



Les images récurrentes de femmes à l'aube de la Renaissance :

*Les XXI Epistres d'Ovide*

- Cynthia Brown

La transmission française des *Héroïdes* s'est effectuée à la fin du XVe siècle grâce à la traduction d'Octovien de Saint-Gelais en 1497. Trois ans après sa présentation des *XXI Epistres d'Ovide* au roi Charles VIII sous forme manuscrite, est sortie des presses de Michel Le Noir la première édition connue de l'œuvre (le 29 octobre 1500)<sup>1</sup>. Comme cette période se caractérise par la coexistence de la reproduction manuscrite et imprimée, il n'est pas étonnant que *Les XXI Epistres d'Ovide* aient connu un succès considérable sous ces deux formats, un succès qui peut être mesuré au travers des quinze manuscrits et de la quinzaine d'éditions de l'œuvre datant d'entre 1497 et 1530 qui nous sont parvenus aujourd'hui<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ayant peut-être découvert que son édition latine des *Héroïdes*, les *Epistolae Ovidii*, publiée 21 mois auparavant, n'était pas assez rémunératrice, Michel Le Noir a fini par déclencher la publication d'une lignée d'*Héroïdes* en français avec sa première édition de la traduction. Plus de 25 autres éditions de la traduction de Saint-Gelais ont paru par la suite. Pour plus de renseignements sur les premières éditions imprimées des *XXI Epistres d'Ovide*, voir C. Brown, « Du manuscrit à l'imprimé : *Les XXI Epistres d'Ovide* d'Octovien de Saint-Gelais », dans *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*, sous la direction de L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille et M. Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2009, pp. 69-82.

<sup>2</sup> Les manuscrits existants des *XXI Epistres d'Ovide* de Saint-Gelais sont les suivants : Christie's, 7 July 2010, Sale 7911, Lot 42 [Christie's 42]; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Rés. 5108 [Arsenal 5108] ; Paris, Bibliothèque de la Chambre des Députés 1466 [Députés 1466] ; Dresde, Bibliothèque Royale, O.65 [Dresde O65] [aujourd'hui perdu] ; Paris, Bibliothèque nationale de France, ffr. 873 [BnF 873],

*Les XXI Epistres d'Ovide* comprennent des missives en vers écrites à la première personne par dix-huit femmes et trois hommes mythologiques dans l'ordre suivant: Pénélope à Ulysse, Phyllis à Démophoön, Briséis à Achille, Phèdre à Hippolyte, Œnone à Pâris, Hypsiphile à Jason, Didon à Énée, Hermione à Oreste, Déjanire à Hercule, Adriane (Ariane) à Thésée, Canacé à Macarée, Médée à Jason, Laodomie à Protésilas, Hypermestre à Lyncée, Pâris à Hélène, Hélène à Pâris, Léandre à Hérodote, Hérodote à Léandre, Acontius à Cydippe, Cydippe à Acontius, et Sapho à Phaon. Il s'agit d'une dynamique assez particulière, puisque dans dix-huit cas, ceux que nous examinons de près ici, l'auteur masculin a donné voix à des femmes délaissées qui se lamentent de leur séparation d'avec les hommes qu'elles aiment dans les épîtres qu'elles leur envoient. Plusieurs correspondantes – Phyllis, Didon, Déjanire, Canacé et Sapho – finissent par se suicider, ce qui accroît la tension dramatique des doléances autobiographiques de toutes les correspondantes, car les lecteurs connaissaient sans doute déjà le dénouement tragique de leurs légendes. En outre, plusieurs cycles intertextuels dans le recueil épistolaire relient les angoisses révélées par treize des correspondants : Phyllis écrit à Démophoön, qui est fils de Thésée et Phèdre. Pourtant, la femme de Thésée est amoureuse d'Hippolyte, à qui elle adresse une épître, tout en faisant mention de sa soeur Adriane, qui, délaissée auparavant par Thésée, envoie à celui-ci une plainte désespérée. De même, Œnone, abandonnée par Pâris, récrimine les actions de ce dernier, qu'elle voit revenir en bateau avec Hélène. La fille d'Hélène, Hermione, sous le joug de Pyrrhus, attend l'aide d'Oreste, à qui elle adresse une plainte mettant en scène l'histoire de sa mère. Laodomie se plaint à Protésilas parce qu'il ne serait jamais parti en guerre si Pâris n'avait pas enlevé Hélène. Les doléances de Briséis et de Didon sont aussi bien liées à la Guerre de Troie. Plus tard dans le recueil, Pâris, que Pénélope a condamné dans la première

---

874 [BnF 874], 875 [BnF 875], 876-877 [BnF 876-877], 1641 [BnF 1641], 20018 [BnF 20018], 25397 [BnF 25397]; Vienne, Österreichische National Bibliothek, 2624 [ONB 2624] ; Londres, British Library, Harley 4867 [Harley 4867] ; San Marino, Huntington Library, HM 60 [HM 60] ; Oxford, Balliol 383 [Balliol 383]. Voir C. Scollen, *The Birth of the Elegy in France 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, pp. 157-159, pour un inventaire de 26 éditions de la traduction de Saint Gelais publiées entre ca. 1500 et 1580. Pour une description du manuscrit Christie's 42, voir le site de Christie's). Pour une étude de ce même manuscrit, voir C. Brown, « *Celebration and Controversy at a Late Medieval French Court : A Poetic Anthology For and About Anne of Brittany and Her Female Entourage* », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXII, 3, 2010, pp. 541-573. Pour des détails plus précis sur tous les manuscrits et les éditions des XXI Epistres d'Ovide du XVI<sup>e</sup> siècle, voir Frédéric Duval et Françoise Viellard, *Miroir des classiques, Éditions en ligne de l'École des Chartes*.

lettre du recueil, cherche à entamer une relation avec Hélène en lui envoyant sa déclaration d'amour épistolaire ; elle y répond positivement, tout en faisant mention de l'abandon d'Adriane, d'Enone, d'Hypsiphile et de Médée. Hypsiphile se plaint à Jason d'avoir été abandonnée pour Médée, tandis que Médée reproche au même homme de l'avoir délaissée pour Créüse. Il n'y a donc pas de récit linéaire à travers les missives, qui pourtant se recourent et souvent de façon ironique. C'est plutôt la répétition littéraire qui sert de principe organisateur du recueil, créant ainsi une intensité dramatique par une accumulation de plaintes féminines lancées contre le sort, l'homme infidèle, ou une autre femme.

Cette répétition textuelle est rehaussée par la mise en scène visuelle des femmes ovidiennes. Comme dans de nombreux autres ouvrages de l'époque qui traitaient du thème des femmes célèbres<sup>3</sup>, le sujet des *XXI Epistres d'Ovide* se prêtait à une exploitation visuelle de la femme. La quantité et la qualité des illustrations, miniatures ou gravures sur bois, qui ornent les multiples exemplaires de la traduction de Saint-Gelais, confirment le dynamisme artistique associé à la reproduction de cette œuvre à l'aube de la Renaissance. Nous proposons ici une étude iconographique brève des « femmes célèbres » dans les versions existantes des *XXI Epistres d'Ovide* au moyen d'un examen comparatif des différents formats employés pour les représenter, des motifs adoptés par l'artiste et des rapports entre l'image et le texte. Les disparités entre les manuscrits enluminés et les imprimés illustrés sont les plus évidentes. Mais dans les deux cas, une filiation s'établit souvent entre les différents programmes d'enluminures ou de bois, créant des effets de cycle dans ces nombreuses reprises iconographiques de la femme. Par contre, la reprise de l'image de la femme peut subir en même temps des effets de variation, surtout dans les cycles d'enluminures, qui provoquent différents effets de sens.

La répétition se manifeste à plusieurs niveaux dans ce corpus. Il va sans dire que la traduction de Saint-Gelais se répète plus ou moins régulièrement dans toutes les versions, ce qui apporte une certaine cohérence à la tradition textuelle. Pourtant,

---

<sup>3</sup> Voir, par exemple, les traductions françaises du *De mulieribus claris* de Boccace datant du XVe siècle ainsi que les *Vies des femmes célèbres* d'Antoine Dufour (1504). Pour une discussion de ces ouvrages, voir C. Brown, *The Queen's Library : Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, « Material Texts », 2011, pp. 108-180.

la répétition iconographique fonctionne bien différemment dans les séries de miniatures et les cycles de gravures sur bois<sup>4</sup>.

Trois mises en scène iconographiques dépeignent les héroïnes d'Ovide dans les manuscrits<sup>5</sup>. La plupart des illustrations dévoilent une scène principale où se situe la correspondante de l'Antiquité<sup>6</sup>. Dans quelques manuscrits des scènes secondaires insérées dans la même miniature créent une image composite qui offre plus de précisions sur l'histoire de la liaison de la femme avec son destinataire<sup>7</sup>. Certains enlumineurs ont isolé ces épisodes de la scène principale en les encadrant dans des miniatures subsidiaires dans les marges<sup>8</sup>. Ces dernières répartitions qui se répètent dans plusieurs manuscrits suggèrent une relation proche entre certaines copies.

Là où la plupart des miniaturistes ont choisi de présenter la femme de loin, situant son corps entier dans un contexte narratif lié à sa propre histoire, l'artiste de deux manuscrits, BnF 875 et HM 60, identifié comme Robinet Testard<sup>9</sup>, se différencie de ses homologues en se concentrant de manière inhabituelle mais aussi un peu déformée sur le visage de la correspondante. En attirant l'attention du lecteur-spectateur sur les différents costumes et coiffes plus ou moins exotiques de chaque femme, il finit par offrir une mise en scène qui élimine les éléments tragiques des récits singuliers ainsi que les différences critiques entre eux<sup>10</sup>.

Que fait la femme dans ces enluminures ? Le plus souvent, elle est dépeinte en train d'écrire sa lettre à l'homme dont elle est séparée – ou après l'avoir écrite. Ainsi l'enlumineur met en relief des femmes auteurs lettrées dans des représentations assez

---

<sup>4</sup> Nous ne tenons pas compte ici de la forme hybride des illustrations des femmes d'Ovide, celle des gravures sur bois peintes qui décorent deux exemplaires d'une édition des *XXI Epistres d'Ovide* publiée par Antoine Vérard v. 1502 : BnF Vélins 2088 (f° 3 r°) et BnF Rés. 2089 (toutes les images).

<sup>5</sup> L'artiste du manuscrit BnF 874 est le seul à peindre plusieurs miniatures de la même femme.

<sup>6</sup> Voir les manuscrits BnF 873, BnF 874, BnF 875, HM 60, Députés 1466, Harley 4867 et Balliol 383.

<sup>7</sup> Voir les manuscrits BnF 873 et Députés 1466 (surtout les miniatures de Phèdre, de Déjanire et d'Adriane). Ces détails supplémentaires visuels ne figurent pas toujours dans le texte qui accompagne l'illustration.

<sup>8</sup> Voir les manuscrits Christie's 42, BnF 873, ONB 2624 et Députés 1466 (Phèdre).

<sup>9</sup> Voir Fr. Avril, *Creating French Culture : Treasures from the Bibliothèque Nationale de France*, sous la direction de M.-H. Tesnière et P. Gifford, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 173-174 ; F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, BnF/Flammarion, 1995, p. 175 ; et C. W. Dutschke, *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, San Marino, Huntington Library, 1989, t. I, pp. 122-123.

<sup>10</sup> Est-ce une coïncidence que cette mise en scène particulière caractérise les deux manuscrits de l'œuvre qui ont appartenu à des femmes, Anne de Bretagne et Louise de Savoie ?

rare à l'époque<sup>11</sup>. Les fréquents portraits de la femme en train de tendre sa lettre à un messenger rapprochent d'autres illustrations de manière tout aussi frappante. Dans ces deux cas, ce sont les vignettes subsidiaires qui, en introduisant des éléments narratifs associés spécifiquement aux histoires personnelles des correspondantes, distinguent les illustrations les unes des autres, créant un rapport plus direct entre l'image et le texte ovidien<sup>12</sup>. Mais l'artiste complète souvent le texte littéraire par des scènes qui ne s'y trouvent pas, comme par exemple les suicides de cinq correspondantes, qui ne peuvent avoir eu lieu qu'après la rédaction de leurs lettres.

Plusieurs stratégies iconographiques employées dans les manuscrits portent sur la relation visuelle entre le texte et l'image. Dans quatre manuscrits<sup>13</sup>, une séparation nette distingue l'espace occupé par la miniature du protagoniste d'Ovide sur un folio entier du texte en face. Mais dans la plupart des manuscrits, la miniature partage le folio avec le texte qui est transcrit au-dessus ou en-dessous de l'illustration. Par exemple, le texte ou les rubriques peuvent être placées en dehors de la miniature ou dans le même espace que la miniature. Lorsque les vers de l'épître de la correspondante (introduite quelquefois par une lettre capitale) sont intégrés dans le même cadre que l'image, un rapport étroit s'établit entre image et texte ainsi qu'une complicité entre lecteur et femme protagoniste, surtout quand celle-ci est devant la lettre dont on est en train de lire les vers. Un tel agencement témoigne d'une collaboration orchestrée entre le scribe et le miniaturiste du manuscrit. Dans le cas où l'épître ne figure pas dans l'image, cependant, le texte inscrit dans le cadre iconographique semble souvent traduire oralement la plainte de la femme ovidienne. Dans d'autres cas, comme celui du manuscrit Harley 4867 qui dépeint la lettre écrite par Didon sur elle-même pendant qu'elle se suicide, une mise en scène anachronique se présente. La mise en page rare qui introduit le texte latin d'Ovide dans les marges de chaque folio dans le manuscrit Balliol 383 nous renseigne sur le public savant

---

<sup>11</sup> En fait, c'est Ovide qui leur a donné leur propre voix, quoiqu'il ait manipulé leurs paroles en tant qu'homme. On trouve la femme écrivain ou lectrice, souvent entourée de livres et d'instruments d'écrire, dans quelques miniatures des traductions manuscrites du *De mulieribus claris* de Boccace, une autre œuvre très prisée à l'époque. Voir, par exemple, les miniatures d'Erythrée (f° 30 r°), d'Amalthée (f° 37 r°), de Sapho (f° 71 v°), et de Cornificia (f° 127 r°) dans le manuscrit BnF fr. 12420 (ca. 1402).

<sup>12</sup> Cela suggère que l'artiste était au courant de chacune des histoires. Certaines scènes subsidiaires qui ne figurent pas dans le texte même dérivent sans doute des connaissances mythologiques générales de l'artiste (ou du libraire) que le lectorat aurait bien reconnues.

<sup>13</sup> Voir les manuscrits BnF 874, ONB 2624, Députés 1466, et Dresde O65.

d'une telle copie manuscrite. Cette juxtaposition des textes latins et français fit le lien entre certains manuscrits et imprimés<sup>14</sup>.

La répétition iconographique fonctionne différemment et de manière plus conséquente dans les nombreux imprimés des *XXI Epistres d'Ovide*, puisqu'ils ont été soumis à une différente technologie de reproduction. Dans la première édition des *XXI Epistres d'Ovide* de Michel Le Noir<sup>15</sup>, l'imprimeur a réutilisé les mêmes illustrations ou fragments de bois pour présenter les héroïnes d'Ovide, sans doute à cause du nombre limité d'images disponibles. Ainsi, une dizaine d'images différentes illustrent les 21 correspondants et quelquefois aussi leurs dédicataires de sorte que plusieurs scénarios sont visualisés de manière identique. Par exemple, la même combinaison de bois annonce les épîtres de Briséis, d'Enone, d'Hermione, d'Adriane et de Sapho, quoique leurs histoires se distinguent clairement les unes des autres. De même, Phyllis, Phèdre et Cydippe sont apparentées visuellement, ainsi que Pénélope et Laodamie ; la même femme gravée figure Hypsiphile, Phèdre et Hypermestre mais dans des contextes différents. Puisqu'il s'agit de bois génériques prévus pour l'ornementation d'une variété d'œuvres – ces bois sont vraisemblablement apparus auparavant dans le *Therence en françois*, publié vers la même époque par Antoine Vérard –, les gravures n'ont pas été confectionnées pour illustrer le texte littéraire de manière précise comme les miniatures de manuscrit. Elles mettent en scène une femme noble, religieuse, bourgeoise ou paysanne, qui discourt toute seule, ou un entretien entre une telle femme et un homme. Mais aucun détail gravé sur bois n'indique que la communication se fasse sous forme épistolaire, le plus souvent à sens unique, que la femme désespérée soit face à une situation tragique, ou que les récits ne soient pas interchangeable. Cette conformité iconographique, qui écarte entièrement les traits narratifs particuliers de chaque récit épistolaire, entraîne donc différents effets de sens dans les imprimés, en contraste avec les cycles d'enluminures dans les manuscrits. De même, elle impose au « spectateur » une lecture suivie du texte. Là où la miniature peut souvent exister indépendamment du texte, puisqu'elle

---

<sup>14</sup> Aucun autre système de répétition iconographique ne rattache le corpus des manuscrits aux imprimés.

<sup>15</sup> Le seul exemplaire existant de cette édition est conservé à la Bibliothèque Publique de Parme (Inc. 237).

le traduit visuellement, la gravure sur bois invite – et incite – le lecteur à comprendre le sens de l'image en lisant le texte.

La répétition comme principe organisateur de la première édition des *XXI Epistres d'Ovide* continue son chemin, puisque la même série de gravures sur bois réapparaît dans d'autres publications de la même œuvre. Dans une deuxième édition de Michel Le Noir, datant de 1511, Phyllis et Didon sont dépeintes par la même illustration que dans l'édition de 1500. Pourtant, quoique les mêmes gravures soient remployées, des bois sont disposés différemment pour représenter d'autres correspondantes dans les deux éditions. Il s'agit donc d'une variation d'agencement des mêmes fragments de bois que ceux qui ornent la première édition.

En outre, les mêmes gravures réapparaissent dans plusieurs autres éditions publiées vers la même époque par Antoine Vérard, Jean Trepperel (le partenaire occasionnel de Le Noir), et Pierre Le Dru<sup>16</sup>. Mais on ne trouve pas toujours les mêmes bois pour désigner la même personne. Ce système de réutilisation de gravures caractérise également les éditions plus tardives de l'œuvre, quoi qu'il s'agisse d'autres bois. Ainsi, la standardisation livresque apportée par la nouvelle technologie de l'imprimerie à travers la duplication a influencé de manière conséquente la réception textuelle et iconographique des premières éditions des *XXI Epistres d'Ovide*. Un lectorat plus étendu et plus vaste de cette traduction extrêmement populaire avait accès à un texte illustré de manière semblable.

Là où les correspondantes stéréotypées des gravures sur bois sont toujours placées à l'extérieur, près des bâtiments ou en pleine nature, la répétition et la variation des enluminures fonctionnent ensemble pour situer la femme à l'intérieur ou à l'extérieur. Ainsi l'une des différences les plus frappantes entre l'iconographie dans les manuscrits et les imprimés se rapporte à la contextualisation du corps féminin. En outre, les miniaturistes ont su bien exploiter la dimension vestimentaire des femmes célèbres d'Ovide en leur faisant porter une variété étonnante de robes et de coiffes exotiques ou à la mode. Cette stratégie artistique, qui répondait sans doute à la fascination, sinon à l'obsession, pour les femmes célèbres à l'aube de la

---

<sup>16</sup> Voir C. Brown, « Du manuscrit à l'imprimé : *Les XXI Epistres d'Ovide* d'Octovien de Saint-Gelais », art. cit., pp. 77-80, pour des renseignements sur les relations entre ses imprimeurs et libraires.

Renaissance, a apporté aux histoires antiques une interprétation visuelle totalement absente du texte<sup>17</sup>.

Dans les manuscrits, on trouve par exemple plusieurs séries d'images de femmes inscrites dans des scènes d'intérieur, qui se caractérisent par un formalisme iconographique et psychologique. Habillées de manière somptueuse, ces dames nobles ont souvent des coiffes qui leur couvrent ou leur contiennent les cheveux. Cet espace intérieur fonctionne à la fois comme protection et comme contrainte, ce qui s'accordait avec l'image prônée à la fin du Moyen Âge, celle de la femme limitée à l'espace privé et peu habituée à des rôles publics dans la société. En général, cet espace intériorisé, qui limite le mouvement des femmes, semble aussi contrôler leurs émotions. La vigilance iconographique de ces miniatures est par contre en contraste avec le texte même, où la femme dévoile toujours ses angoisses.

On découvre aussi des scènes d'intérieur qui s'ouvrent à divers degrés sur l'extérieur au moyen d'une fenêtre opaque, transparente ou ouverte. Cette mise en scène fait ressortir les différences entre la sphère de l'influence de la femme, souvent isolée à l'intérieur, et le monde extérieur des hommes actifs, fréquemment dévoilé à l'arrière-fond de la même image ou dans les vignettes auxiliaires.

Les miniatures des *XXI Epistres d'Ovide* situent souvent les femmes dans des scènes d'extérieur contrôlées. Dans ce cas, la nature autour de la correspondante est généralement apprivoisée. Dans quelques cas exceptionnels, comme celui de Didon dans le manuscrit BnF 874, où plusieurs images la mettent en scène, la femme célèbre se présente d'abord de manière posée dans un espace intérieur, tandis que l'extérieur urbain est réservé à la représentation de son suicide et de sa mort, comme si l'extérieur était le lieu du dramatique, du manque de contrôle de soi, en dehors du comportement social attendu.

La transposition de la scène de l'intérieur à l'extérieur à travers le corpus iconographique pourrait s'expliquer donc par le fait qu'un tel scénario semble mieux transmettre les émotions et les angoisses exprimées par les femmes délaissées dans

---

<sup>17</sup> Curieusement, la correspondante Laodamie mentionne explicitement dans son épître qu'elle ne cherche pas à porter de beaux vêtements pour imiter la situation de son mari, Protésilas.



leurs épîtres<sup>18</sup>. Comme leurs écrits contiennent beaucoup de références à la nature où elles se promènent souvent, surtout dans les récits de Phyllis, de Phèdre, d'Œnone et d'Adriane, ces enluminures s'accordent mieux avec le texte que celles où la femme est emprisonnée à l'intérieur. En fait, dans les illustrations où la correspondante est placée hors de la maison, hors des structures sociales, hors des limites de la vie civilisée, la nature embrasse davantage les femmes désolées que l'être humain (son bien-aimé), même si elles gardent une certaine dimension civilisée de par leurs robes élégantes<sup>19</sup>. La présentation des héroïnes ovidiennes en pleine nature en train d'écrire, une occupation qui a d'habitude lieu à l'intérieur, renforce le décalage entre les activités traditionnelles féminines et les actions inhabituelles de ces femmes délaissées, qui prennent la plume pour se plaindre à leurs amants, après avoir souvent suivi – trop tard – le sillage de leurs départs en bateaux.

L'enlumineur qui situe Phèdre, Œnone et d'autres en pleine nature, loin des communautés, suit de plus près le récit tragique des correspondantes. Comme Œnone, Phèdre est fréquemment figurée à l'extérieur, souvent à la chasse, une activité plutôt masculine à l'époque médiévale. Mais, le cas le plus extrême de cette mise en scène répétée est celui d'Adriane, qui apparaît toujours dans des scènes d'extérieur : sa détresse se traduit textuellement et iconographiquement par ses actions dramatiques, par ses vêtements défaits, ses cheveux négligés et même par sa nudité<sup>20</sup>. Littéralement isolée sur l'île de Naxos dans le manuscrit Balliol 383, Adriane se présente les pieds nus et les cheveux défaits dans le manuscrit Députés 1466 ; dans la miniature du manuscrit Harley 4867, nue au lit, en train de se couvrir les seins avec les bras, elle est entourée d'animaux qu'elle invite à la tuer dans son épître et dans le

---

<sup>18</sup> Ce développement vers l'extérieur s'explique en partie par les textes mêmes qui fournissent des allusions aux actions des correspondants en pleine nature. L'impulsion des artistes de créer des paysages à cette époque, surtout en Italie et en Flandres, a probablement influencé les miniaturistes de ces manuscrits. Voir, par exemple, les scènes de calendrier des Frères Limbourg dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (début du XV<sup>e</sup> siècle) et les tableaux de Francesco di Giorgio Martini (*Chasteté avec la licorne* [1463]), de Léonard de Vinci (*Genevra de' Benci* [c. 1474], *La Joconde* [1503-06]), et de Titien (portraits religieux, son *Bacchanalia* [1525]). Ces développements étaient peut-être liés aussi à la transition des peintures de sujets religieux à un art plus séculier qui ne commémorait plus seulement les saints de l'Église.

<sup>19</sup> Elles semblent ainsi se conformer à des attentes culturelles contemporaines. Cette juxtaposition insolite finit des fois par créer une tension entre le monde civilisé et le monde sauvage, entre le récit textuel et l'interprétation iconographique.

<sup>20</sup> Dans le manuscrit BnF 25397, Adriane, les cheveux désordonnés, s'écrite et pleure comme elle fait dans son récit. Plusieurs scènes dans le manuscrit Arsenal 5108, celles de Phèdre (f° 26 r°), d'Adriane (f° 79 r°) et de Médée (f° 93 v°) dépeignent les femmes de manière similaire.

manuscrit BnF 874, elle est complètement nue, menacée encore par les animaux, le bateau de Thésée visible au loin.

En conclusion, la répétition sert de principe organisateur dans les nombreuses reproductions iconographiques des correspondantes ovidiennes à l'aube de la Renaissance, mais de manière différente dans les manuscrits et les imprimés. Les gravures se ressemblent beaucoup puisqu'en fait, les mêmes séries de bois ont été réutilisées par des imprimeurs qui avaient évidemment des rapports professionnels entre eux. En disposant les mêmes morceaux de bois différemment, ils ont apporté une certaine variété à leurs illustrations. Toujours est-il qu'il existe un décalage si marqué entre le sens de l'image et le message textuel dans ces imprimés que le lecteur est obligé d'avoir recours à l'écrit pour comprendre l'histoire derrière l'image. Les miniaturistes, par contre, qui avaient accès aux moyens artistiques plus raffinés, ont créé des rapports plus harmonieux entre texte et image, de sorte que l'histoire tragique des correspondantes pouvait souvent se transmettre indépendamment du texte. Cette technique plus ouverte à des possibilités d'expression a quand même donné lieu à des mises en scène fréquemment reproduites – la femme écrivant, la transmission de l'épître au messager, des costumes et des coiffes somptueux – en dépit des différences dans les détails narratifs. Le positionnement de la femme délaissée dans des scénarios variés – à l'intérieur, à l'extérieur, ou dans un espace intermédiaire – servait à la fois à distinguer les héroïnes d'Ovide les unes des autres et à créer des catégories de femmes qui liaient celles qui se présentaient presque toujours à l'intérieur, comme Pénélope, et d'autres qui se trouvaient toujours à l'extérieur comme Adriane. En fin de compte, c'étaient sans doute les nombreuses interprétations iconographiques dans les multiples versions des *XXI Epistres d'Ovide*, sous forme imprimée et manuscrite, qui ont rendu extrêmement populaires les héroïnes ovidiennes en répondant à l'intérêt pour les femmes célèbres d'un lectorat français plus nombreux à l'aube de la Renaissance.