

La mobilisation du mythe d'Ulysse dans
l'Epistre Othea de Christine de Pizan

Antoine **Ghislain**

Louvain-la-Neuve, le 26 février 2020

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 39, janvier-juin 2020]

La mobilisation du mythe d’Ulysse dans l’*Epistre Othea* de Christine de Pizan

Antoine Ghislain

Étudiant UCLouvain

Master en langues et lettres anciennes et modernes à finalité approfondie

Table des matières

1.	Introduction	3
1.1.	Présentation générale de l’œuvre	3
1.1.1.	Composition	3
1.1.2.	Contexte de production	4
1.2.	Les sources	6
2.	Éléments d’analyse	8
2.1.	Le mythe comme matériau littéraire : l’enjeu de la figure d’Othéa	9
2.2.	Une esthétique de la discontinuité	10
2.3.	La dispersion du mythe	12
2.3.1.	Approche comparative et différentielle : les modalités de l’intertextualité	12
2.3.2.	Utilisation des épisodes mythiques comme lieu commun	13
2.4.	Exploitation de la fortune contradictoire d’Ulysse	14
2.5.	La figure de Circé et l’amorce d’un renouveau	17
3.	Conclusion	19
4.	Bibliographie	22
5.	Annexes	23

Avant-propos

L'*Épistre Othea* est un texte divisé en cent séquences se basant chacune sur un mythe issu de la mythologie antique. Ce travail porte sur les cinq séquences qui font directement intervenir le nom d'Ulysse, mais aussi celui de Circé. Il s'agit des séquences portant les numéros 19, 39, 71, 83 et 98.

Ces extraits ont été étudiés au départ des éditions suivantes :

- CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, PARUSSA Gabriella (éd.), Genève, Droz, 1999.
- CHRISTINE DE PIZAN, *L'Épistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Coligny, Fondation Martin Bodmer, 2008.

1. Introduction

1.1. Présentation générale de l'œuvre

1.1.1. Composition

L'*Épistre Othea* est une œuvre édifiante écrite par Christine de Pizan entre 1400 et 1401¹. Cette œuvre se présente comme une lettre fictive que la déesse Othéa (inventée par l'auteure) envoie à Hector de Troie pour ses quinze ans. Chacun des textes propose au jeune Hector l'expérience d'hommes ou de divinités pour qu'il en tire des enseignements².

L'œuvre se distingue par son caractère composite et répétitif, une structure déroutante à cause de laquelle l'*Épistre Othea* n'a pas bénéficié de la même fortune critique dont jouissent depuis plusieurs années d'autres œuvres de Christine de Pizan³. En effet, l'*Épistre* consiste en un ensemble de cent séquences tripartites constituées chacune d'une partie versifiée, que Christine appelle le « Texte », et de deux paragraphes en prose : la « Glose » et l'« Allégorie »⁴. À cela s'ajoute un cycle d'illustrations qui peut être court ou long (les manuscrits contenant l'*Épistre Othea* s'accompagnent de six à cent une miniatures)⁵.

Au niveau du contenu, nous pouvons considérer l'*Épistre* comme une œuvre à double entrée : il s'agit d'une part d'un traité mythologique, et d'autre part d'un traité de morale⁶. Chaque texte lyrique présente brièvement dans un quatrain d'octosyllabes

¹ CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, PARUSSA Gabriella (éd.), Genève, Droz, 1999, p. 9.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.* p. 1.

⁴ *Ibid.* p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ JEANNERET Sylvie, « Texte et enluminures dans l'*Épistre Othea* de Christine de Pizan : une lecture politique ? », dans HICKS Éric, GONZALEZ Diego et SIMON Philippe (éd.), *Au champ des écritures*. Actes du

un court récit mythologique accompagné d'une sentence⁷. La glose évoque sans trop de détails l'histoire du personnage ou du mythe exposé dans le quatrain pour présenter, sur base d'une citation d'un philosophe de l'Antiquité, un enseignement adressé au bon chevalier dans une perspective exclusivement terrestre. L'allégorie vient quant à elle donner une perspective spirituelle à l'histoire mythologique en s'appuyant sur une citation des Pères de l'Église ou de la Bible⁸. L'œuvre présente donc un caractère tout à fait innovant puisque Christine glose une lettre (la partie versifiée) de sa propre composition avant de lui imputer une explication allégorique sur le mode de l'exégèse biblique⁹.

La construction du texte s'organise autour de deux logiques. De prime abord, c'est la logique didactique qui semble imposer son ordre puisque le texte s'agence en séries de préceptes religieux¹⁰ : les vertus cardinales (1-4), les dieux planétaires, (6-12), les vertus théologiques (13-15), les péchés capitaux (16-22), le credo (23-24), les dix commandements (34-44), le reste concerne des vertus et des vices¹¹. Cependant, on peut aussi discerner une esquisse de trame narrative puisque tous les micro-récits mythologiques ont de près ou de loin un lien avec l'épisode de la guerre de Troie qui sert de toile de fond à la vie d'Hector, depuis sa naissance jusqu'à sa mort¹². Dans le cadre de la guerre de Troie en elle-même, Christine se focalise sur le jugement de Pâris (la cause de la guerre) et sur la destruction de Troie, ce qui oriente d'emblée le fonds mythologique vers un enseignement moral¹³, alliant ainsi la logique narrative et didactique. Comme un épilogue, les huit épisodes consacrés à la chute de Troie sont concentrés dans la fin de l'œuvre (chapitres 90 à 97). Vient ensuite « l'après Troie » avec l'épisode d'Ulysse et Circé (98), et l'œuvre s'achève sur l'évocation de deux autres figures féminines, Yno (99) et la Sybille de Cumès (100), qui apparaissent comme des voix de la sagesse.¹⁴

1.1.2. Contexte de production

Nous ne pourrions pas exposer l'ensemble de la production de Christine de Pizan dans le cadre de ce travail, c'est pourquoi nous nous bornerons à mentionner les

IIIe Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998), Paris, Champion, 2000, p. 722.

⁷ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Histoire, image. Accord et discord du sens à la fin du Moyen Âge », dans *Littérature*, n°74, 1989, p. 119.

⁸ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ CHRISTINE DE PIZAN, *L'Epistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Cologny, Fondation Martin Bodmer, 2008, p. 13.

¹¹ JEANNERET Sylvie, *art. cit.*, p. 723-724.

¹² CHRISTINE DE PIZAN, *L'Epistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Cologny, Fondation Martin Bodmer, 2008, p. 13.

¹³ JEANNERET Sylvie, *art. cit.*, p. 723-724.

¹⁴ *Ibid.*, p. 732.

arguments selon lesquels *l'Épistre Othea*, en dépit de l'attention tardive qu'on lui a apportée, est une œuvre pivot dans la production de Christine.

D'abord, *l'Épistre Othea* est la première œuvre d'une certaine envergure que compose Christine¹⁵ et qui, de surcroît, ne se limite pas à raconter les « *fables des poètes* »¹⁶, comme le faisaient la plupart de ses textes poétiques antérieurs en se basant sur des sujets amoureux¹⁷. En réalité, avant 1400, Christine n'avait rédigé qu'une seule œuvre édifiante relativement limitée : le recueil des *Enseignemens moraux*, lui aussi constitué de quatrains d'octosyllabes destinés à éduquer les jeunes gens (en particulier son fils)¹⁸.

Cela dit, Christine ne renie pas la matière mythique et lyrique dans *l'Épistre Othea* ; au contraire, elle en constitue la base. L'œuvre condense donc deux tendances qui parcourent l'ensemble de la production de Christine : d'un côté l'intérêt pour les histoires mythologiques, la volonté de faire passer une leçon morale de l'autre¹⁹. Au moment d'écrire *l'Épistre Othea*, Christine n'est qu'au début de sa carrière littéraire et cette œuvre marque en quelque sorte une césure à partir de laquelle Christine ne cesse d'affermir une fonction de conseillère dans les débats de son époque²⁰. À partir d'*Othea*, Christine inaugure d'ailleurs sa période la plus productive et prolifique durant laquelle elle écrit ses plus grands chefs d'œuvres qui lui ont assuré une certaine renommée dès son vivant, mais encore de nos jours, notamment avec *Le chemin de long estude*, *La mutacion de Fortune* et *Le Livre de la Cité des Dames*²¹.

Ce n'est pas parce que Christine est l'une des premières femmes à vivre de sa plume que sa carrière peut se résumer à la recherche perpétuelle d'un nouveau mécène²². Dans ses œuvres, on peut voir la volonté d'influencer les détenteurs du pouvoir par le moyen privilégié des écrivains, à savoir la morale. De plus, le fait d'être une femme ne l'empêche pas de s'inscrire dans la lignée d'autres écrivains politiques sous le règne mouvementé de Charles V et Charles VI²³. Certes, Christine apparaît plus comme une moraliste que comme une théoricienne politique, mais un message de paix apparaît comme le fil conducteur de ses traités de morale et durant cette période qu'est la fin du

¹⁵ CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, éd. cit., p. 9.

¹⁶ PARUSSA Gabriella, « Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre » dans *Studi francesi*, 111, 1993, p. 487.

¹⁷ CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, éd. cit., p. 9.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, éd. cit., p. 85.

²¹ CHRISTINE DE PIZAN, *Épistre Othea*, éd. cit., p. 9.

²² *Ibid.*, p. 85.

²³ *Ibid.*, p. 81.

Moyen Âge, la morale et la politique ne se situaient pas sur des plans tout à fait séparés²⁴.

1.2. Les sources

C'est d'abord P. G. C. Campbell qui s'est intéressé de façon assez précoce à l'*Epistre* avec son étude des sources publiée en 1924. Gabriella Parussa souligne la qualité de l'étude de Campbell, mais elle explique aussi que ce relevé de source tend à nier toute originalité à l'auteure. De fait, à la lumière du concept d'intertextualité développé à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, relever les sources de l'*Epistre* ne nous indique plus que Christine se serait limitée à compiler sans génie un héritage qui la précède. Le concept d'intertextualité prend en compte le phénomène de la réécriture comme une esthétique de l'invention qui, à partir d'une matière préexistante, tire un sens nouveau²⁵. Selon Jacqueline Cerquiglini, c'est d'ailleurs tout l'enjeu de l'esthétique littéraire des XIVe et XVe siècles : « Anxieux de ne plus trouver de matière neuve, les auteurs s'interrogent sur l'art de mettre en forme nouvellement »²⁶. Nous verrons dans la suite du travail quels éléments ont permis à Christine d'ordonner sa matière de façon innovante, mais nous devons d'abord préciser à partir de quelles sources Christine a élaboré son *Epistre*. Sur base d'éléments formellement identifiables, P. G. C. Campbell et Gabriella Parussa affirment que Christine de Pizan s'est inspirée d'au moins cinq œuvres différentes lorsqu'elle a rédigé son *Epistre Othea*.

Gabrielle Parussa revient sur l'étude des sources réalisée par Campbell et à la suite de laquelle nous serions tenté d'identifier l'*Ovide moralisé* comme l'hypotexte de l'*Epistre Othea*. Néanmoins, Parussa nuance cette hypothèse en soulignant que les ressemblances sont essentiellement thématiques, et non textuelles²⁷. Il est indéniable que Christine puise dans l'*Ovide moralisé* une grande partie des thèmes mythologiques présents dans l'*Epistre Othea*, mais elle les dispose différemment en en bouleversant l'ordre dans une structure construite au préalable et en leur appliquant une autre moralisation²⁸. Un trait qui distingue nettement l'*Ovide moralisé* de l'œuvre de Christine est la brièveté de cette dernière : on ne se situe pas du tout dans une démarche de traduction et d'amplification de la matière ovidienne. De plus, Christine n'emprunte pas la structure de son œuvre à l'*Ovide moralisé*, mais aux *Summae*, des compilations didactiques à sujet religieux ou moral présentant successivement les vertus cardinales, les vertus théologiques, les péchés capitaux, etc.²⁹ Aucune référence textuelle précise à ce type de texte n'a pu être répertoriée dans l'*Epistre*, mais le renvoi formel semble évident dans la façon dont Christine présente dans chaque séquence un vice ou une

²⁴ JEANNERET Sylvie, *art. cit.*, p. 725.

²⁵ PARUSSA Gabriella, *art. cit.*, p. 471-475.

²⁶ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *art. cit.*, p. 114.

²⁷ PARUSSA Gabriella, *art. cit.*, p. 475-476.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 20.

vertu. La cohérence de l'œuvre serait donc assurée par le modèle formel des *Summae*³⁰, et non par la cohérence narrative de l'*Ovide moralisé*.

La deuxième source principale de l'*Epistre* est la compilation anonyme de l'*Histoire ancienne*, texte remontant au début du XIIIe siècle et traitant des origines de l'humanité jusqu'à la guerre entre César et les Belges. Les circonstances exactes dans lesquelles Christine a pu utiliser l'*Histoire ancienne* sont plus complexes à déduire que pour l'*Ovide moralisé* puisque l'*Histoire ancienne* se distingue en au moins deux groupes principaux de textes. La première rédaction, qui remonte au début du XIIIe siècle, comprend une traduction en prose du *De excidio Troiae historia* de Darès le Phrygien. La deuxième rédaction, composée vers la fin du XIVe siècle, se distingue de la première en remplaçant le récit de Darès par une mise en prose du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (dite *Prose 5*). La source principale de Christine concernant les récits troyens est *Prose 5* et elle n'aurait emprunté à la première version, celle contenant le récit de Darès, que les éléments qui diffèrent de ceux donnés par *Prose 5* : c'est le cas des noces de Thétis et Pélée, dont Christine livre les différentes versions. Christine disposait donc vraisemblablement d'un manuscrit contenant la première version de l'*Histoire ancienne* ainsi qu'un manuscrit contenant *Prose 5*³¹.

L'*Ovide moralisé* et l'*Histoire ancienne* constituent les deux sources majeures concernant la matière de l'*Epistre*. Il nous reste à mentionner les sources des citations utilisées pour les gloses et allégories. Curt Ferdinand Bühler identifie le *Chapelet des vertus* comme une compilation que Christine aurait pu utiliser. Il s'agit d'une traduction française du texte *Fiore di virtù*, composé entre 1310 et 1323. La date de la traduction est, quant à elle, incertaine. Il existe deux versions de cette traduction. L'une suit fidèlement le texte italien, l'autre reprend des passages en les ordonnant différemment. Christine semble avoir tiré certains passages de cette version remaniée, essentiellement dans les premiers textes de l'*Epistre*, puis elle n'y fait plus que de brèves allusions et n'en tire que quelques citations des Pères ou des Écritures³².

Il est intéressant de noter que dans ses citations des Pères de l'Église ou de la Bible, Christine semble faire appel à des passages plus détaillés qu'ils ne sont dans le *Chapelet des vertus* et que l'on retrouve dans le texte latin du *Manipulus Florum* de Thomas Hibernicus, qui est identifié comme une quatrième source de Christine. Il s'agit d'une autre compilation, datée d'avant 1306, composée comme un manuel où sont groupés par thèmes et rangés par ordre alphabétique environ six mille extraits des écrits des Pères et des docteurs de l'Église. La majorité des citations des Pères de l'Église

³⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

³¹ Toutes les informations mentionnées dans ce paragraphe sont issues de : CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 36-40.

³² Toutes les informations mentionnées dans ce paragraphe sont issues de : CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 46-53.

figurant dans les allégories sont issues de ce recueil. Les citations ne provenant pas du *Manipulus Florum* proviennent du *Chapelet des vertus*³³.

Quant aux citations des philosophes de l'Antiquité insérées à la fin de chaque glose, elles sont extraites d'une traduction française des *Dicta et gesta philosophorum*, réalisée par Guillaume de Tignonville, que Christine de Pizan connaît puisqu'elle lui adresse la deuxième *Epistre sur le Roman de la Rose*. Christine remanie presque chaque citation des sages en changeant un ou plusieurs mots par rapport à l'originale qu'elle trouve dans la traduction de Tignonville pour que la citation soit plus adaptée à ce qui est dit dans son propre texte³⁴.

Cet ensemble que nous venons de passer en revue constitue l'essentiel des œuvres dont Christine a pu se servir directement pour composer ce qui fait la substance de l'*Epistre Othea*, c'est-à-dire les mythes, les histoires antiques et les citations appropriées pour les commenter³⁵. Du reste, Gabriella Parussa relève toute une série d'autres textes qui renvoient chacun à des emprunts ponctuels, mais nous ne pourrions pas tous les passer en revue.

2. Éléments d'analyse

Christine ne voit pas le mythe d'une façon radicalement différente par rapport à ses contemporains puisqu'elle le considère comme une fable issue de l'Antiquité dont on peut tirer un sens caché. Nous avons vu qu'une des sources principales de Christine est l'*Ovide moralisé*, or elle ne se limite pas à faire un abrégé de cette œuvre monumentale. Comme cela a été souligné dans l'introduction, Christine ne copie pas des œuvres antérieures, mais elle innove en traitant la matière mythique selon une *inventio* et une *dispositio* inédites. Ces deux concepts établis dans la rhétorique ancienne trouvent des échos dans la théorie littéraire. Les codes de la *dispositio* comprennent des référents et des intertextes tirés d'œuvres littéraires ou mythiques ainsi que des stéréotypes d'ordre thématique et narratif (il s'agit de personnages, de thèmes et d'actions qui permettent de construire un certain type de récit)³⁶. Les codes de l'*inventio* mobilisent quant à eux les systèmes axiologiques et idéologiques dont dispose le lecteur pour dégager les valeurs véhiculées par un texte, il s'agit notamment du schéma actantiel (organisant les rôles thématiques des personnages) et du schéma idéologique (valeurs et lieux communs associés aux personnages et au narrateur)³⁷.

³³ Toutes les informations mentionnées dans ce paragraphe sont issues de : CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 53-59.

³⁴ Toutes les informations mentionnées dans ce paragraphe sont issues de : CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 60-64.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

³⁶ DUFAYS Jean-Louis, *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1996, p. 107.

³⁷ *Ibid.*, p. 110.

2.1. Le mythe comme matériau littéraire : l'enjeu de la figure d'Othéa

Othéa, absente des répertoires mythologiques, est une figure énigmatique sur laquelle le lecteur médiéval devait déjà s'interroger. Chez les critiques contemporains, plusieurs hypothèses ont vu le jour à propos du nom de cette « déesse ». Pour les uns, il s'agirait d'une déformation du nom d'Athéna. Pour d'autres, ce serait la déformation du nom d'Orva, fée qui donne à Hector un cheval dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Mais l'hypothèse privilégiée aujourd'hui est celle de Gianni Mombello : Othéa serait la contraction et la féminisation de l'expression « O Theos » que l'on rencontre dans des chants liturgiques³⁸.

D'un point de vue actantiel, le rôle d'Othéa est, somme toute, assez limité : elle n'apparaît qu'au début du texte avec le rôle de destinataire, élément fictif qui justifie l'existence de l'œuvre, ensuite elle disparaît. Othéa ne serait donc qu'un prétexte, un artifice littéraire quelconque ne servant qu'à contextualiser le reste de l'œuvre. On pourrait en rester là et passer directement à l'analyse des « vrais » récits mythiques, à savoir la matière troyenne. Néanmoins, le recours à la figure d'Othéa pose question : pourquoi Christine s'est-elle servie de cette figure pseudo mythologique inventée de toute pièce ? *A priori*, Christine aurait pu remplacer Othéa par une figure mythique traditionnelle, tel Zeus en tant que roi des dieux, ou même Athéna, déesse de la sagesse qui occupe une place importante dans le cycle troyen. Nous partons donc de l'hypothèse selon laquelle la figure d'Othéa n'est pas anodine et qu'elle peut orienter toute l'interprétation que l'on peut faire de l'usage de la matière mythique dans l'œuvre de Christine.

Cette hypothèse est étayée par deux éléments paratextuels : le titre et deux enluminures (cf. annexe 1 et 2). En effet, le paratexte suggère que la figure d'Othéa n'est pas aussi anecdotique que ne le laisse penser son rôle actantiel. Tout d'abord, le titre « *Epistre Othea* » nous annonce explicitement qu'Othéa ne fait pas que livrer une lettre à Hector : c'est également elle qui l'a écrite. La figure d'Othéa et celle de Christine sont donc assimilées dans la figure de l'auteure et en constituent chacune une incarnation : d'un point de vue diégétique, c'est Othéa qui a écrit les parties versifiées (la lettre en tant que telle) et le rôle de Christine serait de commenter ce texte à travers la glose et l'allégorie.

De plus, la deuxième enluminure du ms. Français 606 (réalisé sous la supervision de Christine³⁹), qui représente Othéa offrant l'*Epistre* à Hector (cf. annexe 2), semble faire écho à la première enluminure du manuscrit, celle du prologue, où Christine offre son œuvre à son dédicataire, Louis I^{er}, duc d'Orléans (cf. annexe 1). Cette enluminure du prologue est traditionnelle, tout comme le prologue en lui-même, elle est codifiée : le dédicataire est assis sous un dais et il est accompagné de quelques hommes

³⁸ Ces trois hypothèses sont évoquées dans : CHRISTINE DE PIZAN, *L'Epistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Cologny, Fondation Martin Bodmer (Sources), 2008, p. 10.

³⁹ *Ibid.*

représentant ses courtisans. L'auteur s'agenouille quant à lui devant son dédicataire pour lui offrir son œuvre. La deuxième enluminure reprend ce code mais inverse la structure spatiale : Othéa, dans une nuée, se trouve au-dessus de son destinataire, Hector. Tout comme le duc, Hector est accompagné de quatre hommes et il porte la même tunique. Hector est donc assimilé au duc et, par analogie, nous pouvons assimiler Christine à Othéa.

Christine glose un texte de sa propre composition en lui appliquant ensuite une explication allégorique de manière à accéder de sa propre initiative au rang des poètes qui ont camouflé des vérités profondes derrière les mythes⁴⁰. Cette pratique équivaut à se comparer à une *auctoritas*, dont les textes sont suivis ou entourés de gloses et de commentaires. Pour Christine, cette auto-attribution passe sous le couvert d'un artifice littéraire car c'est la déesse Othéa qui a écrit la lettre⁴¹. La figure d'Othéa affecte donc l'*inventio* et la *dispositio*. Du point de vue de l'*inventio*, le rôle actantiel d'Othéa nous permet de la rapprocher de Christine de telle sorte que le schéma idéologique de l'*Epistre* dépend de la seule autorité de l'auteure, non d'une tradition héritée, et surtout, l'auteure revendique ce statut de figure d'autorité. Dans ce cadre, les citations philosophiques et patristiques qu'elle emploie s'alignent à son texte et supportent sa propre vision du mythe dans une grande liberté interprétative⁴². La *dispositio* traduit le rapport entre Christine et Othéa par une perturbation des conventions formelles et par une découpe de la structure narrative. Les conventions formelles ne sont pas aussi codifiées dans les manuscrits médiévaux que dans nos livres imprimés, mais les chapitres de Christine sont scrupuleusement découpés par les rubriques « texte », « glose », « allégorie », ce qui a pour effet de briser la structure narrative qu'est censée assumer la partie versifiée au profit de commentaires d'ordre exégétique.

2.2. Une esthétique de la discontinuité

Christine ne rompt cependant pas avec l'usage traditionnel du mythe. Elle explique d'ailleurs dans sa première glose la façon dont elle voulait que son texte soit lu : « *a present nous, crestiens enluminez, pouvons ramener a moralité les opinions des anciens et sur ce maintes belles allegories peuvent estre faittes* »⁴³. La tâche du chrétien est d'aborder l'héritage antique dans une perspective spirituelle qui justifierait l'existence de la multitude des dieux païens en les ramenant à l'expression d'une moralité. Christine se situe également dans une perspective évhémériste puisqu'elle dit « qu'en leur temps » des femmes sages ont été appelées déesses⁴⁴. Néanmoins, Christine utilise la matière troyenne d'une nouvelle façon. L'*inventio* et la *dispositio* développées dans l'*Epistre* donnent lieu à une manifestation de l'esthétique de la

⁴⁰ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 18.

⁴¹ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 19.

⁴² BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, *Reading myth. Classical mythology and its interpretations in Medieval French literature*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 189.

⁴³ Toutes les citations de ce paragraphe sont issues de : CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 199.

⁴⁴ BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, *op. cit.*, p. 187.

discontinuité : en ordonnant la matière troyenne dans une œuvre hétérogène qui n'offre pas un développement narratif linéaire, Christine conçoit une œuvre qui se comprend par jeux de reprises, de variations et de combinaisons de niveaux textuels.

Un premier élément de discontinuité réside dans le fait de mélanger les parties versifiées et les parties en prose. Les parties versifiées sont censées être le contenu de la lettre d'Othéa. Remarquons qu'il s'agit de couplets d'octosyllabes à rimes plates, structure longtemps privilégiée dans la littérature médiévale pour les textes narratifs. Le vers est la forme utilisée par les poètes, c'est-à-dire ceux qui racontent des fables et non la vérité. Opposée aux vers, la prose revêt donc un caractère plus rationnel, elle a pour vocation d'expliquer et non de raconter. C'est ainsi que Christine vient signifier formellement la rupture entre la fiction mythique prêtée à Othéa et l'explication rationnelle qu'elle assume pleinement : le fait d'écrire la partie d'Othéa en vers est pour Christine l'occasion de prendre ses distances avec une lecture littérale des mythes qu'elle relate.

Par ailleurs, on peut d'emblée trouver au moins deux points d'entrée distincts dans chaque séquence puisque Christine distingue formellement le niveau de la glose, qui vise un enseignement terrestre, et l'allégorie, qui vise un enseignement spirituel. À cela s'ajoute le sens de l'image parce que chaque séquence texte-glose-allégorie est accompagnée d'une enluminure dans les manuscrits réalisés sous la supervision de Christine⁴⁵. Ces images ne sont pas seulement décoratives et Christine explique leur fonctionnement dans le ms. Français 606, ce qui prouve qu'elles participent à l'interprétation du texte :

*« Affin que ceulz qui ne sont mie clerks poètes puissent entendre en brief la signification des histoires de ce livre, est a savoir que par tout ou les ymages sont en nues, c'est a entendre que ce sont les figures des dieux ou déesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle selon la manière de parler des ancians poètes. Et pour ce que deyté est chose espirituelle et eslevee de terre, sont les ymages figurez en nues. »*⁴⁶

De plus, la partie nommée « Texte » n'est pas qu'une simple séquence narrative et elle contient en soi une première forme d'interprétation par la fonction de l'impératif ou de l'ordre qui s'y trouve régulièrement, ce qui renforce d'ailleurs la posture d'autorité de Christine⁴⁷. Enfin, au sein même d'une glose, l'interprétation n'est pas forcément univoque, comme nous pouvons le voir dans la glose nonante-huit : « *Circés peut estre entendue en plusieurs manières* ». L'esthétique de la discontinuité ne se manifeste donc pas seulement au niveau de la structure, elle imprègne toute l'essence même du texte. Ainsi, nous pouvons voir que l'*Epistre Othea* n'a pas pour objectif d'instaurer un quelconque dogme en matière d'interprétation des *fables des poetes*. Au contraire, il

⁴⁵ CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Histoire, image. Accord et discord du sens à la fin du Moyen Âge », dans *Littérature*, n°74, 1989, p. 119.

⁴⁶ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 197.

⁴⁷ BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, *op. cit.*, p. 189.

s'agit d'une œuvre où gloses, allégories, images et quatrains sont comme autant de voix qui s'additionnent pour former un tissu polyphonique qui évoque les voix de la sagesse.

2.3. La dispersion du mythe

Les points suivants vont s'attacher à mettre en évidence les effets de la *dispositio* et de l'*inventio* sur le mythe d'Ulysse dans l'*Epistre Othea*.

2.3.1. Approche comparative et différentielle : les modalités de l'intertextualité

Christine a repris le mythe d'Ulysse en émergence, mais dans une intertextualité restreinte et dans les cent séquences qui constituent l'*Epistre*, nous dénombrons cinq références à un fragment du mythe : Ulysse et le cyclope (dix-neuf), Achille découvert par Ulysse (septante-et-un), Esculape et Circé (trente-neuf), Les jeux d'Ulysse (quatre-vingt-trois) et Ulysse chez Circé (nonante-huit).

Le cadre narratif est centré sur la guerre de Troie en tant que telle, pas vraiment sur ses acteurs et Ulysse ne bénéficie pas d'une attention particulière, ce n'est d'ailleurs le cas pour aucun personnage mythique, si ce n'est Hector, le dédicataire d'Othéa. Même si Ulysse apparaît comme un personnage parmi d'autres qui gravitent autour des événements liés à Troie, il n'est cité dans aucune séquence évoquant directement le destin de Troie : Christine ne le mentionne pas même dans la séquence consacrée au cheval de Troie. La hiérarchie entre les personnages est abolie et toute la valeur héroïque d'Ulysse est passée sous silence, nous pouvons donc dire que le mythe d'Ulysse ne rayonne pas pour lui-même dans l'*Epistre Othea*.

Naturellement, toute reprise d'un mythe porte l'empreinte d'une tradition, mais il faut tenir compte de la conception du cycle troyen durant le Moyen Âge : d'abord, Homère n'est pas lu car il est considéré comme un païen professant de fausses conceptions théologiques et immorales. Le mythe antique en tant que tel n'a pas sa place dans le paysage littéraire médiéval, dominé par le mythe chrétien⁴⁸. Néanmoins, l'héritage littéraire de l'Antiquité existe et l'intégration du scénario troyen ne peut s'envisager sans le support de l'histoire ni l'ancrage dans un temps préchrétien : l'écrivain doit donc présenter comme vérités historiques les données mythologiques⁴⁹. Parallèlement, dans une tendance qui se concrétise avec l'*Ovide moralisé* au XIV^e siècle, les mythes antiques sont projetés sur un arrière-plan biblique et ont pour mission d'illustrer et renforcer un message édifiant⁵⁰. L'herméneutique païenne est donc mise à l'écart et l'enjeu pour l'écrivain médiéval est de trouver une explication historique et/ou chrétienne à l'existence des dieux et *mirabilia* païens. L'objectif de Christine n'est donc pas d'enrichir de son interprétation le mythe d'Ulysse (ou n'importe quel autre mythe),

⁴⁸ CROIZY-NAQUET Catherine, « Usage d'Ovide dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure et dans deux de ses mises en prose : Prose 1 et Prose 5 », dans FAEMS An (éd.), *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*. Actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, 2011, p. 162.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.* p. 166-167.

ni de renvoyer à son bassin mythique. Il s'agit surtout pour Christine de se servir de tel ou tel mytheme du cycle troyen comme autant d'*exempla* destinés à nourrir son propre mythe de la voix de la sagesse.

Pour mettre en perspective l'Ulysse de Christine avec la tradition du mythe, nous pouvons nous référer à la notion du mythe comme tiers-absent de H. R. Jauss. Selon cette conception, lorsqu'un texte littéraire reprend la trame d'un mythe, il ne se base pas sur la reprise d'une version du mythe qui préexisterait dans une sorte de pureté originelle, mais il s'agit de s'approprier ce mythe dans une orientation propre à chaque œuvre littéraire. Ainsi, il y a une sorte de « polylogue » qui s'instaure entre un auteur qui réactualise un mythe, un auteur qui précède ce dernier, vu comme détenteur de la norme sur laquelle se base la réactualisation, et enfin le mythe en lui-même, réalité culturelle intangible qui joue le rôle de tiers-absent⁵¹. L'épopée homérique n'entretient aucun lien direct avec les œuvres du Moyen Âge, mais la notion de mythe comme tiers-absent permet d'exprimer et d'objectiver ce lien qui unit malgré tout des œuvres en dépit de leur distance chronologique et culturelle.

2.3.2. Utilisation des épisodes mythiques comme lieu commun

Les séquences de l'*Epistre* consistent en l'exploitation d'un nombre limité de mythèmes. Selon Gilbert Durand, « le mythe peut connaître des dérivations par perte pure et simple, par appauvrissement jusqu'à l'allégorie, et lorsqu'il n'y a plus qu'un ou deux mythèmes, il n'y a plus de mythe »⁵². L'objectif de l'*Epistre Othea* est précisément d'atteindre l'allégorie. Pour ce faire, Christine a composé chaque séquence autour d'une sélection limitée de mythèmes. Ainsi, contrairement à l'*Ovide moralisé* qui relate l'entièreté des mythes dans une démarche de traduction, Christine condense son sujet pour le faire aboutir plus vite à l'allégorie. On peut donc dire que Christine franchit un pas dans la dérivation des mythes en réduisant leur portée dans la *dispositio* de son œuvre tout en les conservant dans son *inventio* comme des lieux communs introduisant et illustrant ses préceptes moraux et allégoriques.

Cependant, l'*Epistre* ne présente pas un degré de dérivation identique pour chaque épisode. Par exemple, les séquences dix-neuf, septante-et-un et nonante-huit restituent un mytheme dans un syntagme mythique plus englobant. Pour les séquences dix-neuf et nonante-huit, il s'agit pour Christine de replacer Ulysse dans ce que nous identifions comme l'*Odysée* : Ulysse tente de regagner la Grèce après la destruction de Troie, mais il traverse des épreuves. La séquence septante-et-un restitue quant à elle un événement qui remonte aux chants cypriens : Ulysse découvre Achille, travesti en femme, pour qu'il participe à la guerre. Christine ne se dirige vraiment vers l'allégorie qu'après avoir contextualisé dans sa glose le mytheme qui va lui permettre d'atteindre l'allégorie.

⁵¹ JAUSS Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 219.

⁵² DURAND Gilbert, « Pérennité, dérivation et usure du mythe », dans *Problèmes du mythe et son interprétation*, Paris, Belles lettres, 1978, p. 47.

Les séquences trente-neuf et quatre-vingt-trois présentent un degré de dérivation plus important parce que les personnages sont dépossédés de leur rôle actantiel et apparaissent d'emblée comme des archétypes littéraires. En effet, ces séquences ne relatent pas un épisode déterminé du cycle troyen et les personnages de Circé et d'Ulysse sont évoqués dans une moindre contextualisation. Seule une allusion est faite au contexte narratif de Troie dans la séquence quatre-vingt-trois : « *ou temps du lonc siege devant Troye, qui .x. ans dura* »⁵³. Malgré cette allusion, Ulysse n'est pas évoqué pour renvoyer à la guerre de Troie ou à son voyage, mais il est évoqué pour lui-même comme l'archétype de l'homme rusé. La séquence trente-neuf est encore plus révélatrice de la dérivation. Cette fois-ci, il n'y a aucune référence à un épisode mythique d'origine et Christine mélange Circé et Esculape, qui ne partagent pourtant aucune histoire en commun. Les personnages sont réunis de façon artificielle pour la valeur qu'ils véhiculent intrinsèquement et sans référence narrative de sorte qu'ils endossent pleinement un caractère archétypal.

Nous pouvons dire que Christine sort du champ mythique primitif en participant à la dérivation des mythes qu'elle concentre autour de quelques mythèmes. Dans son *inventio*, l'auteure se sert des mythes comme lieux communs, une sorte de base constituée notamment de personnages archétypaux, qu'elle manipule pour développer ses propres allégories.

2.4. Exploitation de la fortune contradictoire d'Ulysse

Nous savons qu'Ulysse a fait l'objet d'interprétations tantôt positives tantôt négatives : menteur fourbe et manipulateur pour les uns, guerrier ingénieux et sage pour les autres. Même si, pendant le Moyen Âge, les textes portent un regard plus positif sur les Troyens que sur les Grecs, le point de vue de Christine à propos d'Ulysse n'est pas si évident à déterminer.

De fait, le lexique qu'elle utilise pour le qualifier dans les séquences révèle toute l'ambiguïté du personnage et il peut être interprété positivement ou négativement en fonction des chapitres. La première séquence dans laquelle Ulysse apparaît, la dix-neuvième, le décrit comme un personnage faisant preuve de malice et de *soubtilleté*. Selon le *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF), ces deux termes ont une acceptation positive ou négative car ils peuvent désigner la ruse fine, l'intelligence, ou la tromperie malveillante. La malice et la *soubtilleté* décrivent également Ulysse dans les séquences quatre-vingt-trois et nonante-huit ; on retrouve le nom de malice dans la séquence septante-et-un, accompagné cette fois du nom *cautelle* qui peut désigner soit la perfidie, soit la ruse pour la bonne cause. Sur base de ces termes ambigus, nous ne pouvons pas déterminer si Ulysse est considéré positivement ou négativement, il faut donc interpréter le lexique par rapport au contenu de chaque séquence.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire *a priori*, la séquence dix-neuf, se basant sur l'affrontement d'Ulysse et Polyphème, ne fait pas d'Ulysse une figure positive. Même si le cyclope est une figure monstrueuse, Christine en fait l'image du chevalier

⁵³ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 317.

dont l'œil unique représente le siège de la vertu. L'iconographie du manuscrit français 606 (cf. annexe 3) représente Polyphème de façon assez inhabituelle : sa taille, sa grande barbe et sa longue masse peuvent traduire son aspect monstrueux et le connoter négativement. Cependant, le géant n'apparaît pas nu, il est même représenté en armure et ceint d'un fourreau. Quant à sa masse, elle n'est pas sans rappeler celle d'Hercule. Des têtes d'animaux sont représentées au niveau des genoux du géant, ces têtes font penser à des têtes de lion, un animal qui est un autre attribut d'Hercule. Cette façon de représenter Polyphème et le parallèle établi avec Hercule contribuent à le rapprocher d'un chevalier et à mettre en contraste la figure de Polyphème avec celle d'Ulysse qui n'a pas d'armure et qui est représenté comme un courtisan. Cependant, Polyphème est un mauvais chevalier puisque, *lonc et prolice* (qui met du temps à réagir), il se laisse piéger par Ulysse. Dans cette séquence, la malice et la *soubtilleté* d'Ulysse sont connotées négativement car ces mots sont accompagnés de termes relevant du larcin et de la fourberie tels que « *par sa soubtilleté lui embla et ravy* », (lui vola et prit de force), ou encore « *aux baras et agais des malicieux* »⁵⁴ (aux tromperies et aux pièges des malicieux). Dans cette séquence, Ulysse incarne la figure d'un homme malintentionné qui se joue des faiblesses d'un chevalier.

La séquence septante-et-un raconte comment Ulysse a retrouvé Achille que sa mère avait dissimulé parmi des femmes pour qu'il ne participe pas à la guerre. Gabriella Parussa mentionne dans ses notes que Christine reprend cet épisode dans *l'Ovide moralisé*. À l'origine, cet épisode fait partie de la tradition post-épique des chants cypriens. Cette séquence se focalise davantage sur Achille, mais nous pouvons aussi en tirer quelques considérations à propos d'Ulysse (qui ne figure même pas sur l'enluminure). L'action de celui-ci apparaît bénéfique : il est présenté comme celui qui délivre Achille et cette séquence ne nous permet pas d'envisager la rivalité fondamentale qui oppose Ulysse et Achille, qui sont plutôt présentés comme des compagnons d'armes heureux de se retrouver : « *Et lors le court embracier Ulixés* »⁵⁵. Par ailleurs, l'action d'Ulysse est allégorisée dans un sens tout à fait positif : le fait qu'il mette à jour l'identité d'Achille en l'attirant avec des armes est comparé au fait de s'attirer la bienveillance du Christ par les bonnes actions ; l'exemple d'Ulysse est donc à suivre.

La séquence quatre-vingt-trois présente elle aussi Ulysse de façon positive. Cette fois, l'adjectif *soubtilz* est connoté positivement car il est utilisé dans le couplet synonymique *soubtilz et honnestes* pour qualifier les jeux inventés par Ulysse. De plus, Ulysse est identifié comme un baron, ce qui lui confère un haut statut social investi de valeurs positives : un baron doit nécessairement se montrer digne de son suzerain, notamment en démontrant sa loyauté et sa bravoure. La *soubtilleté* est donc vue dans ce cas sous son côté positif, celui de l'intelligence, et Ulysse est considéré comme l'initiateur de nombreuses activités de divertissement, utiles en temps de paix, que Christine assimile à la lecture des Saintes Écritures dans son allégorie. Tout comme la

⁵⁴ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 231.

⁵⁵ *Ibid.* p. 300.

séquence septante-et-un, la séquence quatre-vingt-trois présente Ulysse comme un personnage salubre alors que la séquence dix-neuf le présente comme une incarnation du mal.

La séquence nonante-huit nous laisse une interprétation assez neutre d'Ulysse puisque Christine vise avant tout ses compagnons et ce n'est pas Ulysse qui fait directement l'objet d'un jugement. Un passage nous permet toutefois de tirer une interprétation du personnage d'Ulysse :

« *Par elle plusieurs chevaliers (...) qui mesmes estoient de la gent Ulixés c'est a savoir malicieux et avisez, furent tenus a sejour comme porcs* »⁵⁶

Cette phrase élève Ulysse comme le parangon du chevalier astucieux : l'adjectif malicieux est utilisé dans un couplet synonymique avec *avisez*, qui renvoie à la sagesse et à la prudence. Dans cette séquence, malicieux s'entend donc comme un adjectif positif, contrairement à l'usage qui en est fait dans la séquence dix-neuf. Tout comme *baron* dans la séquence quatre-vingt-trois, le nom de *gent* fait partie du champ lexical de la noblesse. Voici une définition que le *Dictionnaire du Moyen Français* donne pour le mot *gent* utilisé dans le domaine militaire : « Ensemble de personnes constituant la suite d'un noble, la domesticité d'une maison ; les sujets d'un seigneur ; les partisans de quelqu'un ». *Gent* contribue donc à élever le statut d'Ulysse dont l'exemplarité rejaillit sur ses compagnons : les compagnons d'Ulysse se distinguent aussi comme des chevaliers astucieux.

Cependant, en dépit de leur qualité, Circé est parvenue à déjouer leur prudence et les compagnons d'Ulysse sont transformés en porcs en succombant aux sorts de Circé. Cette transformation, comme le précise Christine dans sa glose, révèle que ces hommes sont enclins à la luxure et le terme de porc est déjà utilisé avec un caractère insultant au Moyen Âge selon le DMF. Ulysse est quant à lui resté à l'écart : comme le veut la tradition, il envoie d'abord une troupe à la rencontre de Circé. Christine passe sous silence la suite des événements et elle ne dit pas ce qu'il advient d'Ulysse, notamment qu'il sauve ses compagnons, mais aussi qu'il s'attarde dans les bras de Circé. Ainsi, nous ne pouvons pas juger les actes d'Ulysse dans cet épisode : doit-on s'arrêter au jugement positif développé ci-dessus, ou bien doit-on sous-entendre qu'Ulysse se serait fait prendre au piège de la même façon que ses compagnons, qui étaient pourtant comme lui *malicieux et avisez*, s'il les avait accompagnés ?

Christine porte donc un regard ambivalent sur Ulysse, ce qui est assez surprenant puisque la tradition médiévale se situe plutôt dans l'exaltation des héros troyens, en particulier Hector (qui est d'ailleurs le dédicataire d'Othéa), puisque la généalogie des rois de France est censée remonter aux Troyens⁵⁷. De ce point de vue, il est normal de mépriser Ulysse, qui est l'instigateur de la ruse ayant mené Troie à sa perte. Cependant Christine exploite la nature ambivalente d'Ulysse et cette diversité dans l'interprétation

⁵⁶ CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. cit., p 338.

⁵⁷ CHRISTINE DE PIZAN, *L'Epistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Cologny, Fondation Martin Bodmer (Sources), 2008, p. 12.

ne nuit pas à son œuvre. Au contraire, cette ambiguïté propre à Ulysse correspond au projet littéraire de l'*Épître Othea* qui s'organise comme polyphonie à la fois dans la façon dont le texte se compose et se structure, mais aussi dans la façon dont la matière mythique est traitée. En effet, le récit mythique n'est pas univoque et il ne s'agit pas de le dogmatiser ; ses contradictions sont même une opportunité pour multiplier les correspondances allégoriques.

2.5. La figure de Circé et l'amorce d'un renouveau

La première occurrence de Circé est la séquence trente-neuf, un passage particulier puisqu'il ne fait pas référence à un épisode précis de la matière troyenne, mais il met en relation deux figures mythologiques sans contexte narratif. Ce passage consiste à opposer la figure d'Esculape, représentant de la médecine naturelle, à celle de Circé, représentante de la magie. La magie est entièrement dévaluée et proscrite, Circé est décrite comme *enchanterresse* et *tromparresse*, une sorcière trompeuse. Esculape est quant à lui érigé en modèle du médecin, qui se base sur des observations empiriques pour proposer des remèdes naturels. Il est intéressant de constater que Christine traite la figure d'Esculape sur un mode totalement évhémériste puisqu'elle en parle comme d'un clerc, fondateur de la médecine et rédacteur de livres et de rapports de médecine. Circé reste quant à elle du côté de l'ésotérique, de l'enchantement, et on pourrait moins facilement l'inscrire dans le réel. Cette différence de traitement entre les deux figures creuse encore plus l'écart entre la médecine et la magie, qui n'a de place que dans le monde des fables. La miniature de ce passage est assez éloquente (cf. annexe 4) : Circé est figurée en bas à gauche de l'image, assise dehors comme une persécutée. Elle tape de sa baguette des grenouilles ou des crapauds, animaux associés à la laideur et à la composition de philtres et remèdes magiques. Esculape est quant à lui représenté debout en haut à droite de l'image, il est dans un intérieur et est accompagné d'une personne : il se trouve dans une opposition spatiale connotée positivement par rapport à Circé et il vit en société. Un autre élément qui oppose iconographiquement Circé et Esculape est que Circé regarde le sol avec sa baguette, instrument de la magie, alors qu'Esculape regarde en l'air son alambic, instrument de la science ; ces deux postures contrastées recourent le cliché anthropologique de la « station droite » qui distingue, depuis la tradition platonicienne, l'animal, attiré par la terre, et l'homme, au regard tendu vers le ciel.

La séquence nonante-huit présente Circé d'une façon ambivalente. La tradition chrétienne a toujours porté un regard négatif envers Circé. Tertullien en fait la fondatrice éponyme des jeux du cirque au service des démons⁵⁸. A cela s'ajoute l'érotisation de la figure de Circé, ce qui apparaît déjà dans les *Métamorphoses*, mais c'est l'*Ovide moralisé* qui transmet les aspects les plus misogynes de la fable⁵⁹. Circé est

⁵⁸ DEPROOST Paul-Augustin, « *Les poisons de l'âme ou le mythe de Circé dans un poème de Boèce (Boeth., cons. IV, metr. 3)* », dans DEFOSSÉ P. (éd.), *Hommages à Carl Deroux. T. 5 : Christianisme et Moyen Âge. Néo-latin et survivance de la latinité*, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 87-97 (Coll. Latomus, t. 279).

⁵⁹ PAIRET Ana, « "Circés l'enchanterresse" : de l'*Épître Othea* au *Livre de la Mutacion de Fortune* », dans BUSCHINGER Danielle (éd.), *Christine de Pizan et son époque. Actes du Colloque international des 9, 10 et*

donc non seulement l'incarnation des illusions démoniaques, mais aussi l'incarnation de la séduction sensuelle⁶⁰. Durant l'Antiquité, l'interprétation de la fable consistait surtout à opposer Ulysse et ses compagnons : les compagnons d'Ulysse sont mauvais et se transforment alors qu'Ulysse est bon et il résiste aux envoûtements⁶¹. Dans *l'Ovide moralisé*, il s'agit surtout d'opposer la vertu d'Ulysse à la pernicieuse Circé. Dans son *Epistre*, Christine inaugure une nouvelle perspective en déplaçant le centre d'intérêt de l'épisode vers *le port Circés et les compagnons Ulixés*⁶².

Le caractère négatif de Circé n'apparaît pas d'emblée : le quatrain ne l'incrimine pas ouvertement comme la cause de la transformation des compagnons d'Ulysse en porcs et la glose la qualifie d'abord de reine avant d'en venir à son côté diabolique : « *trop sot de sors et d'envoulemens* ». La miniature (cf. annexe 5) nous encourage à considérer Circé comme une noble dame : elle est réellement figurée comme une reine avec sa couronne, son trône et sa taille écrasante. En revanche, elle dispose toujours de sa baguette magique qu'elle pointe en regardant le sol, elle est d'ailleurs en train de transformer les compagnons d'Ulysse. Cette ambivalence du personnage représenté à la fois comme reine et sorcière se retrouve condensée dans le syntagme « *grant enchantarresse* »⁶³. Ce n'est qu'après cette double caractérisation que la glose explicite les méfaits de Circé et la façon dont elle a trompé et transformé les compagnons d'Ulysse. À l'issue de cette explication, on constate que l'érotisation de la figure de Circé est absente : au mieux elle peut être sous-entendue dans une nuance du substantif *enchantarresse*. La dimension du caractère sensuel et séducteur de Circé n'apparaît pas d'emblée et n'intervient qu'à la fin de la glose quand Christine résume les interprétations que l'on peut faire du personnage.

Ce passage où Christine présente une alternative dans l'interprétation est intéressant car il prouve que Christine ne privilégie pas un seul axe idéologique dans *l'inventio* et qu'elle intervient comme une sorte de médiatrice entre les différentes voix qu'elle mentionne. D'un côté, Christine présente une vision plus abstraite de Circé en l'assimilant à une terre qui emprisonne les chevaliers, ce qui se rattache plus à la tradition de l'Antiquité tardive qui interprète les aventures d'Ulysse comme des abstractions qui subvertissent l'âme. Ce type d'interprétation a pu percoler jusque dans les derniers siècles du Moyen Âge notamment grâce aux lectures médiévales de saint Augustin, qui voit dans l'épisode de Circé l'illustration d'une « région de dissemblance »⁶⁴, un concept qui explique que les vices font de l'être humain quelque chose qui ne correspond pas à sa définition. D'un autre côté, Christine évoque le côté séducteur et perniciosus de Circé, ce qui est largement développé à travers un lexique

11 décembre 2011 à Amiens, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie – Jules Verne (Médiévales, 53), 2012, p. 108-109.

⁶⁰ PAIRET Ana, *art. cit.*, p. 110.

⁶¹ PAIRET Ana, *art. cit.*, p. p. 109.

⁶² *Ibid.*, 112.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ DEPROOST Paul-Augustin, *art. cit.*

beaucoup plus vulgaire dans l'*Ovide moralisé*. Pour finir sa glose, Christine choisit une citation qui replace Circé dans une interprétation sensuelle, mais l'accusation porte davantage sur la luxure des compagnons d'Ulysse, ce qui vient partiellement dédouaner le caractère plein de « *vagueté* » de Circé de telle sorte que Christine ne surdimensionne pas l'érotisation de la figure de Circé. Du moins, cette érotisation est-elle partagée avec les compagnons d'Ulysse. Finalement, la figure de Circé s'étirole dans l'allégorie où, cette fois, Christine l'interprète comme une abstraction en ne mentionnant même plus Circé elle-même, mais son port : « *Le port Circés pouons nous entendre pour ypocrisie que le bon esprit doit eschever sur toute riens* ». Le cheminement par lequel Christine amène le lecteur à l'hypocrisie peut se comprendre par une allusion évoquée dans la glose : Circé agit « par semblant de courtoisie ». Finalement, on peut dire que Christine atténue la diabolisation de Circé sans pour autant la faire disparaître tout en s'appliquant en même temps à ouvrir un nouveau paradigme d'interprétation qui évacue la connotation érotique de la femme et qui renoue avec une conception plus abstraite selon laquelle Circé apparaît surtout comme la métaphore d'un obstacle au bon cheminement de l'âme.

À travers les séquences trente-neuf et nonante-huit, nous voyons que la figure de Circé est aussi soumise à des variations, même si elles sont moins amples que celles que permet la figure d'Ulysse. En effet, tantôt Christine jette un regard totalement négatif sur Circé qui ne sert que d'archétype de la magicienne pour condamner les croyances magiques et superstitieuses, tantôt elle replace Circé dans un réseau intertextuel pour problématiser son statut. Sur ce deuxième procédé, il est intéressant de souligner la façon dont Christine s'approprie les interprétations traditionnelles pour les déplacer subtilement : oui, Circé est une pécheresse, mais les hommes qui succombent à ses charmes sont tout au moins aussi pécheurs qu'elle. Finalement, Christine passe outre l'érotisation du personnage de Circé, phénomène très présent dans l'*Ovide moralisé*⁶⁵, pour proposer une allégorie qui permet d'accéder à un sens moins trivial s'adressant à l'édification spirituelle. Christine, qui s'est instituée comme une figure d'autorité, a donc pour ambition de refondre l'herméneutique des mythes anciens en proposant une approche qui efface et dépasse les dichotomies anciennes.

3. Conclusion

Nous avons vu dans la première partie de ce travail que les sources principales de Christine en matière de mythe sont l'*Ovide moralisé* et l'*Histoire ancienne*, mais l'*Épître Othea* n'est pas pour autant un résumé ou une compilation mythologique. Il s'agit en effet d'une œuvre dotée d'un caractère qui lui est propre. Nous avons problématisé la question du caractère original de l'œuvre à travers Othéa, figure pseudo-mythologique qui semble incarner la voix de l'auteure. Ainsi Christine place les « fables » versifiées dans la bouche d'Othéa, or celle-ci est inventée par l'auteure. Christine se réapproprie donc la matière troyenne et l'organise dans un nouveau système mythologique à la base

⁶⁵ PAIRET Ana, *art. cit.* p. 109.

duquel se trouve Othéa, voix de la sagesse, mais surtout voix de Christine elle-même. Cette réappropriation de la tradition mythique est inhabituelle alors même que les sources sur lesquelles se base Christine s'inscrivent dans une démarche de traduction et d'amplification d'œuvres préexistantes. Au début de son œuvre, Christine mentionne bien les anciens poètes ; néanmoins, elle ne dit pas qu'elle reprend l'œuvre d'un poète antique ; elle explique simplement que les thèmes qu'elle va relater son d'inspiration païenne. De plus, Christine commente et moralise un texte qu'elle a elle-même écrit : elle revendique donc doublement son statut d'autorité en tant qu'écrivaine.

Cette attitude s'accompagne non seulement d'une nouvelle *dispositio*, mais aussi une nouvelle *inventio* : à défaut de trouver une matière neuve, Christine traite le mythe en tâchant d'ouvrir de nouvelles perspectives. Le mythe n'est plus évoqué dans sa totalité dans une logique narrative, mais il se retrouve sous forme de fragment dans un ensemble disparate, à la fois repris dans les parties versifiées et en prose, mais aussi dans l'image : la volonté de Christine est donc de faire fonctionner en même temps la dimension figurative, poétique et raisonnée du mythe. Cela implique une nouvelle *inventio* puisque les effets de sens et le système de valeur relèvent de la combinaison de tous les niveaux de lecture et la fragmentation affecte profondément la matière mythique, dont la dimension narrative est moindre, voire inexistante, au profit de l'établissement d'un réseau de correspondances autour d'archétypes. Bien entendu, la démarche de Christine s'inscrit dans une certaine continuité avec celle de *Ovide moralisé*, mais cette œuvre adapte d'abord l'intégralité du récit d'Ovide du latin vers le français avant d'en dévoiler divers sens, conformément à la théorie médiévale des *integumenta fabulae* notamment développée au XIIe siècle par Bernard Silvestre dans son *Commentaire de l'Énéide*.

Christine systématise plutôt le processus de moralisation en en faisant son objet premier et unique dans une œuvre s'apparentant plus à un traité, dont le format devait être plus didactique que les milliers de vers que propose *Ovide moralisé* ! Cela dit, les mises en prose de *Ovide moralisé* sont postérieures à l'œuvre de Christine ; on a donc la coexistence de deux modèles différents qui répondent à deux conceptions différentes du mythe. La première, qu'illustre Christine, est plus intériorisée : elle s'adresse directement à l'intellect dans une perspective didactique, efficiente et innovante. La seconde, représentée dans *Ovide moralisé* et ses mises en prose, présente un important développement allégorique, mais la dimension de *fable* est tout aussi constitutive dans la mesure où le mythe, toujours placé sous l'égide d'un *auctor* (à savoir Ovide), y est restitué dans sa globalité et dans sa linéarité.

Si on se focalise sur un mythe, celui d'Ulysse, on voit bien que *l'Epistre* n'en contient plus que quelques myèmes tenant dans une dizaine de vers et vaguement restitués dans un cadre plus large avant d'atteindre la morale et l'allégorie. En réduisant la portée narrative, Christine utilise le mythe essentiellement comme une référence intertextuelle et, au lieu de relater une histoire, elle fait davantage appel à la charge symbolique communément accordée à tel ou tel personnage ou situation pour servir ses allégories.

Ainsi, les mythèmes qui relevaient du voyage initiatique d'Ulysse ne sont plus qu'autant d'épisodes illustrant la ruse de ce dernier. De plus, nous avons vu que Christine fait fonctionner les contradictions d'Ulysse alors que généralement les auteurs prennent partie pour ou contre lui. Le caractère protéiforme d'Ulysse n'est pas contraignant pour Christine, au contraire, il est productif puisqu'il s'accorde à l'esthétique de la discontinuité et participe à la multiplication des effets de sens. Le but des moralisations n'est pas de réinvestir le mythe d'une charge spirituelle, mais, d'une part, de justifier la survivance des récits païens, d'autre part, de s'en servir comme un ensemble d'exemples communément partagés. Par la discontinuité, Christine met donc en exergue le caractère malléable du mythe qui peut se voir affecter différents niveaux de sens plus ou moins indépendants, qui essaient à travers l'image, les vers et la prose.

Finalement, la liberté de Christine à l'égard de la tradition se manifeste bien dans la façon dont elle considère Circé. Certes, celle-ci est toujours la représentante d'un monde magique et trompeur, mais nous sommes loin des termes injurieux avec lesquels elle est décrite dans les moralisations de l'*Ovide moralisé*. Contrairement à Ulysse, Circé n'est pas un personnage ambivalent et a unanimement été perçue de façon négative dans la tradition chrétienne. Cependant, Christine instaure une certaine ambiguïté chez ce personnage, ce qui passe notamment par la dimension iconographique, dont les contradictions apparentes entre les séquences trente-neuf et nonante-huit sont rendues possibles par la discontinuité de l'œuvre. De plus, la dimension érotique du personnage est évacuée, ce qui constitue un exemple de la façon dont Christine rend aux femmes leur dignité dans la littérature. Par ailleurs, Circé apparaît dans d'autres œuvres de Christine : *Autres ballades*, *La Cité des Dames* et *La mutacion de Fortune*⁶⁶. Dans cette dernière, Christine assimile Circé à la toute puissante déesse Fortune⁶⁷ : ni bonne ni méchante, celle-ci préside à l'inconstance de la condition humaine, ce qui nous rapproche de la façon dont Christine envisage Circé dans la séquence nonante-huit. L'*Épistre Othea* contient donc en elle l'essence de la conception mythographique de Christine qu'elle ne cessera de développer dans ses textes les plus connus aujourd'hui.

⁶⁶ BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, *op. cit.*, p. 193-194

⁶⁷ PAIRET Ana, *art. cit.*, p. 133.

4. Bibliographie

BLUMENFELD-KOSINSKI Renate, *Reading myth. Classical mythology and its interpretations in Medieval French literature*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Histoire, image. Accord et discord du sens à la fin du Moyen Âge », dans *Littérature*, n°74, 1989.

CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, PARUSSA Gabriella (éd.), Genève, Droz, 1999.

CHRISTINE DE PIZAN, *L'Epistre Othea*. Préface de CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, traduction de BASSO Hélène, Paris, Presses universitaires de France, Cologny, Fondation Martin Bodmer, 2008.

CROIZY-NAQUET Catherine, « Usage d'Ovide dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte Maure et dans deux de ses mises en prose : Prose 1 et Prose 5 », dans FAEMS An (éd.), *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*. Actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, 2011.

DEPROOST Paul-Augustin, *Les poisons de l'âme ou le mythe de Circé dans un poème de Boèce (Boeth., cons. IV, metr. 3)*, dans DEFOSSÉ P. (éd.), *Hommages à Carl Deroux*. T. 5 : *Christianisme et Moyen Âge. Néo-latin et survivance de la latinité*, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 87-97 (Coll. *Latomus*, t. 279).

DUFAYS Jean-Louis, *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1996.

DURAND Gilbert, « Pérennité, dérivation et usure du mythe », dans *Problèmes du mythe et son interprétation*, Paris, Belles lettres, 1978.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988

JEANNERET Sylvie, « Texte et enluminures dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan : une lecture politique ? », dans HICKS Éric, GONZALEZ Diego et SIMON Philippe (éd.), *Au champ des escriptures*. Actes du IIIe Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998), Paris, Champion, 2000.

PAIRET Ana, « "Circés l'enchanteresse" : de l'*Epistre Othea* au *Livre de la Mutacion de Fortune* », dans BUSCHINGER Danielle (éd.), *Christine de Pizan et son époque*. Actes du Colloque international des 9, 10 et 11 décembre 2011 à Amiens, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie – Jules Verne (Médiévales, 53), 2012.

PARUSSA Gabriella, « Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre », dans *Studi francesi*, 111, 1993.

5. Annexes

Annexe 1 :



Enluminure qui précède le prologue de l'*Épître Othéa* dans le manuscrit français 606, f° 1r.

Présentation de l'œuvre au dédicataire

Ressource consultable en ligne à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007552/f9.image>

Annexe 2 :



Enluminure du manuscrit français 606, f° 1v.

Othéa apporte sa lettre à Hector

Ressource consultable en ligne à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007552/f10.image>

Annexe 3 :

Enluminure de la dix-neuvième séquence dans le manuscrit français 606, f° 11r.

Ulysse aveuglant Polyphème

Ressource consultable en ligne à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007552/f29.image>

Annexe 4 :

Enluminure de la trente-neuvième séquence dans le manuscrit français 606, f° 19v.

L'homme à droite représente Esculape. La femme accroupie en bas à gauche est Circé.

Ressource consultable en ligne à l'adresse suivante :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007552/f46.item.zoom>

Annexe 5 :

Enluminure de la nonante-huitième séquence dans le manuscrit français 606, f° 45r.

Circé est couronnée et assise sur un trône. Elle transforme en porcs les compagnons d'Ulysse.

Ressource consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007552/f97.item.zoom>