 : Pallas métamorphose Arachné (2 phases)

tapose dans le cadre de deux arcades jumelles les deux tisseuses rivalisant d'adresse, chacune à son métier. Selon le texte (v 133-286), l'ouvrage de Pallas, anticipant sur le destin d'Arachné, décrit le sort des dieux et des héros trop présomptueux. Arachné de son côté, représentée seule à son travail au folio 156 v riposte en figurant sur sa toile les exactions des dieux. Curieusement, les images parlent dans le texte, alors que les illustrations ne montrent que des ouvrières à leur métier.

Mais l'ouvrage d'Arachné dépasse en perfection celui de la déesse. Furieuse, celle-ci la frappe de son fuseau et la transforme en araignée. Deux miniatures placées en contiguïté sur les deux colonnes du texte du folio 157 illustrent les deux étapes de cette métamorphose : — tout d'abord la jeune fille n'est araignée qu'au dessous de la ceinture et s'en épouvante. Elle a perdu ses couleurs ainsi que celles de sa robe ! (est-elle déjà dans un autre monde ?) et esquisse un geste de désespoir. Puis dans la deuxième illustration, Pallas montre au public éventuel la métamorphose achevée, figure 10.

Un troisième type d'illustration de métamorphose concerne enfin les scènes de démence ou de vision intérieure.

De fait, elles semblent exclusivement se rapporter au mythe de Bacchus, et il n'est pas exclu que le délire qu'elles évoquent soit lié à « l'ivresse bachique ».

Penthée

La première victime de Bacchus est Penthée (folio 87). Il refuse de souscrire au culte de ce nouveau dieu venu d'Orient et fait arrêter Aceste, son fidèle. Sa propre mère frappée de démence sous l'emprise du dieu, va le poursuivre et l'assommer, croyant dans son délire poursuivre un sanglier. L'image, (différente de celle du manuscrit de Copenhague où elle démembre son propre fils sur un billot de bois), rend compte ici de la vision, non de la réalité, et présente trois femmes assommant un sanglier à coups de gourdin.

Puis Bacchus métamorphose des mariniers impies qui transportaient son vin (folio 88). Le texte parle de métamorphose en dauphins. L'image elle montre les mariniers se jetant à l'eau, croyant voir des tigres (figures de proue du bateau ?)les attaquer. Là encore, c'est le délire qui est figuré.

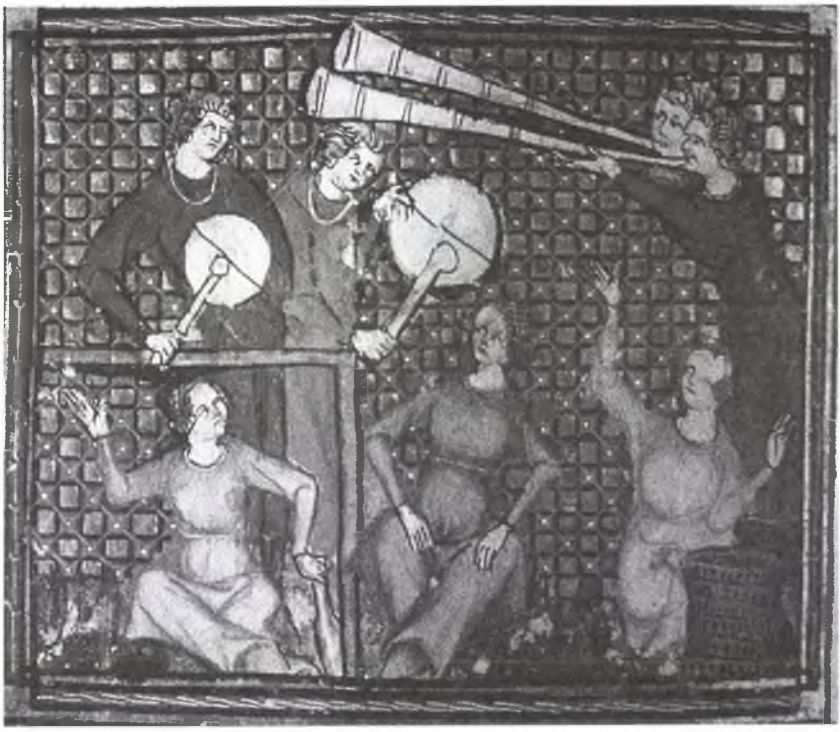


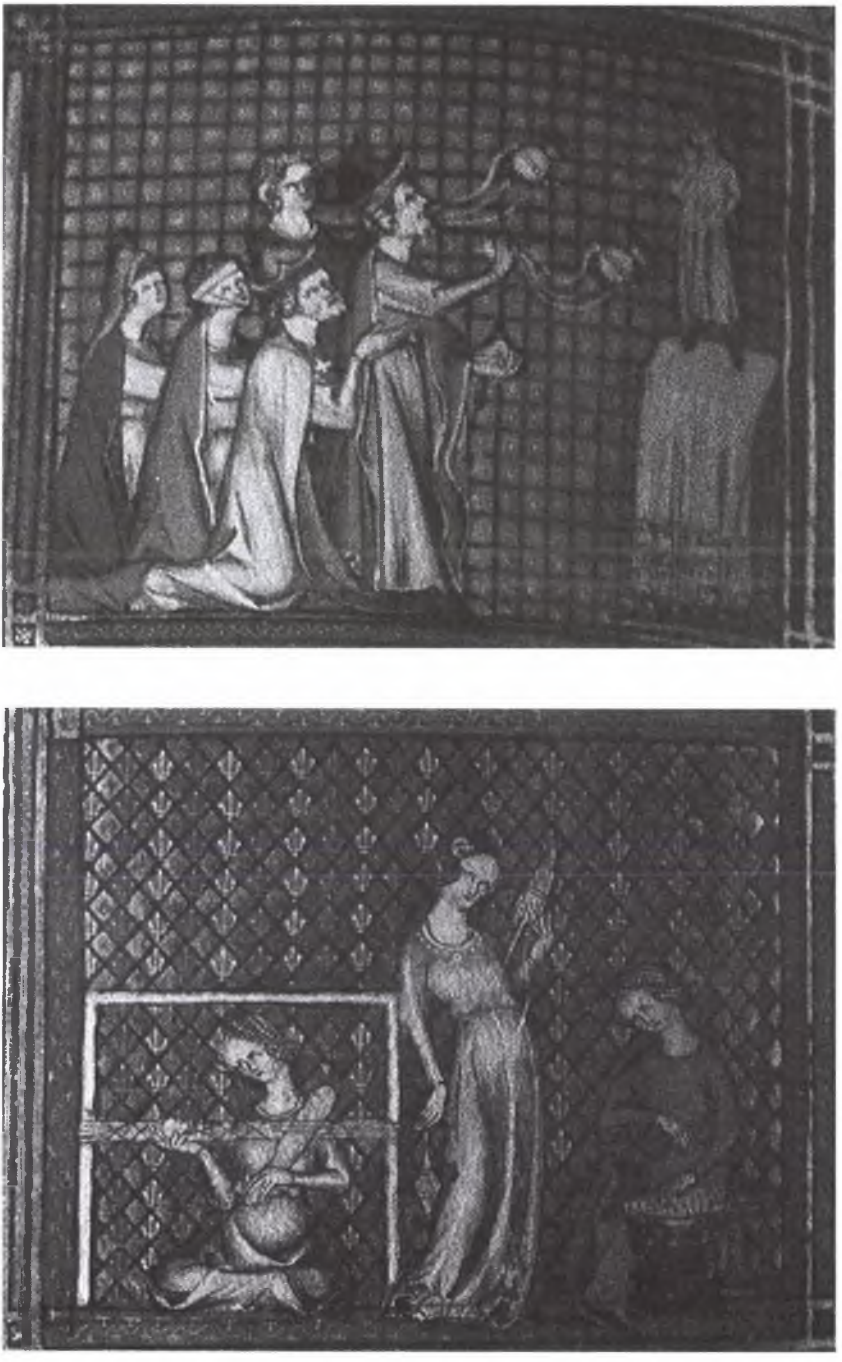
Figure 11 : Le châtiment des Minéides (première phase)

Les Minéides

Enfin la métamorphose la plus spectaculaire est celle des Minéides (v 2398-2404). Elles aussi ont refusé de participer aux fêtes en l'honneur de Bacchus. Elles sont restées chez elles, filant et se racontant des histoires (folio 103), figure 11. Le texte rapporte en ces termes la première partie de leur châtiment :

> « Baccus s'en aïra griement
> Si lor trasmit soudainement
> Tabours et buisines sonans
> Et bacins d'airan resonans
> Qui par la meson taboroient
> Sans aparoir et bon fleroient
> Saffran et mirre par leans »

L'image, (folio 103 v°), figure 12, présente des joueurs de tambour et de trompettes placés deux par deux comme au jugement



Figures 12 : Les bons chrétiens et les idolâtres

dernier. Le soleil dans le texte est presque couché mais de grands luminaires brûlent dans la maison. Les Minéides, épouvantées, se réfugient dans les coins sombres, d'où leur nom et leur métamorphose ultérieure en « vespartilles » ou chauves-souris (folio 106). Cette métamorphose est évoquée après une longue explication allégorique. L'image présente les trois filles de Minée gisant à terre dans des positions suggérant l'accablement. Au-dessus d'elles, s'envolent trois chauves-souris. Le déroulement de la métamorphose n'a pas été représenté pour lui-même et cette image présente plus de rapport avec l'allégorie de la fable, évoquant les incroyants qui erreront tristement, qu'avec la fable elle même (v. 2767-2775).

L'intérêt de la première illustration (folio 103 v°), en revanche c'est qu'elle évoque une vision de cauchemar, prélude à la transformation des trois femmes et qui de ce fait semble la conséquence de leur grande frayeur.

Ces trois scènes de délire présentent donc d'autant plus d'intérêt qu'elles sont les seules à aborder dans le manuscrit l'analyse d'une perturbation non plus physique, mais psychique, de l'être humain sous l'emprise d'une puissance surnaturelle.

Si donc l'illustrateur ne montre pas un réel souci d'innovation dans la métamorphose, du fait qu'il puise dans un répertoire d'images stéréotypées, certaines représentations semblent pourtant lui avoir posé problème et il a su trouver une solution nouvelle à chaque cas : métamorphose de Cadmos, d'Arachné, représentation du cauchemar des Minéides (à noter également la « dilution » dans l'eau d'une source ou l'eau des larmes de la nymphe Aréthuse, et de Biblis, ainsi que la fusion de Salmacis et d'Hermaphrodite dans l'eau de la « fontaine périlleuse », dont nous ne pouvons ici aborder la question faute de place).

Perturbation entre surnaturel chrétien et païen

La représentation des métamorphoses n'est pas le seul problème qui se soit posé à l'enlumineur de l'*Ovide Moralisé* de Rouen.

Sans cesse en effet on le voit hésiter entre la représentation des dieux païens et chrétiens.

L'évocation de la création du monde «par un dieu, selon Ovide (folio 17.18) est totalement conforme à la logique chrétienne, ce dieu ne pouvant être, pour l'artiste, que Dieu le Père.

C'est donc la figure du dieu chrétien, au chef auréolé, qui préside à l'origine du manuscrit à la création du monde, de la terre, des quatre éléments, puis des êtres animés, et enfin de l'homme, suivant une tradition déjà bien établie dans les bibles moralisées. A cette parfaite création s'oppose l'odieuse séquence des actes de barbarie du vieux Saturne, se repaissant de ses enfants avant d'être châtié, et châtré, par son fils Jupiter (folio 19).

Par la suite, dans le manuscrit, cette antinomie entre Dieu et Saturne se représentera sous la forme d'une opposition systématique entre les bons chrétiens priant Jésus-Christ dans une attitude confiante et recueillie, et les idolâtres, prosternés avec effroi aux pieds de statues dorées, qu'il s'agisse de Vénus, de Bacchus (folio 89 v°), figure 11, ou d'une autre divinité antique. Mais lorsqu'il s'agit de représenter Jupiter face à Saturne (folio 19), au soleil (folio 49 v°), figure 6, ou lorsqu'il est question du déluge (folio 27) dont il châtie les hommes, l'assimilation du dieu mythologique et du dieu chrétien est troublante. Il s'agit ici du roi des dieux. L'artiste le représente, nous l'avons vu, dans le mythe de Phaéton couronné d'or, en majesté, entouré d'anges au même titre que Dieu. Le soleil lui-même lui est assimilé lorsqu'accueillant Phaéton dans sa demeure solaire il est représenté trônant dans sa Sainte Eglise. La miniature décrivant le déluge, où l'on voit Deucalyon et Pyrra voguer dans une barque, est directement inspirée de l'Ancien Testament (ce qui sera encore plus évident dans le manuscrit de Copenhague, où la barque est devenue arche et où les deux survivants, nus comme Adam et Eve chassés du Paradis font naître en jetant des pierres derrière eux, des enfants).

La confusion règne encore entre la figure de Phaéton, fils du soleil, et de Jésus-Christ. Quant à Bacchus, quoique désigné par une statue d'or comme une idole, il est assimilé lui aussi au Christ que les incroyants refusent de reconnaître (folio 89 v°).

L'imagerie religieuse, constamment présente à l'imagination de l'artiste, investit donc souvent les dieux de l'Olympe, reconnaissables heureusement à leur couronne d'or, d'un rôle qui excède celui de la mythologie.

Mais les personnages féminins, eux aussi, sont en concurrence dans le légendaire païen et chrétien.

Nous avons vu que Diane, par sa chasteté, préfigurait la virginité de Marie ; un autre type de confusion iconographique va, de surcroît, rapporter au thème de l'annonciation la séduction de Sémélé puis de Danaé par Jupiter figuré avec des ailes comme



Figure 13 : Apparition de Jupiter à Sémélé

l'ange de l'annonciation. En effet, lorsque le roi des dieux, cédant au désir de Sémélé de le contempler dans sa gloire, se présente à elle, il est figuré comme un personnage ailé, fondant du ciel vers elle (folio 77 v°), figure 13. De même, lorsqu'il séduit Danaé, ce n'est pas sous forme d'une pluie d'or, mais comme un ange aux grandes ailes, survolant à l'horizontale le groupe des trois jeunes femmes dont elle fait partie. Il lui tend la main, et elle écarte les bras en signe de surprise consentante (folio 122 v°), figure 14.

Comment ne pas rapprocher ces représentations païennes des nombreux sujets religieux où Dieu envoie comme émissaire aux hommes un de ses archanges ? Plus précisément le personnage de Jupiter est calqué ici sur celui de l'archange Gabriel, lors de l'annonce à Marie maintes fois représentée dans ce manuscrit, mais en position verticale. L'artiste semble en effet éprouver une vraie difficulté à figurer le passage du ciel à la terre autrement que par un vol. Mais la place lui manquant généralement pour



Figure 14 : Séduction de Danaé par Jupiter

que ce vol soit majestueux, il se résout à le figurer horizontalement.

Un autre héros mythologique de moindre envergure, mais célèbre pour ses prouesses, Persée, à droit lui aussi à des ailes d'archange. En effet, lorsqu'il survole le rocher sur lequel Andromède est exposée au monstre marin qui s'apprête à la dévorer, il est figuré (folio 128), figure 15, comme un ange aux grandes ailes déployées, volant à l'horizontale au-dessus de la jeune fille nue ligotée au rocher. Curieuse solution pour faire apparaître l'homme volant (dont les seuls talons eussent dû être ailés, selon le mythe !)dans le cadre de l'image. Mais cette fois,



Figure 15 : Persée délivre Andromède exposée au monstre marin

c'est l'archange saint Michel qui est pris comme modèle pour imaginer le demi-dieu guerrier aux prises avec le monstre (dont la représentation évoque le monstre infernal, le Léviathan à la gueule largement ouverte).

C'est du reste par le biais de l'enfer chrétien qu'est évoqué l'enfer païen de l'*Ovide Moralisé*.

En effet, c'est par la gueule du Léviatan (folio 111 v°), figure 16, que se fait l'entrée de l'enfer latin, où se rendent successivement Pallas, Junon, Orphée, Enée. Pourtant, lorsque Junon se présente aux portes de l'enfer, c'est Cerbère, homme aux trois têtes de chien — et non d'homme comme le dit le texte, qui l'accueille, remplaçant efficacement les diables chrétiens devant l'entrée fumante, où brûlent les têtes exsangues des damnés (v. 3800-3803).

> « En enfer entre, et quant la voit
> li portiers, trois chiez qu'il avoit
> lieve et trois abais donc ensemble »



Figure 16 : Junon et Cerbère au seuil de l'enfer

Les relations sont donc complexes entre surnaturel païen et chrétien. Les références fournies aux artistes par les carnets d'esquisses ou les patrons étant en général d'ordre religieux, ceux-ci sont livrés à eux mêmes lorsqu'il s'agit de représenter l'irrationnel ovidien. C'est ce qui nous vaut ces images extraordinaires de christianisation des mythes antiques mais aussi de « paganisation » de l'iconographie chrétienne, utilisée à contresens dans un projet louable de moralisation.

L'image nous propose donc, dans l'*Ovide Moralisé*, une surinterprétation du texte. L'artiste y illustre, en se ménageant pourtant une relative liberté, un texte lui-même adapté d'un autre, celui d'Ovide dont les fables sont bien connues du public de l'époque. Le résultat de cette démarche sera de proposer au lecteur un deuxième récit, plus condensé, plus pédagogique, à confronter au premier, un récit en images qui contribuera à conforter celui-ci dans une vision unificatrice du passé mythologique et du présent chrétien. C'est le sens de la moralisation. Pourtant, il semblerait qu'au cours des siècles les lecteurs se soient montrés plus sensibles au prestige des *Métamorphoses*

d'Ovide et de leurs séduisantes représentations, qu'à leur moralisation, dans la lecture de l'*Ovide Moralisé* : c'est le pouvoir de l'imaginaire. En effet, si l'on compare le nombre important des illustrations liées à la moralisation dans le plus ancien manuscrit de l'*Ovide Moralisé*, celui de Rouen, et leur nombre décroissant dans les manuscrits plus tardifs, on est en droit de se demander si les lecteurs étaient bien passionnés par celle-ci, et s'ils n'étaient pas plus enclins à laisser leur esprit vagabonder dans les mirages d'un passé mythique.

Françoise CLIER-COLOMBANI