

# CAR PUIS CE TEMPS N'AY ACQUIS SEULEMENT / FORS PAINE ET DEUIL, REGRET, GÉMISSEMENT : MÉDÉE ET L'HÉROÏDE EN LANGUE FRANÇAISE DANS LES XXI EPISTRES D'OVIDE D'OCTOVIE DE SAINT-GELAIS (FIN XV<sup>E</sup> SIÈCLE)

121

Nicolas Mazel

Laboratoire CIHAM-Lyon 2 (UMR 5648) et Centre d'Études Médiévales (Genève)

La figure de Médée a fait l'objet d'une réception complexe au Moyen Âge. Stefania Cerrito a montré comment la conception du personnage a pu varier entre vision positive de la magicienne et vision cruelle dans la lignée de la version d'Euripide<sup>1</sup>. La Colchidienne n'est pas uniquement l'autrice d'un *scelus nefas* qui la priverait de son

1. — S. CERRITO, « Les métamorphoses de Médée au Moyen Âge. Analyse du mythe dans les versions françaises, italiennes et espagnoles », dans *Réception et représentation de l'Antiquité*, dir. A. PETIT, *Bien dire et Bien apprendre*, t. 24, 2006, p. 39-56. Parmi les études sur Médée au Moyen Âge, on retiendra également : L. BARBIERI, « Les Héroïdes dans l'Ovide moralisé : Léandre-Héro, Pâris-Hélène, Jason-Médée », dans *Les translations d'Ovide au Moyen Âge. Actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008*, dir. A. FAEMS, V. MINET-MAHY et C. VAN COOLPUT-STORMS, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 2011 (*Publications de l'Institut d'études médiévales. Textes, Études, Congrès*, 26), p. 235-268 et Id., « Les Héroïdes d'Ovide en langue d'oïl et les correspondances amoureuses dans la littérature courtoise », dans *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge. Journées d'études (10-11 octobre 2003, École Normale Supérieure)*, dir. S. LEFEVRE, Orléans, Paradigme, 2008 (*Medievalia*, 62), p. 103-139. Il faut également mentionner l'article de P. DELEVILLE et M. POSSAMAÏ-PÉREZ, « Médée au Moyen Âge : les interprétations de l'Ovide moralisé », dans *Figures littéraires grecques en France et en Italie aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, dir. C. GAULLIER-BOUGASSAS, Turnhout, Brepols, 2020 (*Recherches sur les réceptions de l'Antiquité*, 1), p. 119-129.

La critique a le plus souvent analysé les *XXI Epistres d'Ovide* selon une approche traductologique, notamment à partir des seuils textuels<sup>4</sup>. Cette étude entend s'inscrire dans la continuité de ces travaux, en interrogeant l'*intentio auctoris* présidant à la traduction de l'héroïde de Médée. Il s'agira donc de commenter les choix de traduction d'Octovien dans la lettre de Médée. La Médée d'Octovien, nourrie par la nature de l'hypotexte ovidien et par le transfert du latin au français, présente un double enjeu, mythologique et linguistique. Rappelons que les *Héroïdes* d'Ovide sont avant tout le lieu d'une parole féminine à la première personne. La restitution du mythe féminin est en ce sens intrinsèquement liée à une constance énonciative, qui plus est dans un autre idiome. Dès lors, quelle est la part d'« altérité linguistique<sup>5</sup> » dans cette restitution en langue française de sa lettre amoureuse ? Permet-elle de distinguer une spécificité de la représentation de Médée à la fin du Moyen Âge ? Le poète-traducteur déplace l'enjeu du mythe en en faisant un médium pour dire l'amour en français, au détriment d'un discours sur les agissements passés de la magicienne. C'est pourquoi nous verrons que la figuration de l'amante est indissociable de l'adaptation de son discours amoureux. Au sortir du

5. — *Traductions médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (x<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles). Étude et Répertoire*, 3 vol., dir. Cl. GALDERISI, Turnhout, Brepols, 2011, t. 1, p. 90-91.

Moyen Âge, Octovien brosse une peinture des sentiments dramatisée, bien plus pathétique que celle d'Ovide. Plus que tout, c'est l'amante affligée que le poète français préfère et représente.

## D'une langue l'autre : traduire le vers des *Héroïdes*

De manière analogue à la traduction de l'*Énéide* quelques années plus tard en 1500, le passage en langue française des *Héroïdes* d'Ovide interroge en premier lieu le choix du mètre et celui de la rime. Comment traduire le distique élégiaque ? Comment adapter une prosodie qui n'est plus pertinente en dehors du latin ? En définitive, quels choix prosodiques et métriques du latin au français ? Car, comme le note Paul Zumthor, « toujours le transfert d'une langue à l'autre comporte-t-il un indice de réfraction tenant au poids propre des traditions qui formalisent l'énoncé dans l'idiome vernaculaire<sup>6</sup> ».

Ces questions sont intimement liées à la compréhension de la traduction d'Octovien, en ce qu'elles permettent de saisir les enjeux de cette version française des *Héroïdes*. L'utilisation d'un nouveau vers et l'instauration d'un système de rimes propre au français contribuent à une nouvelle modulation de la voix de Médée, et par là, à une autre façon de représenter l'héroïne à travers son discours. D'une part, Octovien fait le choix du décasyllabe<sup>7</sup> : il décide donc d'utiliser le vers épique, qui correspond à un sujet et à un personnel sublimes selon le concept médiéval de la roue de Virgile. Au Moyen Âge, les personnages féminins des *Héroïdes* sont considérés comme des *mulieres nobiles*<sup>8</sup>, des dames de rang social élevé. Dès lors, leur degré d'extraction nécessite l'usage d'une parole conforme à leur prestige. Outre l'aspect symbolique, il faut aussi noter que l'emploi du décasyllabe est significatif du point de vue de sa souplesse : Octovien est sensible au phénomène de la césure, dont il fait souvent l'usage pour faire entendre son propos. D'autre part, l'introduction de la rime, ici plate, constitue une nouveauté par rapport à l'organisation du vers latin ; elle permet la création d'effets de sens et de connivence entre les mots placés en position finale du vers.

~~~~~

6. — P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978 (*Poétique*, 19), p. 103.

7. — Le même vers sera employé dans sa traduction de l'*Énéide*. Le choix du décasyllabe semble être le vers préféré des écrivains vernaculaires dans les correspondances à la fin du Moyen Âge en raison de sa « maniabilité » selon E. DOUDET (« La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens », p. 191 et p. 193).

8. — G. PRZYCHOCKI, *Accessus Ovidiani, edidit, prolegomenis, epilogomenis instruxit Gustavus Przychocki*, Kraków, Nakładem Akademii Umiejętności, 1911 (*Symbolae ad veterum auctorum historiam atque ad mediae aevi studia philologica*, 1), p. 16-22.

Cette configuration de la traduction révèle chez Octovien une confiance dans le potentiel poétique de la traduction versifiée en langue française. Il en résulte une traduction globale qui est moins proche du texte latin que celle de l'*Énéide*, et qui privilégie l'interprétation. Si l'on prend en exemple le début de l'héroïde :

*Quant me souvient ce que bien me recorde,  
De la pitié et grant misericorde  
Que j'eü de toy lors que royne et princesse  
Fuz de Colcos en florissant jeunesse,  
Et que je fuz trop tost legiere et preste  
D'obtemperer a la tienne requeste*<sup>9</sup>.

on constate que le poète français ne cherche pas à simplement trouver des calques à la langue d'Ovide<sup>10</sup>. L'acte de remembrance, certes commun à Ovide, est ici le lieu d'un rappel du statut perdu de Médée, « royne et princesse », et de ses erreurs. La traduction d'Octovien est volontiers tournée vers une interprétation qui prolonge certains mots ou groupes de mots employés par Ovide<sup>11</sup>. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les nombreux ajouts que l'on peut relever dans l'héroïde de Médée. La condamnation de soi présente dans le vers 5 est une réminiscence de la valeur d'irréel du passé du verbe *debuerant* au vers 4 d'Ovide, dans lequel Médée déclare que les Parques auraient dû lui ôter la vie. On voit donc que la traduction reprend l'idée de regret en la reformulant : la Colchidienne déclare pleinement qu'elle est responsable de ses agissements, en témoigne l'idée d'imprudence présente dans le groupe adjectival « trop tost legiere et preste ». Il y a ainsi un recentrement de l'héroïde sur un jaillissement de la parole à la première personne. Octovien supprime d'ailleurs très souvent les *realia* mythologiques pour faire de l'expression du « je » le socle principal d'un discours amoureux.

9. — Paris, BnF, ms. fr. 874, fol. 60r°, v. 1-6. Le ms. de Paris, BnF, fr. 875 ne comprend pas le folio 63 sur lequel commence l'héroïde de Médée. Nous citons ici le ms. BnF, fr. 874.

10. — Cf. L. DUGAZ, « Pour en finir avec la Renaissance ? L'exemple d'Octovien de Saint-Ge-lais et de sa traduction de l'*Énéide* de Virgile (1500) », *Questes*, t. 33, 2016, p. 114-116.

11. — [...] *At tibi Colchorum, memini, regina uacui, / Ars mea cum peteres ut tibi ferret opem. / Tunc, quae dispensat mortalia fata, sorores / Debuerant fusos euoluisse meos. / Tum potui Medea mori bene. Quidquid ab illo / Produxit uitam tempore, poena fuit.* (« [...] Quoique reine de Colchide, je m'employais pour toi, il m'en souvient, lorsque tu imploras le secours de mon art. Alors les sœurs qui règlent le destin des mortels auraient dû jusqu'au bout dérouler mon fuseau ; alors Médée aurait pu mourir en beauté ; depuis lors, ce qui s'est continué de ma vie ne fut que douleur. », OVIDE, *Héroïdes*, éd. H. BORNECQUE, trad. M. PREVOST, revue et corr. par D. PORTE, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1<sup>re</sup> éd., 1928) (*Collection des Universités de France. Série latine, Collection Budé*, 48), XII, v. 1-6, p. 70)

L'héroïde octovienne s'empare donc des moyens qu'offre la métrique française pour moduler la voix de Médée. En l'occurrence, l'usage des césures épiques et lyriques est corrélé au projet de représentation de l'amante. Le rythme 4/16 du vers 18 *Ta nef subtile pour tel tresor acquerre* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 64r<sup>o</sup>, v. 18) est favorisé par la césure épique qui élide le -e de l'adjectif *subtile*. Il s'agit par là de faire entendre la rapidité de l'Argo, mais surtout de suggérer celle avec laquelle Jason a fait volte-face, tout autant que l'idée de séduction, prise comme tromperie, sens également disponible pour l'adjectif en moyen français<sup>12</sup>. L'interprétation permise par la césure participe ainsi d'une image de Médée comme amante dupée. De même, l'analyse de la césure épique du vers 30 : *De vouloir prendre ce tresor non pareil* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 64r<sup>o</sup>) peut s'interpréter de la même façon. Il s'agit de mettre en relief l'acte de prédation par la mise en valeur du verbe *prendre* grâce à la césure.

L'emploi de la césure lyrique sert également à nourrir la veine pathétique de l'héroïde. Le vers 345, *Mais leurs larmes devant moy receloient* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 68v°), rend compte de l'aspect pathétique de l'évocation des serviteurs de Médée réagissant à l'annonce du mariage de Jason et Créuse. La dimension collective s'articule ainsi à l'expérience personnelle de l'amante, comme quand celle-ci adopte la posture du deuil en s'arrachant les cheveux : *Cheveux rompre, mes lasses mains estraindre* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 66r°, v. 151).

Enfin, c'est aussi dans l'espace des rimes qu'Octovien personnalise son discours sur les *Héroïdes*. La rime plate permet l'écho immédiat d'un vers à l'autre des sonorités de deux termes. Leur association témoigne d'une pensée à l'œuvre chez le poète. Elle lui permet notamment d'interroger la posture d'amante soumise aux passions, comme dans la rime *Jason/Raison* : *Tes yeulx ryans certes amy Jason/ Aveuglerent en moy toute raison* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 65r<sup>o</sup>, v. 77-78). Jason y est désigné comme la cause de la perte de lucidité de Médée. En fait, la rime rejoue ici l'opposition passion/raison telle qu'on la trouve chez Cicéron<sup>13</sup> : l'amour que Médée porte à Jason a causé chez elle une perte d'acuité.



12. — C'est le sens d'habile, adroit ou encore rusé qui est suggéré ici. Le vaisseau aurait les mêmes qualités, ou plutôt les mêmes défauts, que son marin.

13. — *Impulsio est, quae sine cogitatione per quamdam affectionem animi facere aliquid hortatur, ut amor, iracundia, aegritudo, violentia et omnino omnia, in quibus anima ita videtur affectus fuisse, ut rem perscudere cum consilio et cura non potuerit; et id, quod fecit, impetu quodam animi potius, quam cogitatione fecerit.* (« La passion est un mouvement de l'âme qui pousse quelqu'un à agir sans qu'il réfléchisse : par exemple l'amour, la colère, le chagrin, l'ivresse et d'une manière générale tous les états dans lesquels on voit que l'âme a été tellement ébranlée qu'elle n'a pas pu considérer les choses avec sagesse et application, et qu'elle a réalisé l'acte par une espèce d'impulsion mentale plutôt que par réflexion. », CICÉRON, *De l'invention*, éd. et trad.

Son aveuglement l'a menée, comme le disent bien les premiers vers de l'héroïde, à une conduite *trop tost legiere et preste*. Cette perte de sens se rattache chez Octovien à l'acte de rédaction de la lettre. Aux vers 280 et 281, *Bien entreprist ma main tel forfaiture/ Quelle n'ose la mettre en escriture* (Paris, BnF, ms. fr. 875, fol. 68<sup>o</sup>), la rime *forfaiture/escriture* exploite les conséquences des actions de Médée, ici le meurtre de son frère Absyrtos qu'Octovien ne nomme pas<sup>14</sup>, en rattachant le crime à l'acte de composition épistolaire<sup>15</sup>. Le couplage des deux termes réactive de manière suggestive le contenu de la *forfaiture*, connu à travers la notoriété du personnage. La rime dit l'acte sans le dire à la fois, dans le geste subtil d'une écriture qui se refuse à l'avouer explicitement, mais qui, en le voilant, ne fait que l'évoquer plus intensément.

La traduction d'Octovien de Saint-Gelais est donc une traduction qui développe l'acuité du regard de Médée sur son parcours amoureux. Il faut y voir une poétique de l'amplification, dont l'objectif est d'exploiter certains épisodes de l'héroïde à même de constituer des représentations visuelles de Médée amante abandonnée et dupée.

## L'amplification ou l'art de la scénographie

Si l'héroïde d'Octovien suit la trame du texte source<sup>16</sup>, force est de constater qu'elle est nettement plus longue que son modèle. On compte 212 vers chez Ovide contre 519 chez Octovien, soit plus du double. Le traducteur français a donc amplifié l'hypotexte. Mais cette amplification ne se réduit pas à un simple facteur quantitatif, que Stéphane Macé analyse comme un « effet collatéral<sup>17</sup> ». Dans les faits, la pratique de l'amplification par Octovien se rapproche du constat que font Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik à propos de l'emploi du concept à la fin du Moyen Âge : « Au tournant des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, l'amplifica-

~~~~~  
G. ACHARD, Paris, Les Belles Lettres, 1994 (*Collection des Universités de France. Série latine, Collection Budé*, 320), II, V, p. 150)

14. — De la même façon que pour les *realia* mythologiques, Octovien a supprimé dans ce passage la mention explicite du père, de la mère, de la sœur, et surtout, du frère.

15. — La conjonction des actes et de l'écriture n'est en soi pas une nouveauté. Les *Héroïdes* d'Ovide ne cessent d'inscrire l'acte d'écriture au sein de l'écriture même de la lettre. Ce qui constitue l'originalité d'Octovien est surtout lié à la manière dont il met en dialogue le meurtre et la question d'une écriture qui se désigne elle-même.

16. — L'héroïde d'Octovien s'achève sur la formulation d'un projet de vengeance comme chez Ovide. Le poète français n'outrepasse donc pas la fin du texte source.

17. — S. MACÉ, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercice de rhétorique*, t. 4, n° 4, 2014, p. 1-24 (cit. p. 9). Cet article constitue pour nous la référence pour une histoire du terme et de ses emplois au cours des siècles et nous nous appuyons beaucoup sur ses considérations.

tion, fondée au Moyen Âge sur la *copia* et la *varietas*, semble changer de nature et privilégier l'intensité, le faire voir<sup>18</sup>. » Sa pratique enregistre ce tournant sans pour autant rompre avec l'usage médiéval. Elle répond notamment à deux objectifs dans l'héroïde de Médée : accroître la composante visuelle et capturer des scènes de l'intime. Ces scènes ne sont pas choisies par hasard dans la mesure où elles représentent des moments significatifs de l'expression du for intérieur, et dans la mesure où elles ciblent l'espace du lit, espace du commerce amoureux auquel Médée n'est plus admise. Ces arrêts sur image s'inscrivent dans la continuité de la définition que Cicéron donne de l'amplification. Celle-ci repose en effet sur un principe de contrepoids et sur une utilisation particulière des passions<sup>19</sup>. Autrement dit, l'amplification rend compte de l'importance que revêtent ces séquences pour le poète français : en procédant de la sorte, Octovien révèle ce qui selon lui est à exalter pour dramatiser la plainte amoureuse. Par ailleurs, elle témoigne de la double fonction des passions dans la lettre, comprises comme éléments de la persuasion et comme matière qui nourrit le discours amoureux<sup>20</sup>.

La première séquence à analyser se situe chez Ovide aux vers 57-64, après qu'Étès a exigé que les Argonautes quittent Iolcos. Médée se réfugie dans son lit et se lamente. Chez Octovien, l'épisode s'étend du vers 126 au vers 156 :

*Et quand je fus en ma chambre montee,  
D'aspre douleur fus acoup surmontee.  
Tantost apres me meiz dedans le lit,  
Ou bien peu pris de joye et de delit :  
Toute la nuyt fut en larmes passee  
Car de pleurer ne peuz estre lassee.  
[...]  
Ainsi avoye amour de l'une part,  
Et crainte et peur qui grand deul me deppart,  
Icelle peur fait augmenter et croistre [66r]  
La grande amour qui en mon cuer peult estre.*



18. — C. CROIZY-NAQUET et M. SZKILNIK, « Préface », dans *Faire long. L'amplification médiévale*, dir. C. CROIZY-NAQUET et M. SZKILNIK, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2021, p. 9-22 (cit. p. 10).

19. — *Amplificatio est gravior quaedam affirmatio, quae motu animorum conciliat in dicendo fidem.* (« l'amplification est une sorte d'affirmation de plus de poids, qui rend le discours convaincant en jouant sur les passions. », CICÉRON, *Partitiones oratoriae*, 53 ; citation et traduction issues de S. MACÉ, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique », p. 3, §10)

20. — Médée doit faire l'usage des passions pour convaincre Jason mais elle est elle-même soumise aux passions. L'amplification passe donc par une présence plus marquée des passions dans la lettre.

En fait, Octovien insère du jeu dans les articulations de l'épisode afin de l'exploiter à sa guise. L'arrivée dans la chambre est séparée de l'entrée dans le lit pour articuler le mouvement spatial à des considérations psychologiques. Les vers 128-129 présentent d'abord la progression vers le lit, puis la privation de la *joye* et du *delit* reprise dans la rime *lit/delit*

22. — Notons en outre que les *Héroïdes* d'Ovide ont toujours été rapprochées du genre théâtral, notamment en raison de la mise en scène du discours épistolaire.

qui traduit l'impossibilité d'accéder à la jouissance amoureuse dans le lieu où celle-ci prend traditionnellement place.

Sans doute faut-il voir une attention particulière chez Octovien au principe rhétorique *ante oculos ponere* sur lequel Ovide insiste à deux reprises dans cet extrait<sup>23</sup>. On peut noter que l'amplification du pathétique de la scène se rapproche ici de la figure de l'*evidentia*<sup>24</sup> : la construction du verbe *departir* au vers 141 met notamment Médée en position d'objet, à la merci de la crainte et la peur. Et si le vers d'Ovide s'apparentait à une *sententia* sans marquage personnel de première personne, celui d'Octovien reprend l'idée initiale en en faisant une circonstance supplémentaire à la représentation de l'amante éplorée. Ainsi, les choix opérés par le poète français visent bel et bien à offrir une figuration de Médée plus éloquente que celle d'Ovide. À ce titre, la suite du passage est tout entière une reduplication de l'épisode nocturne. L'apparition du jour au vers 146 entraîne l'arrivée de Chalciope qui, apercevant Médée, donnera lieu à une nouvelle description du personnage, saturée par une évocation encore plus longue cette fois-ci des pleurs et des souffrances.

On voit donc à quel point l'espace du lit est stratégique pour Octovien. En fait, il représente l'espace du *dolor* et de la privation dans l'éroïde française.

Si Médée réclamait chez Ovide que Jason lui rendît son lit<sup>25</sup>, celle-ci va jusqu'à imaginer chez Octovien Créuse partageant la couche de Jason :

*Vous deux ensemble en la souefve couche,  
 Dictes de moy maint faulx parler de bouche.  
 Bien peu prisez mes fais ne ma beaulté,  
 Bien me jugez femme sans leaulté,  
 Or vous ryez et en parlez a l'ayse,  
 Affin que myeulx l'ung a l'autre complaise.  
 Dy a ta dame qu'elle rye hardiment,  
 Et soubz drap d'or et riche parement  
 Preigne sa joye tant qu'elle aura duree*<sup>26</sup>.

Ce passage fait suite à l'annonce du mariage de Jason et Créuse. Octovien anticipe le souhait de Médée de réintégrer sa place et le thématise. On

23. — *Ante oculos taurique meos segetesque nefandae, / Ante meos oculos peruigil auguis erat.* (« Devant mes yeux les taureaux et les moissons abominables, devant mes yeux se trouvait le dragon qui veille sans dormir. », OVIDE, *Héroïdes*, éd. cit., XII, v. 59-60, p. 72)

24. — A. ESTÈVES, « *Evidentia* rhétorique et horreur infernale : le portrait de Tisiphone chez Stace », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, t. 60, 2001, p. 390-409 (cf. p. 391).

25. — *Redde torum.* (« Rends-moi ce lit. », OVIDE, *Héroïdes*, éd. cit., XII, v. 193, p. 77)

26. — Paris, BnF, ms. fr 875, fol. 70r°, v. 426-434.

## Acclimatation de la langue amoureuse, acclimatation à la langue française

Au-delà de la simple représentation de Médée, l'entreprise de traduction d'Octovien comporte un enjeu de langue qui touche autant à la composante amoureuse qu'à un art de dire en français. Des *Héroïdes* d'Ovide aux *XXI Epistres d'Ovide*, il s'agit bel et bien d'acclimater une langue amoureuse à la langue française, en *vulgaire stille* comme l'écrit Octovien dans son prologue à destination de Charles VIII<sup>28</sup>. La question de l'illustration de la langue amoureuse est donc intrinsèquement liée à celle de la langue française en ce début de Renaissance.

28. — Le prologue a été édité par Anneliese Pollock-Renck (cf. A. POLLOCK-RENCK, « The Prologue as Site of *translatio auctoritatis* in Three Works by Octovien de Saint-Gelais », *Le Moyen Français*, t. 73, 2013, p. 89-110 (p. 108-110)). Anneliese Pollock-Renck donne en préambule de la transcription la liste des manuscrits qui comprennent le prologue à Charles VIII.

« [...] la traduction d'Octovien de Saint-Gelais est le signe d'un intérêt renforcé porté à l'œuvre d'Ovide, et aux *Héroïdes* en particulier, comme forme emblématique d'expression de la passion amoureuse à la fin du Moyen Âge<sup>29</sup>. »

| Occurrences                | Numéro du/des vers                                         | Total |
|----------------------------|------------------------------------------------------------|-------|
| <i>Douleur et douler</i>   | 9, 37, 40, 121, 128, 311, 420, 456, 509 et 343, 512        | 11    |
| <i>Dueil</i>               | 16, 70, 124, 142, 156, 301, 322, 346                       | 8     |
| <i>Piteux et pitié</i>     | 12, 121, 124, 279, 324, 343, 436, 458, 514 et 2, 206, 444, | 12    |
| <i>Triste/Tristesse</i>    | 114, 121, 325, 331, 337, 404, 436 et 40                    | 8     |
| <i>Larmes</i>              | 131, 150, 156, 227, 322, 345, 414, 458                     | 8     |
| <i>Plaindre/Complainte</i> | 31, 151, 317 et 184, 227, 364                              | 6     |
| <i>Pleurer</i>             | 21, 132, 151, 322                                          | 4     |
| <i>Las et Lasser</i>       | 40, 152, 255, 277, 331, 352, 454 et 132, 323               | 9     |
| <i>Regret</i>              | 16, 58, 123, 156, 406                                      | 5     |
| <i>Peine</i>               | 16, 62, 81, 169, 245, 291, 376,                            | 7     |
| <i>Ennuy</i>               | 103, 189, 450                                              | 3     |
| <i>Peur</i>                | 142, 143, 241, 336, 350                                    | 5     |
| <i>Crainte et Craindre</i> | 142, 241, 285, 336, 448 et 280, 287                        | 7     |



29. — A. DESBOIS-LENTILE, « Lemaire de Belges, Ovide Belgois. Le cas des *Epistres de l'amant vert* », dans *Ovide en France du Moyen Âge à nos jours. Études pour célébrer le bimillénaire de sa mort*, dir. S. CERRITO et M. POSSAMAI-PÉREZ, Paris, Classiques Garnier, 2021 (*Rencontres*, 512, *Ovidiana*, 13), p. 225-239 (cit. p. 225-226).

L'une des illustrations les plus saillantes est celle de la désignation du *cuer*, placée sous le signe de la *varietas*. Au *faulx cuer* de Jason (v. 258) s'opposent différentes manières pour Médée d'appréhender son for intérieur : au vers 337, son *cuer est triste*, au vers 40 *triste et doulant*, *las* au vers 331, *piteux* au vers 343 et *plain de destresce* au vers 115. À partir d'un même élément se décline une multitude de qualificatifs qui donnent à voir une expérience sensible. C'est pourquoi l'on peut affirmer l'idée d'un lexique français propre à dire la passion amoureuse. Les itérations relevées et surtout leur co-occurrences font passer ces termes de l'échelle de la langue à celle du discours :

L'usage d'un terme en appelle un autre, lequel prolonge cette réaction en chaîne. Si le *cuer* est *piteux*, il est besoin d'un verbe pour exprimer sa souffrance, ici *douler* à la forme pronominale. La lamentation entraîne aussitôt la présence de larmes :

On observe une situation identique peu avant ce passage qui fait suite à l'annonce du mariage de Jason et de Créuse. L'irruption d'un terme lié au *pathos* provoque l'apparition d'autant d'éléments discursifs nécessaires au traitement de l'épisode. Le *las cuer* nourrit une discussion chargée

32. — *Ibid.*, v. 332-333.

d'affliction qui débouche sur le binôme synonymique *larmes/pleurs* et la mention des *yeux*, interface entre le for intérieur et l'expression visible du regard.

On perçoit donc quelle est la force sémantique du lexique amoureux d'Octovien. Certains vers sont même saturés par la seule présence de substantifs et d'adjectifs : *A cuer et de tristesse las* (v. 40), *deception, barat et tromperie* (v. 36) et surtout *Fors peine et deuil, regret, gémissement* au vers 16. La composition quasi-nominale de ces vers concourt à fixer des images de Médée à l'échelle du vers. La traduction d'Octovien est ainsi représentative d'une volonté de doter la langue française d'un lexique sur l'amour. Cette langue amoureuse, si on la désigne ainsi, retourne manifestement vers l'élégie qu'Ovide avait déjà intégrée dans la tessiture des *Héroïdes*. Médée pour Octovien est l'amante avant d'être la magicienne.

Au terme de cette étude, on retiendra qu'Octovien contribue aussi bien à l'adaptation des *Héroïdes* en langue française qu'à l'adaptation de la langue amoureuse à l'œuvre dans ces lettres<sup>33</sup>. Sa traduction de l'héroïde de Médée replace l'héroïne païenne dans une filiation d'amantes abandonnées avant de rappeler son statut de magicienne et le meurtre de son frère. Dans cette perspective, le poète français a visiblement amplifié la composante visuelle de l'héroïde pour produire une représentation bien plus colorée par le *dolor* et le *pathos*. La Médée-épistolière devient ainsi une illustration du sujet amoureux en proie aux passions en ce début de Renaissance.

33. — En ce sens, la traduction d'Octovien rejoint la question renaissante topique de l'illustration de la langue française. Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Pascale Chiron qui envisage la traduction des *Héroïdes* dans la perspective du xvi<sup>e</sup> siècle, voir Cf. P. CHIRON, « Traduction et "conversion" des épîtres héroïdes d'Ovide à la Renaissance », *Anabases*, t. 17, 2013, p. 119-133.

