

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide au dix-huitième siècle.
L'édition de Dubois-Fontanelle (1767) et ses artistes**

Tome 1

par
Isabelle Chartier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art
mars, 2008



© Isabelle Chartier, 2008

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide au dix-huitième siècle.
L'édition de Dubois-Fontanelle (1767) et ses artistes

présenté par :
Isabelle Chartier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Alain Laframboise

président-rapporteur

M. Luis de Moura Sobral

directeur de recherche

Mme Chantal Hardy

membre du jury

RÉSUMÉ

De tous les livres qui nous sont parvenus de l'Antiquité romaine, les *Métamorphoses* d'Ovide ont sans doute été celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'éditions, tant manuscrites qu'imprimées. Pour ces dernières, plusieurs sont pourvues d'illustrations gravées dès le xv^e siècle, en Italie d'abord, puis en France, certaines étant dues à des artistes célèbres ou talentueux. Les *Métamorphoses* ont été, dès l'origine, l'un des livres les plus lus, commentés et imités. Elles sont un monument poétique et une encyclopédie mythologique.

La Bibliothèque des livres rares et des collections spéciales de l'Université de Montréal possède un exemplaire illustré en deux volumes des *Métamorphoses*, publiées par Panckoucke et traduites par le diplomate et littérateur Dubois-Fontanelle, à Paris, en 1767. Cette édition comporte 15 feuillets de planches, placées au début de chaque livre et signées par deux artistes florentins peu connus de nos jours, Giuseppe Zocchi et Ferdinando Gregori. C'est cette série de gravures qui fait l'objet de notre mémoire.

Notre recherche comporte principalement une étude historique et esthétique des illustrations de Zocchi et Gregori, jusqu'alors très peu commentées. Procédant à la manière d'un catalogue, nous proposons une analyse détaillée de ces illustrations quelque peu oubliées, en les situant par rapport à la tradition iconographique des *Métamorphoses* en Italie et en France, de la Renaissance à l'époque néo-classique. Nous nous interrogeons sur la manière dont l'illustrateur a interprété le texte d'Ovide pour vérifier si son image reste fidèle aux descriptions ou si elle s'en éloigne. Zocchi offre un résumé visuel de différents mythes, mais quelle est la concordance entre le texte et l'image ? L'analyse détaillée des illustrations révélera autant le goût artistique d'une époque que sa mentalité culturelle, et l'organisation de la diffusion du savoir humaniste.

Mots-clés : livre illustré ; iconographie ; mythologie ; 18^e siècle ; Gregori ; Zocchi.

ABSTRACT

Of all the works from the ancient Roman civilization, Ovid's *Metamorphoses* was probably the most widely published, whether in manuscript or in printed form. From as early as the 15th century, first in Italy and then in France, many of the printed editions are illustrated by some of the most talented and famous artists of their time. Since its creation, the *Metamorphoses* has been one of the most read, discussed and imitated Latin poems. Ovid's masterpiece represents a poetic monument as well as a mythological encyclopedia.

The Bibliothèque des livres rares et des collections spéciales de l'Université de Montréal possesses a two-volume edition of Ovid's *Metamorphoses*, published in Paris in 1767 by Panckouke and translated into French by Dubois-Fontanelle, who was a man of letters, journalist and diplomat. Each book begins with fifteen prints signed by the Italian artists, Giuseppe Zocchi and Ferdinando Gregori. These prints will be the main subject of our Master's thesis.

This research consists of a historical and esthetic study of the illustrations by Zocchi and Gregori about which little is known. In the form of a catalogue, this M. A. thesis offers a detailed analysis of these illustrations and compares them with the Italian and French iconographic tradition of the *Metamorphoses*, from the Renaissance to the end of the 18th century. We analyze how the illustrators interpret Ovid's poem, and how they translate the text into images. Zocchi offers a visual summary of different myths, but one can ask what is the concordance with the manner of Ovid's telling? The study of the illustrations reveals the artistic taste of their time and cultural identity, as well as the organization and diffusion of humanist knowledge.

Keywords : illustrated book ; iconography ; mythology ; 18th Century ; Gregori ; Zocchi.

TABLE DES MATIERES

Résumé	i
Liste des illustrations	v
Abréviations	xv
Remerciements	xvii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LA TRADUCTION DE DUBOIS-FONTANELLE	7
Le traducteur	7
La traduction	11
Naissance du projet	12
Fonction de l'édition selon Dubois-Fontanelle	13
Principes de la traduction	17
L'édition	21
Caractéristiques	21
Autres éditions	24
CHAPITRE II : LES ILLUSTRATEURS ET LEUR ŒUVRE	28
Deux artistes italiens	28
Le dessinateur : Giuseppe Zocchi	29
Le graveur : Ferdinando Gregori	31
Fonctions de l'illustration	34
Ut Pictura Poesis	35
Fidélité et rapports texte-image	37
Thèmes retenus pour l'édition de 1767	44
Du dessin à la gravure	44
Fables représentées	46
Constantes	47
Exceptions	51
CATALOGUE	54
Tome 1	55
1 - Portrait d'Ovide	55
2 - Titre gravé, tome 1	56
3 - Les Géants foudroyés & renversés sous les montagnes qu'ils avoient entassées les unes sur les autres pour monter jusqu'au ciel (Livre I)	57
4 - L'enlèvement d'Europe par Jupiter, métamorphosé en Taureau (Livre II)	60

5 - Diane surprise dans le Bain par Actéon qu'elle métamorphose en cerf (Livre III)	62
6 - Persée délivrant Andromède (Livre IV)	65
7 - Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse (Livre V)	75
8 - Marsyas écorché par Apollon (Livre VI)	78
9 - Eaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr (Livre VII)	84
Tome 2	86
10 - Portrait de Zocchi	86
11 - Titre gravé, tome 2	87
12 - Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée (Livre VIII)	88
13 - Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches (sic) d'Hercule (Livre IX)	90
14 - Pigmalion (sic) & sa statue que Vénus anime (Livre X)	92
15 - Orphée déchiré par les Bacchantes (Livre XI)	96
16 - Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place (Livre XII)	98
17 - Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes (Livre XIII)	100
18 - Enlèvement des Sabines (Livre XIV)	102
19 - Pithagore (sic) enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa (Livre XV)	104
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE	110
ANNEXE I - Liste de quelques éditions anciennes illustrées utilisées à titre de comparaison	xviii
ANNEXE II - Obsèques de Dubois-Fontanelle	xxiv

LISTE DES ILLUSTRATIONS

N.B. : les références complètes des éditions anciennes se trouvent en Annexe ; se référer à la bibliographie pour la référence complète des ouvrages modernes.

Figure A : Louis-Joseph Jay (1755-1836), *Portrait de Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle*, huile sur toile, fin XVIII^e-début XIX^e siècle, Grenoble, Musée Stendhal. Source : Bibliothèque municipale de Grenoble

Figure B : Bernard Picart, *Frontispice*, 1731, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 1 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Portrait d'Ovide*, eau-forte, 132 x 90 mm. Édition Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 1.1 : Jean Matthieu, *Portrait d'Ovide*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 2 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Page gravée du tome 1*, eau-forte, 140 x 89 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 3 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Les Géants foudroyés & renversés sous les montagnes qu'ils avoient entassées les unes sur les autres pour monter jusqu'au ciel*, eau-forte, 134 x 91 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 3.1 : Giuseppe Zocchi, *Les Géants*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 99

Figure 3.2 : Attribué à Pierre Eskrich, *Les Géants foudroyés*, gravure sur bois. Édition chez Rouillé, Lyon, 1556. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 3.3 : Attribué à Pierre Eskrich, *Le sang des Géants transformé en humains*, gravure sur bois. Édition chez Rouillé, Lyon, 1556. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 3.4 : Bernard Salomon, *La guerre des Géants contre les dieux*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 3.5 : Antonio Tempesta, *Gigantomachie*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 6

Figure 3.6 : Philippe Gunst d'après Jules Romain, *Le sang des Géants forme de nouveaux hommes*, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 4 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *L'enlèvement d'Europe par Jupiter*, eau-forte, 133,5 x 91,5 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 4.1 : Giuseppe Zocchi, *L'enlèvement d'Europe par Jupiter*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 100

Figure 4.2 : Augustin de Saint-Aubin d'après François Boucher, *Jupiter et Europe*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 4.3 : Anonyme, *Europe enlevée par le taureau*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 5 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Actéon surprenant Diane*, eau-forte, 134 x 92 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 5.1 : Giuseppe Zocchi, *Actéon surprenant Diane*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 101

Figure 5.2 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois. Édition du Rosso, Venise, 1497. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.3 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois. Édition chez Paganin, 1526. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.4 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois. Édition chez Bindonibus, Venise, 1540. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.5 : Georges Wickram, *Diane au bain*, gravure sur bois. Édition chez Schöffner, Mayence, 1551. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.6 : Attribué à Pierre Eskrich, *Diane au bain*, gravure sur bois. Édition chez Rouillé, Lyon, 1556. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.7 : Bernard Salomon, *Diane au bain*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.8 : Bernard Salomon, *Actéon dévoré par ses chiens*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.9 : Antonio Tempesta, *Actéon surprend Diane au bain*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 25

Figure 5.10 : Antonio Tempesta, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 26

Figure 5.11 : Anonyme, *Diane au bain*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.12 : Anonyme, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.13 : Augustin de Saint-Aubin d'après François Boucher, *Diane aperçue par Actéon*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.14 : Jean Jacques Le Veau d'après Charles Eisen, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 5.15 : François Jourdan d'après Bernard Picart, *Diane dans le bain avec ses nymphes*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Deterville, 1799. Source : Widener Library, Harvard University. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 6 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Persée délivrant Andromède*, eau-forte, 134,5 x 92 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 6.1 : Giuseppe Zocchi, *Persée délivrant Andromède*, encre sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 102

Figure 6.2 : Piero di Cosimo, *La libération d'Andromède*, vers 1515, huile sur bois, 70 x 123 cm, Florence, Galerie des Offices. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. II

Figure 6.3 : Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, *Andromède enchaînée*, vers 1592-1593, huile sur ardoise, 69 x 51 cm, Providence, Rhode Island School of Design. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. IV

Figure 6.4 : Giorgio Vasari, *Persée et Andromède*, 1570, huile sur ardoise, 127 x 109 cm, Stanzino de François 1^{er} de Médicis, Florence, Palazzo Vecchio. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. II

Figure 6.5 : Peter Van der Borcht, *Andromède et Persée*, dans *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis brevioribus ex Luctatio Grammatico...*, Anvers, 1591. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, p. 164

Figure 6.6 : Crispin de Passe d'après Martin de Vos, *Andromède et Persée*, dans P. Ovidius Naso, *de Metamorphosen*, Arnhem, 1602. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, p. 165

Figure 6.7 : Hendrick Goltzius, *Andromède et Persée*, estampe, 1583. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, p. 168

Figure 6.8 : Bernard Salomon, *Persée délivre Andromède*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1559. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 6.9 : *Persée et Andromède*. Manuscrit Harley 4431, fol. 98v, Londres, British Museum. Source : R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art ... », fig. 1, p. 106.

Figure 6.10 : Gillis Congnet, *Saint Georges et le dragon*, 1581, huile sur toile, 193 x 225 cm, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. VI

Figure 6.11 : Titien, *Persée et Andromède*, 1556, huile sur toile, 157,5 x 100,3 cm, Londres, The Wallace Collection. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. III

Figure 6.12 : Carlo Saraceni, *Andromède enchaînée*, vers 1600, huile sur bois, 26 x 22 cm, Dijon, Musée des beaux-arts. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. IV

Figure 6.13 : Anonyme, *Roger délivrant Angélique*, XVII^e siècle, huile sur toile, 98 x 119 cm, La Fère, Musée Jeanne d'Aboville. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, p. 136

Figure 6.14 : Artiste italien, *Roger et Angélique*, collection privée (dimensions non disponibles). Source : R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art ... », fig. 13, p. 108.

Figure 6.15 : Anonyme, *Roger et Angélique*, estampe. Dans *Orlando furioso*, édition de Giolito, Venise, 1542. Source : R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art ... », fig. 11, p. 108.

Figure 6.16 : Anonyme, *Roger et Angélique*, estampe. Dans *Orlando furioso*, édition de Ranpazetto, Venise, 1549. Source : R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art ... », fig. 18, p. 109.

Figure 6.17 : *Persée et Andromède*, Fresque de la maison des Dioscures, Naples, Musée archéologique national, inv. 8998. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. VIII

Figure 6.18 : Pierre Mignard, *Le roi Céphée et la reine Cassiopée remercient Persée d'avoir délivré leur fille Andromède*, 1679, huile sur toile, 150 x 198 cm, Paris, Musée du Louvre. Source : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Louvre, 1996, pl. VIII

Figure 6.19 : Antonio Tempesta, *Persée délivre Andromède*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 40

Figure 6.20 : Jean Mathieu d'après Antonio Tempesta, *Persée délivre Andromède*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 6.21 : Phillipe Gunst, *Persée tue le Monstre et délivre Andromède*, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Figure 6.22 : Noël Le Mire d'après Charles Eisen, *Persée délivre Andromède*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 6.23 : Anonyme, *Persée délivre Andromède*, burin, Édition d'Antoine Banier, Paris, 1757. Source : Widener Library, Harvard University. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 7 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse*, eau-forte, 135,5 x 91 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 7.1 : Giuseppe Zocchi, *Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 103

Figure 7.2 : Bernard Salomon, *Persée contre les troupes de Phinée*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 7.3 : Bernard Salomon, *Persée pétrifiant ses ennemis*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 7.4 : Antonio Tempesta, *Persée tue Méduse*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 41

Figure 7.5 : Antonio Tempesta, *Persée contre les troupes de Phinée*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 42

Figure 7.6 : Antonio Tempesta, *Persée pétrifie Atlas*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. The Renaissance and the Gods, 19, pl. 43

Figure 7.7 : Frederick Bouttats, *Les troupes de Phinée aux noces de Persée*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 7.8 : Frederick Bouttats, *Persée pétrifiant ses ennemis*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 8 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Marsyas écorché par Apollon*, eau-forte, 134 x 92 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 8.1 : Giuseppe Zocchi, *Marsyas écorché par Apollon*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 104

Figure 8.2 : Giuseppe Zocchi, *Marsyas et Apollon*, fresque, Florence, palais Rinuccini, *Gabinetto degli specchi*, 1766 (dimensions non disponibles). Source : Alessandro Tosi, *Inventare la realta : Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*. Florence, Banca Toscana, 1997, p. 226.

Figure 8.3 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois. Édition du Rosso, Venise, 1497. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 8.4 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois. Édition chez Paganin, 1526. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 8.5 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois. Édition chez Bindonibus, Venise, 1540. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 8.6 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 8.7 : Anonyme, *Marsyas écorché par Apollon*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, 1757. Source : Widener Library, Harvard University. Photo : Isabelle Chartier

Figure 8.8 : Anonyme, *Marsyas écorché par Apollon*, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Figure 8.9 : Jean Massard d'après Jean-Michel Moreau, *Apollon après avoir vaincu Marsyas dans un défi, le fait écorcher vif*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 8.10 : François Jourdan d'après Bernard Picart, *Marsyas écorché par Apollon*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Deterville, 1799. Source : Widener Library, Harvard University. Photo : Isabelle Chartier

Figure 8.11 : Antonio Tempesta, *Marsyas et Apollon*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. *The Renaissance and the Gods*, 19, pl. 57.

Figure 8.12 : Antonio Tempesta, *Marsyas puni par Apollon*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. *The Renaissance and the Gods*, 19, pl. 58.

Figure 8.13 : Jean Matthieu, *Jugement de Midas*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 9 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Eaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr*, eau-forte, 133 x 90,5 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 9.1 : Giuseppe Zocchi, *Eaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr*, encre sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 105

Figure 9.2 : Bernard Salomon, *Éaque implorant Jupiter*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Jean de Tournes, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 9.3 : Jean Mathieu, *Naissance des Myrmidons*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 9.4 : Anonyme, *Les Myrmidons*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 9.5 : François Denis Née d'après Charles Monnet, *Eaque prie Jupiter*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 10 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Portrait de Zocchi*, eau-forte, 133 x 90,5 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 11 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Page gravée du tome 2*, eau-forte, approx. 135 x 92 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 12 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée*, eau-forte, 134 x 92 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 12.1 : Giuseppe Zocchi, *Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 106

Figure 12.2 : Jean-Antoine Gros, *Bacchus et Ariane*, 1821, huile sur toile, 90,8 x 105,7 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada. Source : <http://cybermuseum.beaux-arts.ca/> (consulté le 1^{er} mars 2008)

Figure 12.3 : Jean Mathieu, *Le Minotaure et Thésée*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 13 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches d'Hercule*, eau-forte, 134 x 91 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 13.1 : Giuseppe Zocchi, *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches d'Hercule*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 107

Figure 13.2 : Bernard Salomon, *Déjanire enlevée par Nessus*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 13.3 : Bernard Salomon, *La mort d'Hercule*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 13.4 : Bernard Salomon, *La déification d'Hercule*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 13.5 : Antonio Tempesta, *Nessus enlève Déjanire*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. *The Renaissance and the Gods*, 19, pl. 83

Catalogue 14 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Pygmalion & sa statue que Vénus anime*, eau-forte, 135 x 91 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 14.1 : Giuseppe Zocchi, *Pygmalion & sa statue que Vénus anime*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 108

Figure 14.2 : Bernard Salomon, *Pygmalion*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 14.3 : Jean Mathieu, *Pygmalion et les Propétides*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 14.4 : Anonyme, *Pygmalion*, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Figure 14.5 : Noël Le Mire d'après François Boucher, *Pygmalion*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 15 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Orphée déchiré par les Bacchantes*, eau-forte, 133 x 90 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 15.1 : Giuseppe Zocchi, *Orphée déchiré par les Bacchantes*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 109

Figure 15.2 : Jean Mathieu, *Démembrement d'Orphée*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 15.3 : Nicolas Delaunay d'après Charles Eisen, *Orphée sur le mont Rhodope attire au son de sa voix et de sa lyre les animaux, les rochers et les arbres*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 15.4 : Jean Charles Baquoy d'après Charles Eisen, *Orphée mis en pièces par les dames de Thraces*, burin. Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 15.5 : D'après Bernard Salomon, *Orphée et les bacchantes*, gravure sur bois. Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Catalogue 16 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place*, eau-forte, 134 x 90 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 16.1 : Giuseppe Zocchi, *Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 110

Figure 16.2 : Antonio Tempesta, *Iphigénie sacrifiée à Diane, remplacée par une biche*, burin. Édition d'Amsterdam, 1606. Source : Garland, NY et Londres, 1976, coll. *The Renaissance and the Gods*, 19, pl. 112

Catalogue 17 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes*, eau-forte, 133 x 90 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 17.1 : Giuseppe Zocchi, *Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 111

Figure 17.2 : Anonyme, *Le sacrifice de Polyxène*, burin. Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 17.3 : Anonyme, *Polyxène immolée & Hécube changée en chienne*, burin. Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732. Source : Special Collections, Bailey/Howe Library, University of Vermont. Photo : Isabelle Chartier

Catalogue 18 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Enlèvement des Sabines*, eau-forte, 134 x 91 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 18.1 : Giuseppe Zocchi, *Enlèvement des Sabines*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 112

Figure 18.2 : Giambologna (Jean Boulogne), *Le rapt des Sabines*, 1574-1582, marbre, Florence, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria. Source : B. Paolozzi Strozzi et D. Zikos, dir. *Giambologna, gli dei, gli eroi*. Florence, Giunti : Firenze Musei, 2006, p. 36.

Catalogue 19 : Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Pythagore enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa*, eau-forte, 133 x 91,5 mm. Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767. Source : Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Direction des bibliothèques, Université de Montréal. Photo : Isabelle Chartier

Figure 19.1 : Giuseppe Zocchi, *Pythagore enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm. Dessin préparatoire. Source : Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze ovidiane*, p. 113

Figure 19.2 : Anonyme, *Numa et Pythagore*, gravure sur bois. Édition chez Rosso, Venise, 1497. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 19.3 : Anonyme, *Numa et Pythagore*, gravure sur bois. Édition chez Bindonibus, Venise, 1540. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

Figure 19.4 : Jean Mathieu, *Numa et Pythagore*, burin. Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619. Source : Gallica en ligne, BnF (consulté le 18 mai 2006)

ABRÉVIATIONS

Approx. : approximativement

BnF ou BN (pour la cote de documents) : Bibliothèque nationale de France

Cat. : catalogue

Fig. : figure

Par souci de clarté, les références complètes des éditions anciennes (titre, éditeur, date, *etc.*) ne seront données qu'en annexe, dans la liste des éditions consultées, ou dans la bibliographie.

Le charme des fables réveille l'esprit
- Descartes

REMERCIEMENTS

Je remercie M. de Moura Sobral d'avoir accepté de diriger ce mémoire et de m'avoir orientée dans cette voie. Je tiens à lui exprimer ma gratitude pour ses conseils et sa vaste expérience.

Je remercie les membres du jury, Madame Hardy, M. Laframboise et M. de Moura Sobral.

Je remercie mon père, pour son oreille attentive et sa générosité. Je lui dédie ce travail. Merci à François, à qui je dois la force et la persévérance d'avoir mené à bien ce projet. Je tiens à remercier ma mère et toute ma famille pour leurs encouragements et leur soutien continu. À Erika et Mickaël, avec qui j'ai beaucoup appris, et à tous mes amis qui se sont intéressés à ce mémoire, merci de votre amitié.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers les employés du Service des livres rares de l'Université de Montréal, en particulier mesdames Geneviève Bazin et Ginette Bastien, pour leur temps et leur précieuse collaboration.

Mes remerciements s'adressent aussi à M. Benjamin Victor qui m'a accordé de son temps au cours de mes recherches, ainsi qu'à M. Laframboise pour m'avoir fait découvrir des travaux fascinants dans sa magnifique publication sur Persée et Andromède.

Un grand merci à tous ceux qui m'ont apporté aide et renseignements pour ce travail, mesdames Susan Halpert et Caroline Duroselle-Melish de Harvard, les professeurs Kevin Repp et Robert Babcock de Yale, mesdames Jocelyne Deschaux de la Bibliothèque de Toulouse et Ghislaine Amielle, qui ont tous gentiment répondu à mes questions et qui m'ont aidé dans mes recherches bibliographiques.

Je souhaite enfin remercier le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour son appui financier en m'accordant une bourse d'entrée à la maîtrise.

Merci à tous ceux que je ne nomme pas mais qui sont dans mon cœur.

INTRODUCTION

De tous les livres qui nous sont parvenus de l'Antiquité romaine, les *Métamorphoses* d'Ovide ont sans doute été celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'éditions, tant manuscrites qu'imprimées. Ce succès remarquable s'explique facilement. En effet, les *Métamorphoses* ont été l'un des livres les plus lus, commentés, imités, à la fois pour ses qualités poétiques et sa latinité limpide, que parce qu'il constitue la source latine la plus détaillée de la mythologie gréco-romaine. Dante, Shakespeare, Corneille, Titien, Poussin, Picasso, sont parmi les nombreux artistes, peintres et écrivains, qui ont puisé dans l'univers des *Métamorphoses*, preuve de son influence considérable sur la culture de l'Europe occidentale, depuis la fin de l'époque païenne.

Ovide (43 av. J.C.-17 ap. J.C.) est un poète sensuel, facile et agréable à lire. Sa fortune, désormais intemporelle, se justifie par sa légèreté et ses histoires fantastiques, qui interpellent l'imagination des lecteurs et la créativité des artistes. Si le début du Moyen Âge lui reproche sa frivolité, les époques suivantes l'élèvent aux côtés de Virgile et d'Homère. Le poète de Sulmone a traité, exclusivement en vers, des thèmes d'un grand intérêt pour ses contemporains et pour les siècles suivants. Les lettres amoureuses imaginaires et imaginatives de sa jeunesse littéraire, telles que les *Amours*, *L'art d'aimer* ou les *Héroïdes*, ont inspiré les chansons courtoises des troubadours. Les *Fastes* sont un témoin des mœurs et des coutumes des Romains de l'Antiquité. De célébrité universelle, les *Métamorphoses* racontent en 12 000 vers les amours des dieux, les exploits des héros, les « peines et les récompenses divines¹ » de la mythologie gréco-romaine. Ce poème, le plus grand et le plus important d'Ovide, a été achevé à la veille de son exil à Tomes, sur le Pont-Euxin, vers 8 ap. J.-C. ; il est reconnu comme un répertoire de fables antiques, dans lequel le naturel et le surnaturel sont intimement liés.

¹ Joseph Chamonard, « Introduction », dans *Ovide. Les Métamorphoses*, trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, p. 10.

Les honneurs attribués aux *Métamorphoses* sont dus à la fantaisie de leur auteur, à des récits agréables et soutenus, malgré certaines redites et une désordonnance dans la suite des légendes. En plus d'être un modèle de latinité dans les écoles médiévales et humanistes, les fables d'Ovide acquièrent, avec le temps, valeur d'exemple chez les auteurs chrétiens : l'impiété d'Arachné ou l'arrogance de Marsyas sont moralisés et commentés par les scribes et théologiens, qui assurent en même temps la survie d'Ovide. À partir d'éditions tel l'*Ovide moralisé*, commenté par le dominicain Pierre Bersuire au XIV^e siècle, la lecture des *Métamorphoses* évolue au gré des perceptions et des sensibilités.

Avec l'invention de l'imprimerie, l'engouement pour Ovide connaît un nouvel essor, dont la première édition imprimée paraît en 1471 à Parmes et à Rome. Les premières éditions illustrées de la Renaissance fleurissent : en France, la *Bible des poètes* (au titre symbolique) est publiée en 1493 ; en 1557, Jean de Tournes publie à Lyon la *Métamorphose figurée*, traduite par Jean Marot et Barthélémy Aneau, illustrée des gravures de Bernard Salomon ; en Italie, Andrea dell'Anguillara assure jusqu'au XVIII^e siècle la diffusion des *Métamorphoses* par sa célèbre traduction parue dès 1555.

Traductions et éditions illustrées continuent de fleurir au XVII^e siècle ; l'étude et la connaissance des *Métamorphoses* deviennent obligatoires dans l'éducation de l'honnête homme. On voit apparaître en France un courant burlesque (qui ne se limite pas seulement à Ovide) avec les *Ovide en belle humeur* de Dassoucy (1650) ou les *Ovide bouffon* de Richer (1662), dans lesquelles vers et images tourment l'extravagance des mythes au ridicule.

Le XVIII^e siècle français offre de somptueuses éditions des *Métamorphoses*. Le livre devient une collaboration entre plusieurs disciplines : le traducteur tente de retrouver l'esprit d'Ovide, le mythographe recherche l'origine des fables et leurs sources historiques, l'artiste offre de riches compositions pour décorer ces volumes de collection. C'est ainsi que la traduction de l'abbé Antoine Banier en 1732 marque un nouveau moment. Véritable monument de l'édition, tant pour ses dimensions énormes, son illustration abondante et son approche de la mythologie, les *Métamorphoses* sont maintenant envisagées d'un point de vue « historique ». En plus

d'une traduction appréciée (rééditée jusqu'à la fin du siècle) et d'explications historiques sur les mythes, les éditions de 1732 et 1767-1771 offrent aux lecteurs des gravures signées par les plus grands illustrateurs de l'époque : Bernard Picart, François Boucher, Charles Eisen ou Augustin de Saint-Aubin.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France, paraît la traduction de Dubois-Fontanelle, publiée par le réputé Panckoucke en 1767, qui ne vise rien de moins qu'à « démolir » le monument si patiemment construit par Banier. Journaliste, littérateur et philosophe, adepte des idées des Lumières, Dubois-Fontanelle tente de rendre à Ovide un texte dépouillé de notes, d'allégories, de commentaires et de toute autre interprétation qui, au fil des siècles, ont trahit l'esprit et les vers du poète romain. Cette traduction, revue et publiée jusqu'en 1896 chez différents éditeurs, assure la renommée de Dubois-Fontanelle, bien plus que ses pièces de théâtre et ses ouvrages philosophiques, peu appréciés. Il est important de noter l'influence de Panckoucke puisque cette première traduction parue en 1767 lui a été commandée par l'éditeur qui cherchait avant tout à diffuser quinze gravures nouvellement acquises, signées par deux artistes florentins, Giuseppe Zocchi et Ferdinando Gregori. Les gravures ont ainsi dans ce cas précédé le texte, contrairement aux éditions de Banier, dont la traduction avait préséance sur les illustrations.

En explorant les collections de livres anciens au tout début de notre recherche, nous avons été heureux de constater que la bibliothèque des livres rares et des collections spéciales de l'Université de Montréal possédait un exemplaire de cette *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide par M. Fontanelle*, publiée en deux volumes chez Panckoucke en 1767. Vu la rareté des recherches menées sur cette traduction illustrée, malgré son « autorité » dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, il nous a paru d'un grand intérêt de l'étudier non seulement sous l'angle de l'histoire de l'art mais aussi de l'histoire du livre et de l'édition.

L'autorité d'Ovide sur l'art et sur la culture européennes est renommée : de nombreux chercheurs ont analysé les *Métamorphoses*, commenté sa structure narrative, exploré ses formes de représentation et ses modèles. Pour ce qui est de l'illustration du poème, notre recherche bibliographique a repéré des publications s'intéressant particulièrement aux éditions du XVI^e siècle et à la tradition

iconographique des mythes à la Renaissance. Les *Métamorphoses* et leur représentation au XVIII^e siècle ne semblent pas avoir fait l'objet de recherches approfondies, même dans les ouvrages sur les livres illustrés en France au siècle des Lumières, qui ne mentionnent presque qu'exclusivement et de façon superficielle la célèbre et magnifique édition de l'abbé Banier en 1767-1771².

Le point de départ de notre étude fut la thèse de doctorat de Ghislaine Amielle, soutenue à l'Université François Rabelais de Tours en 1988 et publiée chez Jean Touzot en 1989³. Bien que l'auteur examine les éditions illustrées des XV^e et XVI^e siècles en France, elle commente brièvement les traductions françaises des XVII^e et XVIII^e siècles, notamment celles de Banier et de Dubois-Fontanelle, qu'elle qualifie de représentatives de cette époque ; mais elle ne parle pas des images. Giovanna Lazzi, dans le catalogue bibliographique publié par le Centro Ovidiano di Studi e Ricerche⁴, offre une courte analyse des dessins de Giuseppe Zocchi pour l'édition de 1767, sans toutefois apporter plus d'informations sur le contexte de leur création. Alessandro Tosi consacre ses recherches sur l'œuvre de Zocchi, mais n'évoque que très brièvement ses illustrations pour les *Métamorphoses*. C'est la thèse de doctorat de Josiane Quillet-Sert, soutenue à l'Université Stendhal Grenoble III en 1997⁵ qui nous éclaire sur l'origine de cette traduction et sur la provenance des illustrations. Historienne de littérature plutôt qu'historienne de l'art, elle ne s'intéresse pas aux gravures. Nous avons donc voulu approfondir et rassembler la documentation de cette édition peu connue que possède la collection des livres rares de notre institution d'enseignement. Ce sujet présente d'autres avantages pour l'élaboration de ce travail :

² Christian Michel dans *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au 18^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1987, affirme que les principales études sur le livre illustré du XVIII^e siècle, initiées par l'analyse critique des Goncourt à la fin du XIX^e siècle, sont faites principalement par des bibliophiles, et ne s'intéressent qu'aux éditions de luxe.

³ Ghislaine Amielle, *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, Jean Touzot, 1989.

⁴ Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze Ovidiane. Manoscritti ed edizioni a stampa dal XV al XIX secolo nelle collezioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con 15 disegni inediti di Giuseppe Zocchi per la Nouvelle Traduction des Métamorphoses d'Ovide par M. Fontanelle, à Lille Chez J. B. Henry, 1767*, Florence, 118 p.

⁵ Josiane Quillet-Sert, « Portrait de Dubois-Fontanelle (1737-1812), d'après sa Correspondance (suivi du Catalogue de sa Correspondance et de l'étude de ses principales Œuvres) ». Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1997, 2 vol.

un corpus limité à dix-neuf illustrations, facilement abordables et sans l'intermédiaire de reproductions.

Nous avons cherché à replacer l'édition de Dubois-Fontanelle de 1767 dans son contexte historique et nous avons étudié les illustrations qui l'accompagnent. Ainsi, notre premier chapitre retrace l'origine de l'édition de 1767 et se penche sur la traduction française des *Métamorphoses* par Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, nouvelle par rapport à celle de l'abbé Banier. Le second chapitre est consacré aux deux artistes méconnus, Zocchi et Gregori, à leurs illustrations et aux éléments théoriques qui soutiennent une analyse de l'image par rapport au texte. Sous forme de catalogue, la troisième partie de ce travail permet d'examiner individuellement la série des dix-neuf gravures de Zocchi et Gregori, en les comparant à des illustrations tirées d'autres éditions du XV^e au XVIII^e siècles, que nous avons eu la chance de consulter. À l'exception de deux éditions d'une traduction italienne d'Anguillara, ce corpus d'images se limite à des publications majoritairement françaises, les éditions italiennes se faisant plus rares dans les collections nord-américaines. Conscients des limites que cela impose, nous avons tout de même initié une réflexion par rapport à ces gravures « redécouvertes » et les avons replacées dans une vaste tradition iconographique des *Métamorphoses*.

Enfin, nous avons dû faire une sélection dans la documentation très étendue qui entoure notre sujet : alors que très peu d'analyses existent sur les illustrations de Zocchi et Gregori, nous avons été confrontés à une lecture plus qu'abondante sur Ovide, sur la littérature latine ou sur la gravure. L'aspect interdisciplinaire de cette recherche a apporté à la fois des difficultés et des avantages. Englobant l'histoire de l'art et de la gravure, les rapports entre le texte et l'image, la littérature romaine et la mythologie antique, l'histoire du livre et de l'illustration au XVIII^e siècle, nous avons adopté deux approches, complémentaires à notre sens : celle de l'historien du livre et de l'historien de l'art. Pour reprendre les mots de Jean Furstenberg, « [L'amateur d'estampes] verra des estampes dans les gravures d'illustration, et se passionnera

pour leur seule beauté, ainsi que pour leur genèse. Le [bibliophile] ne perd pas le livre de vue⁶ ».

⁶ Jean Furstenberg, *La gravure originale dans l'illustration du livre français au dix-huitième siècle*, Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1975, p. 30.

CHAPITRE I : LA TRADUCTION DE DUBOIS-FONTANELLE

LE TRADUCTEUR

La biographie de Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle est connue par de courtes notices dans les dictionnaires français, qui le présentent toutefois comme un homme sans grande importance. Josiane Quillet-Sert, dans sa thèse de doctorat de l'Université de Grenoble⁷, a révisé ce jugement quelque peu sommaire en se fondant sur l'examen approfondi de sa correspondance personnelle. En nous appuyant sur ce travail sérieux, voici un résumé de la vie et de la carrière de cet auteur.

Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle est né à Grenoble le 29 octobre 1737⁸ et décédé dans la même ville le 15 février 1812. Il fit des études chez les jésuites de Grenoble et débuta sa carrière à Paris, où il devint journaliste et diplomate. Entre 1754 et 1775, sur recommandation de l'abbé de Mably, il fut secrétaire et rédacteur pour l'*Année littéraire* de Fréron, important périodique du XVIII^e siècle. Bien qu'il ne partageait pas les idées de Fréron, l'ennemi juré de Voltaire⁹, ce travail n'était pour lui qu'un gagne pain et un moyen de rencontrer l'élite intellectuelle de l'époque. Dubois aspirait à devenir écrivain, il n'accepta le métier de journaliste que pour des motifs alimentaires.

Souffrant de ne pas appartenir à une famille noble (son père était procureur au Parlement), Dubois, à son arrivée à Paris, se fit passer sous le pseudonyme

⁷ Josiane Quillet-Sert, *Portrait de Dubois-Fontanelle (1737-1812), d'après sa Correspondance (suivi du Catalogue de sa Correspondance et de l'étude de ses principales Œuvres)*, thèse de doctorat (sous la direction de Jean Sgard), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1997, 2 tomes.

⁸ Le *Dictionnaire de biographie française*, publié sous la direction de Roman d'Amat et R. Limouzin-Lamothe (Paris, Letouzé et Ané, 1967, t. 11, col. 985) indique erronément l'année 1727 plutôt que 1737.

⁹ Voltaire, d'ailleurs, l'immortalisa dans une cruelle et fameuse épigramme : *L'autre jour, au fond d'un vallon / Un serpent mordit Jean Fréron / Que croyez-vous qu'il arriva ? / Ce fut le serpent qui creva !*

Fontanelle¹⁰, sans doute afin de se faufiler dans les cercles des classes aisées. Un peu plus tard, il renoncera à cette coquetterie et ajoutera son nom d'écrivain à son vrai patronyme¹¹.

Dubois-Fontanelle se rendit à La Haye en 1760 en tant qu'attaché de l'ambassade de France et secrétaire du comte d'Affry. Pendant les deux années passées en Hollande, il rencontra Marie-Thérèse-Anne Moll¹² qu'il épousa à Paris en 1766 et dont il eut un garçon, Philippe-Marie, et une fille, Caroline : celle-ci eut pour parrain le prince des Deux-Ponts, Maximilien-Joseph, ce qui assura à la famille Dubois fortune et réputation.

À son retour en France, Dubois-Fontanelle commença une carrière littéraire en présentant au Théâtre Français deux comédies : *Le connaisseur* (1762) et *Le bon mari* (1763), qui ne connurent aucun succès. Une tragédie, *Éricie ou la vestale*, présentée à la Comédie Française en 1767, lui valut sa popularité, non pas tant pour ses qualités artistiques¹³ que pour le scandale qu'elle causa : interprétée comme une critique des couvents, elle fut refusée par la censure pour atteinte aux bonnes mœurs, et l'affaire fut référée à l'archevêque de Paris et à la Sorbonne. Toute cette histoire attisa la curiosité et accrut la célébrité de l'auteur. Elle fut imprimée à Londres en 1768 et traduite en néerlandais deux ans après¹⁴, mais ne fut jouée au Théâtre Français qu'en 1789, puis à Grenoble trois années plus tard.

Ce scandale est une des raisons qui poussa Dubois-Fontanelle à s'exiler en 1770. Sur invitation du prince Maximilien, il s'installa dans le duché des Deux-Ponts, près de Lyon, où il dirigea la *Gazette universelle de politique et de littérature des Deux-Ponts*, première revue littéraire européenne. Devenu gazetier un peu contre son gré, il

¹⁰ Josiane Quillet-Sert, à la page 132 de sa thèse, indique que Voltaire, dans une lettre écrite à Dubois-Fontanelle en 1770, adresse sa correspondance à *Joseph-Gaspard* ; cette erreur se serait propagée dans certaines notices bibliographiques. De plus, Voltaire rapproche son nom avec celui du Bernard de Fontenelle, neveu de Corneille, célèbre auteur de traités scientifiques et mythologiques, et secrétaire perpétuel de l'Académie française, mort à Paris presque centenaire, deux ans après l'arrivée de Dubois. Quillet-Sert suppose qu'il prit ce pseudonyme - bien qu'il ne l'ait jamais avoué - à cause de la grande admiration qu'il vouait à Fontenelle.

¹¹ Quillet-Sert, tome 1, p. 24.

¹² Josiane Quillet-Sert suppose qu'il rencontra cette Hollandaise lors de son séjour à La Haye, mais Dubois-Fontanelle y fait rarement allusion dans sa correspondance.

¹³ Adolphe Rochas, *Biographie du Dauphiné*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. 1, p. 327, qualifie la pièce de « fort médiocre ».

¹⁴ Des copies manuscrites ainsi que des publications clandestines circulèrent, et trois colporteurs furent même condamnés à cinq années de galère pour avoir distribué la pièce illégalement.

n'en fit pas moins un travail qui lui valut reconnaissance et prestige. De retour à Paris en 1776, cette expérience acquise lui permit d'entrer dans « l'écurie Panckoucke ». Maintenant journaliste réputé, il collabora avec Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), l'un des plus célèbres éditeurs de l'époque, diffuseur des Lumières, et qui engageait les meilleurs journalistes¹⁵ : il dirigea son *Journal de politique et de littérature* et rédigea la partie politique dans le *Mercure de France*, le *Journal de Bruxelles* et le *Journal de Genève*. Dans son ouvrage dédié à Panckoucke, Suzanne Tucoo-Chala affirme que Dubois-Fontanelle manqua de dynamisme pendant cette période mouvementée de la fin du siècle¹⁶. Elle explique que Panckoucke avait été sollicité par le gouvernement pour « engager les hommes de lettres favorables à la monarchie¹⁷ ». Josiane Quillet-Sert met un bémol à ces affirmations en répliquant que Panckoucke restait maître de ses choix. En réalité, sans être partisan de la monarchie, Dubois-Fontanelle se devait de rester sur ses gardes, ne voulant pas subir l'exil une seconde fois. Dès 1788, les journaux de Panckoucke, surveillés de près par le gouvernement, passèrent à la censure. Il finit par perdre ses privilèges et Dubois-Fontanelle paya l'image que lui attribuèrent les patriotes, celui de journaliste protégé de la monarchie¹⁸.

C'est ainsi qu'en 1790, à la suite de menaces, Dubois-Fontanelle dut mettre fin à sa carrière de publiciste. Il s'installa à Grenoble et, précédé d'une bonne réputation de littérateur et perçu comme une victime de l'intolérance, il devint la figure de la lutte pour la liberté¹⁹. Entre 1808 et 1812, Dubois-Fontanelle fut bibliothécaire de la ville et nommé doyen de la Faculté des lettres en 1809. Il fut aussi président du Conseil d'administration et professeur de belles lettres à l'École centrale de Grenoble, poste qui lui permit de rédiger son *Cours de Belles Lettres* : maître du jeune Stendhal, celui-ci parle de son professeur dans la *Vie de Henry Brulard*. Il dresse de lui un portrait plutôt méprisant et ironique, toutefois quelque peu injuste : reconnu comme un professeur distingué et honorable par ses concitoyens (des documents archivés en

¹⁵ Quillet-Sert, p. 183.

¹⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁷ Suzanne Tucoo-Chala, *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française*, Pau, Marrimpouey et Paris, Jean Touzot, 1975, p. 145.

¹⁸ Quillet-Sert, p. 198.

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

font foi), Dubois-Fontanelle permet à Stendhal d'acquérir de solides connaissances et initie le jeune Henri Beyle aux littératures étrangères.

Tout comme le portrait peint par Louis Jay²⁰ (figure A) qui le représente comme un sexagénaire souriant et chaleureux, son éloge funèbre, prononcé par Champollion jeune (frère de l'illustre égyptologue) fait état de son rôle important, lui qui a

vécu dans l'intimité des hommes qui ont à jamais illustré le XVIII^e siècle, et tel qu'un missionnaire littéraire chargé du dépôt sacré des bonnes traditions, il les répandit libéralement parmi nous ; et rattachant, par ses écrits, le siècle, qui commence à la belle moitié du siècle qui vient de finir, ils nous fit entendre encore quelques-uns de ces chants qu'inspirent quelques fois les faveurs des Muses et des Graces²¹.

Peut-être à cause des remarques de Stendhal, les biographes de Dubois-Fontanelle ne sont pas toujours tendres à son égard, l'accusant d'opportunisme. Ses ouvrages témoignent d'une carrière diversifiée et d'une grande érudition. Josiane Quillet-Sert reconnaît que, malgré le manque d'originalité de ses pièces de théâtre, contes et poèmes, Dubois-Fontanelle est « le miroir de l'esprit des Lumières et de la pensée des philosophes.²² » Elle ajoute qu'il fut :

le témoin privilégié d'une époque fertile en rebondissements historiques, qui vécut sous la Monarchie, sous la Révolution et sous l'Empire au centre d'un bouillonnement intellectuel et philosophique exaltant, qui eut la chance d'approcher les Grands mais qui souffrit comme un écorché vif l'échec de la seule carrière qui lui importa jamais : celle d'écrivain²³.

En tant qu'homme de lettres, de théâtre, critique et historien, grand admirateur de l'Antiquité²⁴, malgré le peu de succès rencontré par ses œuvres littéraires, il possédait toutes les compétences requises à l'époque pour traduire *Les Métamorphoses* d'Ovide, un exercice certes courant dans les cercles littéraires français, mais qui lui

²⁰ Conservé au Musée Stendhal à Grenoble.

²¹ Obsèques publiées dans le *Journal du Département de l'Isère* le 21 février 1812. Voir le texte en annexe.

²² Quillet-Sert, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ Outre sa traduction d'Ovide, il donna un *Essai sur le feu sacré et sur les vestales* en 1768. Adeptes des idées de Voltaire et de Rousseau, « apprenti philosophe » tel qu'il se désignait, il publia des *Aventures philosophiques* (1766), des *Contes philosophiques et moraux* ainsi qu'un recueil : *Théâtre et œuvres philosophiques* en 3 volumes, en 1785.

valut « une réputation de littérateur estimable et d'écrivain élégant²⁵ », dont les critiques saluèrent les qualités.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. A : Louis-Joseph Jay (1755-1836), *Portrait de Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle*, huile sur toile, fin XVIII^e – début XIX^e siècle, Grenoble, Musée Stendhal.

LA TRADUCTION

Bien qu'il soit de nos jours beaucoup moins connu, le nom de Dubois-Fontanelle est resté principalement attaché à sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide. Ghislaine

²⁵ Quillet-Sert, p. 105.

Amielle²⁶ mentionne cette traduction de 1767 dans sa thèse de doctorat, mais puisque celle-ci se concentre sur les XV^e et XVI^e siècles, elle n'en donne qu'un bref aperçu. La thèse de Josiane Quillet-Sert nous éclaire davantage sur le projet ovidien.

Naissance du projet

On peut se demander pourquoi Dubois-Fontanelle et son éditeur Panckoucke désiraient redonner aux lecteurs un texte dont les traductions abondaient dans toutes les langues européennes. Surtout, pourquoi donner une édition des *Métamorphoses* alors que la grande traduction d'Antoine Banier (1673-1741) était si répandue ? Une lettre écrite par Dubois-Fontanelle en 1765 et adressée à son ami, l'abbé de Luzerne, nous renseigne sur la genèse de cette traduction²⁷.

À la fin des années 1750 ou au début des années 1760²⁸, des libraires italiens s'étaient associés pour publier la traduction en vers des *Métamorphoses* par Andrea dell'Anguillara (1517-1570), popularisée deux siècles auparavant. Des dessins et des gravures avaient été faits pour chacun des quinze livres par les plus illustres artistes italiens²⁹ – au dire de ces éditeurs. Alors que tous les ornements de l'édition étaient achevés, deux des éditeurs moururent et les autres renoncèrent à finir cette tâche laborieuse. Ils cherchèrent alors des acquéreurs pour les planches et les dessins, et s'adressèrent à Panckoucke, grand éditeur français, bien placé pour connaître d'éventuels intéressés. Panckoucke, intrigué par le projet et sans doute influencé par « les éloges [que les éditeurs italiens] faisaient de leurs gravures³⁰ », décida d'acheter lui-même les cuivres.

Quelques mois après l'acquisition de ces planches, paraissait à Paris une traduction italienne de Virgile par Annibale Caro³¹ ; contre toute attente, cette édition « d'un

²⁶ Ghislaine Amielle, *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, Jean Touzot, 1989.

²⁷ Nous résumons les détails de la lettre rapportés dans la thèse de Quillet-Sert, p. 283-293.

²⁸ Quillet-Sert ne mentionne pas de date précise.

²⁹ Quillet-Sert ne mentionne pas non plus les noms des artistes.

³⁰ Quillet-Sert, p. 284.

³¹ Nous verrons plus loin qu'il s'agit d'une édition illustrée par Zocchi publiée en 1760.

grand luxe typographique³² » ne connut aucun succès. Panckoucke aurait voulu reprendre la traduction d'Anguillara, mais vu l'échec de l'édition de Virigile, il renonça à ce projet. Sa deuxième idée était alors de publier les planches nouvellement acquises avec la traduction de Banier, mais il se vit refuser les droits puisqu'un groupe de libraires travaillaient déjà sur une édition de luxe contenant les illustrations des meilleurs artistes français (cette fameuse édition de Banier parut en 1767). Panckoucke, en dernier recours, s'adressa à Dubois-Fontanelle pour une nouvelle traduction :

il s'adressa à Dubois-Fontanelle, à qui il proposa des conditions trop avantageuses pour qu'il les dédaignât et qui s'engagea avec un peu de précipitation à la lui fournir. Il ne put ensuite reculer et se trouva lié, une partie du travail lui ayant été payée d'avance³³.

C'est donc le 31 décembre 1765 que Dubois-Fontanelle remit sa traduction française des *Métamorphoses* d'Ovide à Panckoucke, qui parut en 1767³⁴. Ce projet consista en une lourde besogne pour le traducteur, qui, isolé à la campagne, y travailla assez rapidement entre septembre et décembre 1765. Bien que l'on puisse penser qu'il n'apprécia pas traduire Ovide (il écrit à un ami qu'il est « libéré de sa *version latine*³⁵ »), les traductions revues et retravaillées des années subséquentes montrent qu'il dut y prendre un certain plaisir. Cette traduction lui assura d'une part succès et popularité auprès des cercles littéraires (Stendhal, en 1794, rencontrera pour la première fois le nom de son futur professeur de belles lettres en lisant sa traduction des *Métamorphoses*), mais lui permettra d'autre part d'entreprendre des recherches sur l'histoire ancienne et sur les origines des fables.

Fonction de l'édition selon Dubois-Fontanelle

Dubois-Fontanelle aurait-il entrepris ce travail de traduction si Panckoucke n'avait fait appel à lui ? Même s'il semble accepter le travail « à reculons », on peut

³² Quillet-Sert, p. 284-285.

³³ Quillet-Sert, p. 285.

³⁴ Une version parut en 1766, préalablement à celle de 1767, mais sans les illustrations.

³⁵ Quillet-Sert, p. 95.

certainement dire qu'il prit son rôle de traducteur au sérieux. Dans la préface de l'édition de 1767, Dubois-Fontanelle n'évoque évidemment pas toutes les cheminements entrepris préalablement par son éditeur. Il lui faut davantage expliquer à ses lecteurs en quoi sa traduction est nouvelle et surtout différente des nombreuses autres éditions existantes.

La fable : une vérité historique cachée ?

D'une part, Dubois-Fontanelle tient à rendre au texte d'Ovide son authenticité. Il souligne l'importance de lire les *Métamorphoses* ainsi que l'auteur les avait écrites. On note effectivement, dans le poème, un souci de lier les quelques 230 fables entre elles par un procédé subtil de transition propre au génie d'Ovide. Pour citer Pierre Maréchaux, le poème est l'illustration de la célèbre maxime héraclitienne : *panta rei*, tout s'écoule, rien ne demeure³⁶. Ovide recherche le mouvement de la forme et de l'analogie³⁷. Or, les traductions du poème publiées avant celle de Dubois-Fontanelle séparent les fables par des explications et des remarques, certes intéressantes et instructives sur la pensée de l'époque à laquelle elles ont été traduites,

*mais qui font ordinairement perdre le fil de ce Poëme, & la liaison que l'Auteur a sù mettre entre une multitude de parties différentes les unes des autres pour en former un tout ; je le présente aujourd'hui de suite, & tel qu'il doit être*³⁸.

En effet, notre traducteur n'intervient presque pas dans le texte. À quelques reprises seulement, il ajoute une note en bas de page pour combler le silence d'Ovide et rappeler au lecteur les détails d'un mythe, s'ils sont essentiels pour comprendre les circonstances ou les conséquences de la fable. Mais ces précisions n'affectent pas le sens du poème, et ne viennent certainement pas interrompre la continuité des vers.

Il faut expliquer en quoi les éditions précédentes venaient couper la linéarité des vers d'Ovide. Aux XV^e et XVI^e siècles, par exemple, les éditions des *Métamorphoses*

³⁶ Pierre Maréchaux, *Premières leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 18.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panckoucke, 1767, t. 1, p. i.

présentaient parfois une série de fables choisies au gré de l'éditeur. Impossible alors de comprendre la cohésion entre les fables telle qu'Ovide l'avait conçue. De plus, même dans les éditions intégrales, les copistes, les éditeurs ou les traducteurs se plaisaient à allégoriser les mythes. Ceci perturbait non seulement l'unité du poème, mais réinterprétait les fables antiques dans l'optique chrétienne.

Au XVIII^e siècle, les traducteurs, et en particulier Banier, placent des explications historiques entre chacune des fables. On peut y voir les débuts de la mythologie comparée : Banier, archéologue dans l'âme, se rapporte à des traditions phéniciennes pour traiter d'un personnage ou d'un dieu ; il fait remonter les personnages divins ou héroïques à des rois des temps primitifs dont l'existence est attestée par des représentations artistiques. Quand ce n'est pas l'archéologie qui le prouve, alors Banier fait appel à la raison. En effet, l'abbé commente sur l'extravagance de l'imagination des poètes et explique que les exploits des temps passés ont souvent fait l'objet d'allégorisation et de métaphores pour engendrer des fables fantastiques. Banier s'assure alors de les démystifier par le biais de la rationalité. Ainsi, Jupiter ne s'est pas métamorphosé en taureau : ce roi possédait un navire dont la proue était ornée d'une figure de taureau ; ayant enlevé la jeune princesse, les poètes imaginèrent qu'il prit l'aspect de cette bête.

Dubois-Fontanelle explique pourquoi il n'a pas voulu augmenter son ouvrage de telles explications, ou même d'un dictionnaire mythologique : ces ouvrages de références existaient déjà et suffisaient pour informer le lecteur sur la nature des mythes.

Outre que ces gloses historiques détruisaient la cohésion du texte, Dubois-Fontanelle, avec une grande lucidité, doute de leur pertinence :

Quant aux explications, à quoi servent-elles ? Lorsqu'on lit un Poète, ce n'est pas pour apprendre l'Histoire. Ovide copioit les Fables de son temps ; il cherchoit à les embellir, & ne songeoit pas au sens qu'on devoit leur donner un jour³⁹.

Selon lui, il faut se méfier des justifications historiques car le poème n'a aucun caractère encyclopédique :

³⁹ Dubois-Fontanelle, t. 1, p. x.

Ce savant Abbé [Banier] songeoit moins à la Traduction d'Ovide quand il l'entreprit, qu'aux notes dont il devoit l'enrichir ; aussi n'a-t-il fait souvent qu'imiter son modèle⁴⁰.

Ce modèle évhémériste⁴¹ est dénoncé par notre traducteur : il déplore que les érudits des siècles précédents aient décelé dans les mythes grecs une certaine vérité qu'ils ont appliquée au domaine historique. Selon lui, les hommes cherchent la vérité, mais finissent par expliquer « un mensonge par un autre⁴² ».

Les fables d'Ovide ne sont avant tout qu'une création de l'esprit, un enjolivement fantaisiste et imaginatif, « un pur ornement littéraire et profane⁴³ ». Dubois-Fontanelle prétend qu'on ne peut s'instruire de ces fables car elles remontent à des temps trop anciens, dont on ne connaît pas grand-chose et dont même les poètes de l'Antiquité ne pouvaient connaître toute la vérité. À propos du Déluge, de la Création du monde ou des Géants, le traducteur relève un amalgame fallacieux entre les récits païens et bibliques, dû à la croyance erronée de l'antériorité de la Bible sur la littérature gréco-latine.

Ces remarques proviennent de la préface de l'édition de 1767 ; mais Dubois-Fontanelle exprime-t-il totalement le fond de sa pensée ? En traduisant Ovide pour Panckoucke, il aurait voulu augmenter l'ouvrage de notes mythologiques à la mode de Banier afin d'éclairer ses lecteurs⁴⁴. Or, Panckoucke ne voyait pas les choses ainsi et refusa : dans un esprit mercantile, voulant assurer la vente de sa publication, il ne désirait sans doute pas reproduire un ouvrage qui existait déjà. Il préféra donc faire économie de ces notes et explications mythologiques, au désespoir de son traducteur. Dubois-Fontanelle est ainsi limité à quelques notes en bas de pages qui témoignent de ses recherches. À propos de la fable d'Europe, par exemple, il écrit :

Ce portrait de Jupiter Taureau a du mérite dans le Latin ; ce mérite dispaçoit dans la traduction. Les mœurs sont trop changées. Les troupeaux faisoient la principale richesse des Anciens ; ils étoient à portée de connoître les beautés de tous les animaux domestiques. Il

⁴⁰ Dubois-Fontanelle, t. 1, p. xiii.

⁴¹ La conception évhémériste, d'après le philosophe grec Evhémère (IV^e siècle av. J.-C.) consiste à rapporter les personnages mythiques à des hommes authentiques, divinisés par leurs contemporains.

⁴² Dubois-Fontanelle, t. 1, p. xi.

⁴³ Amielle, *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses...*, p. 283.

⁴⁴ C'est Josiane Quillet-Sert qui l'affirme en rapportant les propos de Dubois dans une de ses lettres.

*n'en est pas de même de nous ; ces détails sont à présent trop éloignés de nos usages*⁴⁵.

Mis à part ces quelques petites notes, l'ouvrage de Panckoucke est dépourvu de commentaires. Ce n'est que pour une traduction corrigée, publiée en 1802 chez Duprat-Letellier que Dubois-Fontanelle put réaliser son projet, venant en quelque sorte à l'encontre de tous ces principes exposés dans la préface de l'édition de 1767.

Principes de la traduction

La seconde fonction de l'édition de 1767 concerne la traduction. Toujours dans sa préface, Dubois-Fontanelle met de l'avant qu'Ovide, en voulant étaler son savoir, se répète souvent, autant dans les mythes que dans les tournures littéraires. Les métamorphoses sont presque toutes identiques et deviennent ainsi monotones :

*Ce sont toujours des bras qui se couvrent de poils pour former des jambes, de plumes pour faire l'office des ailes, ou de feuilles pour s'étendre en rameaux*⁴⁶.

Bien que les *Métamorphoses* soient pour lui la plus grande œuvre du poète augustéen, ces longueurs et ces redondances ne sont pas faciles à transmettre dans la langue française. De là vient la difficulté de traduire le poème : il s'excuse auprès de son lecteur pour ces défauts et ces répétitions, liés aux propriétés de la langue latine. Si Dubois-Fontanelle a compris cette complexité, il reproche à Banier son manque de fidélité à l'esprit d'Ovide :

*M. l'Abbé Banier qui nous a donné une traduction des Métamorphoses, a senti les défauts d'Ovide, & a voulu en faire disparaître une partie en négligeant ce qui n'est que redondance ; mais alors ce n'est pas traduire. On peut dans une version en vers s'écarter quelquefois de son original. La Poésie a ses licences, il faut cependant les borner*⁴⁷.

⁴⁵ Dubois-Fontanelle, t.1, p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, t. 1, p. ii.

⁴⁷ *Ibid.*, t. 1, p. vii.

Pour Dubois-Fontanelle, il faut reconnaître ces défauts, mais il faut toutefois les rendre aussi bien que la langue puisse le permettre. Il reproche à Banier d'embellir le texte d'Ovide. Il le reproche aussi aux traductions plus anciennes, ces « belles infidèles » qui ont longtemps servi de modèles aux traducteurs d'Ovide, les éditeurs modifiant allègrement le texte original au profit de leur traduction :

Je ne conseillerois pas à un François de se permettre d'abrèger ou d'ajouter à son texte comme a fait Anguillara. La manière dont il rend le début des Métamorphoses m'a paru curieuse⁴⁸.

Rappelons-nous que Panckoucke avait comme première intention d'utiliser cette fameuse traduction d'Andrea Giovanni dall'Anguillara, dont Fontanelle défait tout le mérite⁴⁹. Selon notre traducteur, Anguillara a ajouté des vers qui n'étaient pas dans le texte du poète romain, car d'autres auteurs anciens, comme Apollodore, lui avaient fourni différentes versions du mythe. Mais il n'était pas le seul à procéder ainsi : les premières éditions des *Métamorphoses* de la Renaissance, telle la *Bible des poètes*⁵⁰, recèlent de gloses et de commentaires allégoriques introduits par les manuscrits médiévaux. Les éditeurs remplaçaient ou omettaient les fables qui ne semblaient pas « convenir » aux préceptes et aux préoccupations de l'époque. Selon Dubois-Fontanelle, Banier - sans toutefois ajouter au texte - n'est pas plus fidèle que les traducteurs du XVI^e siècle.

Le mérite de sa traduction, ainsi que Dubois-Fontanelle se fait fort de le souligner, est donc son exactitude : « *Il faut présenter son original avec les beautés & les défauts, autrement on ne fait point connoître*⁵¹ ». Il a tâché de rendre les expressions exactes comme Ovide les entendait, même si elles ne sont pas aussi élégantes en français.

Ces principes de traduction, Dubois-Fontanelle les « théorise » en 1798 dans son *Cours de belles lettres*, un ouvrage destiné aux étudiants qui ne sera publié qu'en 1813, vingt mois après sa mort. Sa conception de l'art de traduire correspond tout à

⁴⁸ Dubois-Fontanelle, t. 1, p. vii.

⁴⁹ Il en existe plusieurs rééditions, notamment en 1584 et en 1592. La première traduction d'Anguillara remonte à 1555, du moins pour les trois premiers livres des *Métamorphoses*. Voir Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin-Didot, 1863, t. 4, col. 294.

⁵⁰ Il s'agit de la réédition de la *Métamorphose moralisée* publiée par Colard Mansion en 1484.

⁵¹ Dubois-Fontanelle, t. 1, p. viii.

fait aux idées exprimées dans la préface de 1767. Il propose quelques notions de base pour bien traduire un texte : « *Traduire, c'est faire passer un discours d'une langue dans une autre, en rendre les pensées, le caractère, le ton général et l'esprit*⁵² ». Le traducteur doit rendre le caractère et le génie de la langue de son auteur, « l'énergie de son expression ». On remarquera le parallèle établi entre l'art du traducteur et celui de l'artiste-graveur, particulièrement significatif dans ce cas :

*En général, on peut comparer une bonne traduction à la gravure d'un tableau. L'artiste, s'il est habile, fait passer dans sa copie, la masse, l'ensemble, les détails, le génie même qui a présidé à sa composition ; mais il n'en rend pas le coloris. Son devoir est d'échauffer assez l'imagination de celui qui la voit pour qu'elle le supplée en quelque sorte*⁵³.

« *Le seul cas, ajoute Fontanelle, où il est permis de s'écarter de l'exactitude, c'est quand l'auteur emploie des tropes ou des figures que sa langue admet, et que celle du traducteur repousse*⁵⁴ ». Dubois-Fontanelle reconnaît qu'il y a des images intraduisibles. Dans le cas d'Ovide, par exemple, le traducteur doit donc remplacer par des équivalents des images ou des figures naturelles à la langue latine.

La traduction de Dubois-Fontanelle permet de se pencher sur un cas particulier parmi les nombreuses publications de ce genre au siècle des Lumières. Vers le milieu du XVIII^e siècle, en France, nombreux étaient les traducteurs qui reprenaient les grands classiques de l'Antiquité pour en faire un usage mondain (Ovide accuse un gain de 34,5% par rapport aux publications du début du siècle⁵⁵). Le XVIII^e siècle est en effet un siècle de vulgarisation. Chantal Grell explique que la France connaît un déclin de la culture savante, de la connaissance du latin et de la philologie. Les éditions latines, qui proviennent pour la plupart de l'héritage du siècle précédent, sont destinées presque exclusivement aux collégiens :

Les érudits vivent sur un héritage, ils n'élaborent pas les outils utiles à la simple transmission des connaissances. Ils se contentent de traduire ; ils le font, il est vrai, avec un grand sérieux, mais

⁵² Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, *Cours de belles lettres*, Paris, Gabriel Dufour et Pierre Didot l'Aîné, 1813, t. 4, p. 271.

⁵³ Dubois-Fontanelle, *Cours de belles lettres*, t. 4, p. 273-274. Nous y reviendrons plus loin.

⁵⁴ *Ibid.*, t. 4, p. 275.

⁵⁵ Chantal Grell, « Le 18^e siècle et l'Antiquité en France », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 330, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 300.

*cette application ne compense pas, malgré les apparences brillantes, l'absence de travail les plus nécessaires (sic)*⁵⁶.

Chantal Grell explique que même dans le cercle des Lumières, l'histoire antique perd sa primauté au profit de l'histoire moderne et actuelle, notamment dans les dictionnaires. C'est ce qui explique en partie la profusion des ouvrages mythologiques comme celui de l'abbé Banier, mais aussi de Pierre Chompré (*Dictionnaire abrégé de la fable*, 1727) ou de Montchablon (*Dictionnaire abrégé d'antiquités*, 1760). Les lecteurs, désireux d'acquérir une culture « humaniste », raffolent de ces abrégés et des traductions à la mode, agrémentées d'explications mythologiques.

Les traductions deviennent donc un genre littéraire à part entière. Déjà au XVII^e siècle, des discussions soulevaient les notions de fidélité par rapport au texte original (la *querelle homérique* marque un débat linguistique et théorique au sujet de la fonction de la traduction). Vers 1750, l'Académie des inscriptions et belles-lettres se met à réfléchir sur l'importance et sur la fonction de la traduction, mais aussi par rapport à ses destinataires. Ceux-ci s'élargissent à un cercle beaucoup moins « érudit » qu'aux siècles précédents, alors que les auteurs classiques étaient encore destinés à une classe lettrée :

*Même après cette date [1750], [les traducteurs] commencèrent à prendre conscience de l'ignorance de leurs lecteurs ; ils s'attachèrent donc à préciser les tâches du traducteur : il devait tout à la fois s'appliquer à rendre compréhensible un texte, à faire connaître son contexte, à restituer avec fidélité l'œuvre transcrite tout en satisfaisant aux exigences littéraires traditionnelles*⁵⁷.

Nombreux sont les traducteurs « amateurs » qui signent leurs ouvrages et « ornent même leurs préfaces de considérations plus ou moins pédantes sur l'art de traduire et leur travail de créateur⁵⁸ ». Des *Cours de belles lettres* viennent justifier les nouvelles méthodes de traduction (celui de l'abbé Batteux en 1753, par exemple). L'objectif n'est plus de traduire mot à mot ni d'embellir ou de changer un texte qui ne répond plus aux critères littéraires de l'époque ; le traducteur, et Dubois-Fontanelle se fait

⁵⁶ Grell, p. 304.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 307.

fort de le souligner dans sa préface, se doit d'être fidèle au « génie de l'auteur et [à] l'esprit du temps et de la nation dont son œuvre porte témoignage.⁵⁹ » Toute cette prolifération de traductions des grands classiques latins ne faisaient pas l'unanimité : la consultation des textes originaux devenant inutile, même Diderot craignait qu'elles ne précipitassent le déclin des études antiques⁶⁰.

N'étant ni latiniste ni philologue, nous ne pouvons nous prononcer sur la qualité de la traduction de Dubois-Fontanelle. Il semble que ses propos sur l'art de traduire se rapprochent assez des techniques modernes de traduction, mais nous laisserons les spécialistes du domaine en juger pour eux-mêmes.

On comprend toutefois mieux l'entreprise que représente l'édition de 1767. Comme beaucoup de traductions de l'époque, celle de Panckoucke sert avant tout à plaire et à divertir. Est-elle témoin d'un enrichissement culturel au XVIII^e siècle ? Pas forcément, comme nous venons de le démontrer grâce aux remarques de Chantal Grell. Malgré tout le sérieux que Dubois-Fontanelle y met, cette traduction est presque secondaire puisque, nous le verrons plus loin, elle sert d'abord et avant tout à diffuser les illustrations.

L'ÉDITION

Dans une perspective plus technique, présentons maintenant intégralement l'édition de Panckoucke de 1767 et ses « dérivés ».

Caractéristiques

La traduction des *Métamorphoses* de Dubois-Fontanelle, publiée à Paris chez Panckoucke en 1767, porte le titre suivant : *Nouvelle Traduction des Métamorphoses d'Ovide, par M. Fontanelle*. La page de titre précise son adresse : *Chés* [sic]

⁵⁹ Grell, p. 320.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

Panckoucke rue et à-côté de la Comédie Française. Il s'agit d'une édition en deux volumes in-octavo (21,8 x 14,5 cm). L'édition que nous avons utilisée pour notre étude est celle du Service des collections spéciales et livres rares de l'Université de Montréal⁶¹. Son catalogage date du 1^{er} décembre 1988, mais sa provenance exacte reste inconnue : il est impossible de savoir s'il s'agit d'un don ou d'un achat. Selon le personnel du Service, le livre a peut-être appartenu au fond général des bibliothèques de l'Université de Montréal avant même la création du Service des Livres rares et des collections spéciales en 1980.

L'édition de 1767 comprend en tout 19 gravures à l'eau-forte : quinze illustrations initiales, deux portraits et deux pages de titre décorées. Ces œuvres ont été gravées par Ferdinando Gregori d'après les dessins de Giuseppe Zocchi (nous reviendrons sur ces artistes au chapitre suivant), vers 1759 ou 1760, si l'on se fie aux propos rapportés par Josiane Quillet-Sert mentionnés plus haut. Des portraits se trouvent au début de chaque tome, vis-à-vis la page de titre : le portrait d'Ovide au tome premier, celui de Zocchi au second⁶².

Il y a 294 pages dans le tome I, qui comprend la préface non signée (p. i-xvi), les sept premiers livres, l'approbation du roi, un *errata* et l'explication des illustrations⁶³. Le tome II contient les livres 8 à 15 en 340 pages. Les filigranes sont placés en haut à gauche de la page recto et varient légèrement selon les feuillets⁶⁴. On trouve au début et à la fin de chaque livre des bandeaux ornés et des culs-de-lampe fleuris non-signés sur les pages de texte⁶⁵.

Les quinze illustrations hors-texte sont placées en lisière de chacun des quinze livres. Elles sont généralement sur la page de gauche, mais parfois sur la page de droite (c'est le cas pour les livres VII, X, XII et XV). Le papier utilisé pour les

⁶¹ Cote CSb PA 6523 M2 1767.

⁶² Henry J. Reynaud, *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle*, Genève, Bibliothèque des érudits, 1955, col. 390. L'auteur rapporte que le second portrait est celui de Fontanelle. C'est une erreur : d'après la *Biographie du Dauphiné* de Rochas (voir bibl.), son portrait gravé se trouve dans sa traduction des *Métamorphoses* parue à Lille chez Henry en 1772.

⁶³ Ce sont ces titres que nous avons donné aux images du catalogue.

⁶⁴ Ces filigranes sont répertoriés dans l'ouvrage de référence de Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS et J. Telford, 1995, p. 129 et fig. 619.

⁶⁵ Dans l'édition des *Héroïdes* d'Ovide de 1763, illustrée par Zocchi et Gregori, le graveur signe certains des culs-de-lampe.

images est différent du papier de texte : il est plus épais et sans filigrane. Les images mesurent 132 x 90 mm ; elles occupent presque toute la page (212 x 120 mm). Il n'y a aucune trace de cuvette sur les feuilles, à l'exception du livre III : l'image étant mal centrée, la cuvette apparaît au coin supérieur gauche. Dans les années 1760 en France, la cuvette était devenue désagréable à l'œil, et les éditeurs laissaient des marges plus hautes et plus larges que le livre autour de la plaque de cuivre. La trace de la cuvette était alors supprimée⁶⁶.

Le livre auquel se rapporte chaque illustration est indiqué au bas de la feuille par des chiffres romains : L.I, L.II, *etc.* La liste des fables représentées est placée à la fin du premier tome, à la suite de l'*errata*. Les deux portraits ne sont pas identifiés.

Les planches à l'eau-forte⁶⁷ sont signées « *J. Zochj inv.* » et « *F. Gregorj sculp.* » (les initiales et le verbe peuvent varier) : cette technique était très répandue pour l'illustration des livres de l'époque, car elle permettait plus d'aisance et de fidélité par rapport au dessin original. Les images ne sont pas datées, mais nous avons vu plus haut que Panckoucke avait reçu les planches dès le début des années 1760.

Henri Cohen donne un prix pour cette édition, peut-être un prix de vente au début du XX^e siècle pour les collectionneurs et bibliophiles : de 10 à 12 francs⁶⁸. En consultant sur la Toile les sites d'antiquaires et de vendeurs de livres anciens, l'édition identique publiée chez Henry – un partenaire de Panckoucke – valait 350 Euros en 2005, et 297,50 Euros en mai 2007⁶⁹.

De tous les poèmes antiques, Dubois-Fontanelle n'a traduit que les *Métamorphoses* d'Ovide. L'Université de Montréal est la seule institution au Canada qui possède un exemplaire de l'édition Dubois-Fontanelle de 1767. Quelques exemplaires se retrouvent aux Etats-Unis, notamment aux universités Harvard, Yale, Princeton et au Vermont, et bien sûr dans plusieurs bibliothèques de France. Les catalogues des

⁶⁶ Antony Griffiths, *Prints for Books : Book Illustration in France 1760-1800*, Londres, British Library, 2004, p. 134-135.

⁶⁷ Cette technique est confirmée dans Reynaud, *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle*, col. 391.

⁶⁸ Henry Cohen, *Guide de l'amateur à gravures du XVIII^e siècle*, sous la dir. de Seymour de Ricci, Paris, A. Rouquette, 1912, col. 772.

⁶⁹ Site Internet Priceminister. Voir le lien suivant :

http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/ANCIEN/product/ovide/nouvelles-translation-des-metamorphoses-d-ovide-par-monsieur-fontanelle.742-835.aspx?donnee_appel=PANGOPRICE (consulté le 4 mai 2007).

universités américaines indiquent que les 19 planches sont coloriées à la main, mais des éditions consultées, les gravures étaient en noir et blanc. Lors de notre passage à Harvard en juillet 2006, nous avons voulu étudier l'édition aux illustrations coloriées, mais elle a été égarée entre les bibliothèques Widener et Houghton. Le catalogue de l'Université du Vermont indique aussi une édition en couleur, mais cette édition (consultée en juillet 2006) n'en montre aucune trace. La même erreur se trouve dans le catalogue en ligne de l'Université Yale : une bibliothécaire nous a confirmé par courriel, le 22 janvier 2007, que les planches n'étaient pas coloriées.

Autres éditions

Les éditions ont souvent une histoire complexe (*habent sua fata libelli*, disait déjà Horace...). C'est le cas de la traduction de Dubois-Fontanelle. Une édition de 1766, imprimée à Paris chez J. Barbou, est conservée à la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de Toulouse. Cette édition, qui n'est mentionnée dans aucun ouvrage bibliographique, n'est illustrée que de quelques bandeaux dans les deux tomes⁷⁰. Il existe aussi une édition lilloise, chez J. B. Henry en 1767, identique à celle de Paris, en deux volumes in-octavo, avec les mêmes illustrations, l'*errata*, la liste des planches, l'approbation et le privilège à la fin du tome premier. Panckoucke, afin d'assurer une plus grande visibilité de son ouvrage en dehors de Paris, céda certainement ses droits à Henry, qui refit une édition en 1772.

Ghislaine Amielle, dans sa thèse de doctorat publiée en 1989⁷¹, cite une édition de Dubois-Fontanelle publiée chez Panckoucke en 1767, avec 139 gravures de Eisen, Moreau et Zocchi (entre autres), dont un exemplaire se trouve dans une collection privée. Comme sa thèse ne se concentre pas sur les éditions du XVIII^e siècle, elle ne donne que peu de détails quant à cette édition particulière. Elle réfère son lecteur au numéro 573 du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France. Pourtant, une

⁷⁰ Nous n'avons pas consulté cette édition ; ces renseignements nous proviennent de Madame Jocelyne Deschaux, conservateur du Patrimoine écrit de la bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de Toulouse, avec qui nous avons correspondu le 22 mars 2007.

⁷¹ Ghislaine Amielle, *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, Jean Touzot, 1989.

responsable des livres rares de cette institution, avec qui nous avons correspondu le 26 septembre 2006, nous confirme que ce numéro de catalogue correspond à l'édition illustrée uniquement par les quinze images de Zocchi et Gregori. S'agirait-il d'une confusion avec l'édition de Banier de 1767-1771, qui comporte 140 figures signées par différents artistes, dont Eisen et Moreau ? Nous avons consulté cette édition de Banier de 1767 à la bibliothèque Houghton à Harvard en juillet 2006, et aucune illustration n'est signée par Zocchi ou Gregori. Nous avons écrit à madame Amielle afin qu'elle précise si une traduction de Dubois-Fontanelle, publiée chez Panckoucke en 1767, présentait réellement 139 gravures par ces différents artistes. S'il s'agit d'une confusion, elle ne s'en est pas rendue compte : dans sa réponse du 4 juillet 2006, elle nous a encore référée au catalogue de la BnF n° 573 et nous a appris le décès du collectionneur (qu'elle ne nomme pas) chez qui elle avait consulté l'édition. Elle ne sait pas ce qui est advenu de cette collection privée. Nous n'avons retrouvé aucune trace d'une pareille édition dans les ouvrages bibliographiques du XVIII^e siècle. L'exemplaire dont parle madame Amielle serait-il une publication unique ?

Nous savons que des cas d'impression unique existaient à l'époque : un prospectus pour une édition des *Métamorphoses* traduites par M. G. T. Villenave (chez Didot, à Paris, 1806)⁷² le confirme : ce document indique qu'un exemplaire unique a été imprimé, sans doute à la demande (même si cela n'est pas écrit) d'un particulier ; toutefois, les ouvrages bibliographiques ne mentionnent pas cette publication unique. Cohen, par exemple, bien qu'il cite cette édition de 1806 en format in-4° et in-8°, n'évoque pas tous les différents tirages indiqués par le prospectus. Bien qu'il s'applique à une autre édition plus tardive, ce document nous permet de croire qu'il serait possible que Panckoucke ait publié en tirages restreints, voire en un tirage unique, la traduction de Dubois-Fontanelle illustrée par Zocchi en ajoutant les illustrations des fameux artistes qui ont collaboré à l'édition de Banier de 1767-1771⁷³. Que cette hypothèse s'avère vraie ou qu'il s'agisse d'une confusion entre les éditions Dubois-Fontanelle 1767 et Banier 1767, nous ne pourrions malheureusement pas répondre à cette question dans l'immédiat.

⁷² Ce prospectus a été trouvé dans le premier tome de l'édition de 1806 que possède le Service des livres rares et des collections spéciales de l'Université de Montréal.

⁷³ Celle pour laquelle Panckoucke ne reçut pas les droits d'utilisation de la traduction de Banier.

Dubois-Fontanelle retravailla sa traduction à plusieurs reprises et publia des versions scolaires, notamment en 1770 à Paris chez Nyon le Jeune, en 2 volumes in-12, réimprimée en 1780. Cette édition fut reprise par L. Duprat-Duverger à Paris en 1806⁷⁴. D'autres éditions apparaissent à Lille chez J.-B. Henry en 1772 (2 vol. in-8^o) et à Paris chez Barbou en 1778 (2 vol. in-8^o selon Quillet-Sert, in-12 selon Rochas⁷⁵). Une autre version de sa traduction fut publiée à Rouen en 1789. Rochas mentionne une édition chez Panckoucke en 1762 en deux volume in-octavo. Nous n'avons toutefois pas retrouvé cette édition dans les répertoires des bibliothèques françaises et américaines. Il s'agirait soit d'une édition préliminaire, soit d'une autre traduction, puisque Dubois-Fontanelle ne fournit sa version qu'en 1765.

Nous l'avons mentionné plus haut, l'édition parisienne de 1802 chez Duprat-Letellier est une édition importante pour le traducteur. Il s'agit de l'édition tant rêvée agrémentée de notes et d'un dictionnaire mythologique que Dubois-Fontanelle aurait voulu publier avec Panckoucke dès 1767. Les commentaires, inspirés de ceux de Banier, se trouvent à la fin de chacun des livres des *Métamorphoses*, et non pas après chaque fable. Des explications des fables semblaient appropriés dans cette édition de 1802 qui se voulait sans doute plus « scolaire », rapportant la version latine en regard de la traduction française. D'autre part, les éditions de Banier connurent un tel succès que Dubois-Fontanelle comprit sans doute l'intérêt d'offrir aux lecteurs une édition plus accessible par le format et le coût (un in-8^o au lieu d'un in-folio), mais tout aussi « érudite ». Cette édition en 4 volumes comporte elle aussi 19 planches (15 illustrations et 2 portraits), différentes de celles de l'édition de 1767. Les illustrations, non signées, sont tirées de l'édition de Banier en 1767⁷⁶ : Dubois-Fontanelle ne s'est pas inspiré seulement des explications historiques du célèbre abbé.

La traduction de Dubois-Fontanelle se retrouve aussi dans des rééditions posthumes : à Paris chez J. Delalain, en 2 volumes in-12 (édition scolaire)⁷⁷, ainsi

⁷⁴ BN 574.

⁷⁵ Adolphe Rochas, « Dubois-Fontanelle », *Biographie du Dauphiné*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 327.

⁷⁶ La composition est inversée par rapport ax images dans l'édition de Banier.

⁷⁷ BN 668 et BN 689.

qu'en 1896-1897 à Paris, en 3 volumes in-32⁷⁸, mais avec de nombreuses coupures afin de respecter les exigences dimensionnelles de cette petite collection parue sous les auspices de la Bibliothèque nationale de France.

Bien que Dubois-Fontanelle entreprit la traduction d'Ovide un peu malgré lui en 1765, ses multiples traductions revues et corrigées montrent qu'il en prit un certain plaisir. Le succès de sa traduction française dû aussi l'encourager à poursuivre ce travail, exercice courant et respecté chez les littéraires du XVIII^e siècle. Les différentes éditions de notre traducteur s'adressent à des publics différents. Il publia des éditions « de divertissement » (1767, 1789, 1802), ainsi que des éditions destinées aux étudiants (1770, 1806), avec le texte latin et des explications historiques. Ces ouvrages scolaires pouvaient représenter une source de revenu appréciable, tant pour l'auteur que pour l'éditeur.

Parmi toutes les différentes publications de sa traduction, l'édition de Panckoucke en 1767 (publiée aussi chez Henry la même année) est la seule qui ait été créée en fonction des illustrations. La traduction de Dubois-Fontanelle vient presque en second plan, puisque Panckoucke cherchait d'abord et avant tout un moyen de diffuser (et de rentabiliser) les cuivres acquis à Florence. Davantage préoccupé par ses notes mythographiques, le traducteur et son éditeur de 1802 reprennent des compositions déjà tirées du Banier de 1767-1771. L'édition de Panckoucke en 1767, elle, offre aux lecteurs français des images originales, d'une qualité supérieure, créées par des artistes qu'ils connaissaient déjà, puisque ces deux florentins avaient déjà illustré des publications parisiennes.

⁷⁸ Bibliothèque Nationale de France, Collection des meilleurs auteurs anciens et modernes, n° 230-232. BN 577.

CHAPITRE II : LES ILLUSTRATEURS ET LEUR ŒUVRE

Nous venons d'établir les principaux aspects de la traduction littéraire des *Métamorphoses* pour l'édition de Panckoucke en 1767. Étudions maintenant sa traduction visuelle.

Les traductions illustrées des *Métamorphoses* existent dans de nombreuses langues, depuis de nombreux siècles. Depuis l'Antiquité, sculpteurs, miniaturistes, orfèvres et peintres ont puisé dans ce gigantesque répertoire mythologique. Les gravures ont accompagné les traductions illustrées depuis le XV^e siècle, s'inspirant souvent l'une de l'autre et établissant ainsi une tradition picturale.

Dans sa préface, Dubois-Fontanelle établit un parallèle entre l'art du traducteur et l'art du graveur, tel que nous l'avons rapporté à la page 19. Une traduction doit rester fidèle à l'esprit de l'auteur, tout en adaptant le texte aux règles de la langue. Une gravure doit elle aussi reprendre l'ensemble et les détails de la peinture qu'elle reproduit, dans la mesure où la technique le lui permet ; dans les deux cas, la transposition n'est jamais entièrement fidèle au modèle original. Qu'en est-il de la transposition d'un texte à une image ?

DEUX ARTISTES ITALIENS

Nous avons vu au chapitre précédant que les illustrations ont motivé la publication de l'édition de 1767. Ces gravures sont l'œuvre de deux artistes florentins, renommés à leur époque mais peu connus de nos jours. Il existe très peu de documentation sur le

graveur Ferdinando Gregori à part les courtes notices biographiques dans les dictionnaires français et italiens. L'œuvre de Giuseppe Zocchi, mieux connue, a notamment fait l'objet d'une étude approfondie par Alessandro Tosi en 1997⁷⁹. Toutefois, les illustrations des *Métamorphoses* pour l'édition de 1767 ne sont que brièvement commentées par l'auteur, qui insiste beaucoup plus sur ses *vedute* et ses fresques pour les palais d'aristocrates toscans.

Zocchi et Gregori ont fourni les illustrations pour deux éditions parisiennes, celles de Panckoucke en 1767, mais aussi pour les *Héroïdes* d'Ovide en 1763, ce qui montre que les deux florentins devaient être appréciés par les éditeurs et le public français.

Le dessinateur : Giuseppe Zocchi

Peintre, dessinateur et à l'occasion graveur, Giuseppe Zocchi est né à Florence en 1717⁸⁰ et mort de la peste en mai 1767. Il est surtout connu pour ses paysages et ses belles *vedute* de Florence et de la Toscane. Sous la protection de la famille Gerini⁸¹, il étudia à Rome, à Bologne, à Milan et en Lombardie. C'est à Venise qu'il perfectionna l'art de la gravure, dans l'atelier de Joseph Wagner (1706-1786), célèbre graveur allemand et marchand d'art.

Sans doute pour répondre à la forte demande des voyageurs européens, attirés par la richesse culturelle d'Italie, Zocchi consacra une grande part de sa carrière artistique aux *vedute*. Nombre de ses dessins de paysages toscans et de monuments italiens furent gravés et réunis dans différents ouvrages. Deux séries de gravures ont assuré sa renommée : *Scelta di 24 vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese e Palazzi*

⁷⁹ Alessandro Tosi, *Inventare la realta : Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Florence, Banca Toscana, 1997.

⁸⁰ Mina Gregori, « Vedutismo fiorentino : Zocchi e Bellotto », *Notizie da Palazzo Albani*, vol. XII, n° 1-2, 1983, p. 242 (note 3) : l'auteur explique pourquoi la vraie date de naissance de Zocchi est 1717 et non 1711, comme le prétendent certains biographes ; le portrait de Zocchi se retrouve dans un médaillon du frontispice des *Vedute delle ville* de 1744, sous lequel se trouve une inscription précisant son âge (27 ans).

⁸¹ Une anecdote rapportée par Edward A. Maser, « Drawings by Giuseppe Zocchi for Works in Florentine Mosaic », *Master Drawings*, vol. 5, 1967, p. 47, nous apprend que, selon une lettre du 21 novembre 1795 écrite par le marquis Pierre Antone Gerini à Louis Lanzi (auteur d'une histoire des peintres italiens), Zocchi aurait été laboureur à la ferme du comte della Gherardesca. Le marquis Gerini (oncle de Pierre Antone), en visite chez le comte, aurait alors aperçu le jeune Zocchi en train de dessiner et lui aurait offert d'apprendre les beaux arts à Florence.

della Città di Firenze (dédiée à l'impératrice Marie Thérèse), et *Vedute delle ville e d'altri luoghi di Toscana*, publiées en 1744, 1754 et 1757 à Florence, pour lesquelles il grava lui-même quelques planches. Cette dernière série, qui documente visuellement et de façon exhaustive les monuments florentins, visait à donner aux touristes à Florence un souvenir de leur visite. Ces illustrations de « voyage » servent aujourd'hui à reconstituer certains bâtiments historiques par rapport aux modifications apportées aux XIX^e et XX^e siècles⁸², constituant ainsi un témoignage précieux du patrimoine toscan du XVIII^e siècle.

Zocchi était aussi peintre de *quadrature* et de fresques. Il décora entre autres les palais Rinuccini (1756-1766) et Gerini (1759). Entre 1754 et 1760, il fut peintre à l'*Opificio delle pietre dure* à Florence. Une partie de sa renommée provient de sa participation à la production des « mosaïques florentines », commission du Grand Duc Francis de Habsbourg de Lorraine, nouvel héritier du trône de Toscane. Zocchi fournit des modèles peints pour les mosaïques destinées à la résidence impériale de Vienne, aujourd'hui conservées dans les salles d'exposition (*Schauräume*) de la Hofburg.

Outre l'édition des *Métamorphoses* de 1767, Zocchi illustra quelques œuvres classiques, telle l'*Énéide* de Virgile traduite par Annibal Caro⁸³, publiée à Paris en 1760 par Giuseppe Conti chez Quillau. Il composa aussi les dessins pour les *Héroïdes*, publiées à Paris chez Durand en 1763. Sur ce dernier aspect de son œuvre, la documentation est toutefois minimale.

Zocchi, qui ne quitta sans doute jamais l'Italie, connut un succès international avec ses deux séries de dessins, la *Scelta di 24 vedute di Firenze* et les *Vedute delle ville e d'altri luoghi di Toscana*, publiés dès 1744. Il gagna la faveur des Parisiens grâce au professeur d'italien à l'École militaire, Giuseppe Conti (1720-1790) : c'est ce dernier qui aurait passé la commande pour les illustrations de l'*Énéide* de Virgile (Paris, 1760)⁸⁴, une édition qui ne connut pas le succès anticipé⁸⁵. Toutefois, les éditeurs

⁸² Clara Bargellini et Pierre de la Ruffinière du Prey, « Sources for a reconstruction of the Villa Medici, Fiesole », *The Burlington Magazine*, vol. III, n° 798-801, octobre 1969, p. 597-605.

⁸³ La première édition de cette traduction date de 1581 à Venise.

⁸⁴ Alessandro Tosi, p. 236.

parisiens reconnurent le talent d'illustrateur de Zocchi puisqu'ils utilisèrent ses dessins pour les *Héroïdes* en 1763 et les *Métamorphoses* en 1767, toutes deux gravées par Gregori.

Le graveur : Ferdinando Gregori

La vie et l'œuvre du graveur Ferdinando Gregori ne sont connus que par des notices biographiques, en général très courtes. Elles mentionnent pourtant que Gregori fut parmi les meilleurs graveurs de son époque⁸⁶.

Ferdinando Gregori est né à Florence en 1743 et y est mort en 1804. Il commença son apprentissage dans l'atelier de son père, Carlo Gregori, lui-même graveur au burin. Gregori s'attira les faveurs impériales et, sous la protection du grand-duc Léopold, se rendit à Paris en 1760 grâce à une bourse de la ville de Florence. À Paris, il fut l'élève de Jean Georges Wille (1715-1808), académicien et graveur du roi Louis XV, dont l'atelier, très réputé, accueillait des artistes de partout en Europe. Le *Journal* de Wille, publié par Georges Duplessis en 1857⁸⁷, évoque une rencontre avec cet « élève italien » prometteur le 1^{er} mars 1761 à Paris :

*M. de Piller, secrétaire de M. le comte de Staremborg, ambassadeur de Leurs Majestés Impériales, amena chez nous dans l'après-dîner les deux élèves pensionnaires dont il étoit convenu avec moi du prix de douze cents livres par an pour chacun, quelques temps avant leur arrivée. Ils sont Toscans de nation, étant de Florence. L'un se nomme M. Gregori, fils d'un graveur qui est mort ; l'autre, M. Vangelisti, fils d'un conseiller de la chancellerie de Florence. Le premier a un bon commencement, et l'autre n'a fait que commencer. Nous verrons leurs progrès ultérieurs*⁸⁸.

⁸⁵ Josiane Quillet-Sert, « Portrait de Dubois-Fontanelle (1737-1812), d'après sa Correspondance (suivi du Catalogue de sa Correspondance et de l'étude de ses principales Œuvres) », thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1996, t. 2, p. 285.

⁸⁶ M. Hofer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1857, t. 12, col. 894.

⁸⁷ Georges Duplessis, *Mémoires et journal de J.-G. Wille*, Paris, Jules Renouard, 1857, 2 vols. Les notes du journal de Wille sont très détaillées, parfois pour des événements sans grande importance. Les allusions à Gregori sont malheureusement peu nombreuses.

⁸⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 157-158.

Wille mentionne Gregori quelques fois encore : le 1^{er} avril 1761, le 1^{er} septembre 1761 et le 1^{er} juin 1762. Le 10 septembre et le 28 septembre 1763, Wille parle de ses trois élèves, Schmuzer, Vangelisti et Halm⁸⁹, mais ne mentionne pas Gregori, celui-ci ayant peut-être quitté l'atelier pour retourner à Florence⁹⁰.

Nous en savons très peu sur sa période parisienne, à part qu'il réalisa un frontispice d'après Gravelot pour une édition du *De rerum natura* de Lucrèce (publiée à Londres en 1761), ainsi que les vignettes pour les *Héroïdes* d'Ovide (Paris, 1763) d'après les dessins de Zocchi. Les notices biographiques ne mentionnent pas ces éditions d'Ovide. Elles indiquent par contre l'illustration de la *Vita del b. Michele Flammini abate generale di Vallombrosa* (Florence, I. Hughford, 1759). En 1758-1759 il grava la série *Storie dei ss. Nereo e Achilleo* de l'église Santa Maria Maddalena de' Pazzi, à Florence, d'après six dessins de T. Arrighetti. En 1767 et 1768, il grava des peintures conservées au Palazzo Pitti et dans des églises florentines. Il reproduit en une série d'estampes la porte du Paradis du baptistère de Ghiberti en 1773. En 1786, il participa au projet de l'*Etruria pittrice* en deux volumes de M. Lastrì (publié en 1795), dans lesquels sont reproduites des œuvres du XII^e au XVIII^e siècles.

Gregori exécuta aussi plusieurs gravures d'après des tableaux d'églises ou de cabinets privés de Florence. *La Mort de saint Louis de Gonzague*, d'après un dessin de J.-B. Cipriani est considéré comme son chef-d'œuvre.

Nous avons consultée la *Nouvelle traduction des Héroïdes d'Ovide* à l'été 2006 à la bibliothèque Houghton de l'Université Harvard⁹¹. Publiée chez Durand à Paris en 1763, elle contient des culs-de-lampe – certaines signées par Gregori – et un frontispice signé par les deux artistes. Les illustrations ne sont pas en pleine page comme dans l'édition des *Métamorphoses* ; il s'agit plutôt de 31 petites vignettes décoratives placées en haut des premières pages de chaque épître. Le style des images

⁸⁹ Duplessis, t. 1, p. 229-230.

⁹⁰ En août 1763, Wille note qu'il a été négligent de n'avoir rien écrit dans son journal pendant deux mois ; Gregori a sans doute quitté son atelier pendant cette période. En effet, Wille ne le mentionnera plus après cette date.

⁹¹ Nous n'avons malheureusement pas pu obtenir les reproductions des vignettes.

est le même que dans les illustrations de 1767 : des visages d'un style rococo, des costumes et des décors à l'antique⁹².

L'illustration d'un livre est en effet un procédé complexe, et plusieurs artistes du XVIII^e siècle collaboraient souvent ensemble, surtout si leur tempérament s'accordait⁹³. Bénédicte Gady explique :

Une estampe est le fruit d'une rencontre entre une manière et un modèle, mais aussi entre deux, trois, voire quatre hommes, graveur, inventeur, éditeur, commanditaire. Si la répartition des rôles est relativement claire d'un point de vue technique, de nombreuses combinaisons, en revanche, sont possibles pour ce qui relève de l'initiative de la planche, de la détermination de sa finalité et de sa forme. Ainsi, à l'origine d'une planche, on peut trouver le graveur, bien sûr, mais aussi l'inventeur⁹⁴.

Il est difficile d'affirmer où et quand commença la collaboration entre les deux artistes et pourquoi leur travail eut suffisamment de succès pour que leurs illustrations soient retenues dans deux éditions parisiennes. Dans le cas des *Métamorphoses*, les illustrations existaient avant 1760, donc avant l'arrivée de Gregori à Paris. D'après Josiane Quillet-Sert, Panckoucke fit l'acquisition des cuivres : « Pour chaque livre, ils [les éditeurs] avaient fait faire des dessins, gravés ensuite par un artiste habile⁹⁵ ». Cet artiste est vraisemblablement Gregori. Il aurait alors gravé les dessins avant son arrivée à Paris dans l'atelier de Wille et aurait transmis ses cuivres à Panckoucke. Les dessins de Zocchi, restés en Italie, sont aujourd'hui conservés à la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florence.

Nous ne savons pas si les illustrations qui ornent l'édition des *Héroïdes* parue en 1763 ont été conçues et gravées spécifiquement pour cette édition parisienne. Il est probable que Gregori les grava à Paris, puisque les vignettes sont à même la page de texte. D'après son journal, Wille connaissait Zocchi. En date du 30 janvier 1762, il écrit : « *J'ay écrit à M. Zocchi, peintre à Florence, pour le prier de me faire deux*

⁹² Nous n'avons malheureusement pas obtenu l'autorisation de les reproduire.

⁹³ Jean Laran, Jean Adhémar et Jean Prinnet, *L'estampe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, t. 1, p. 132.

⁹⁴ Bénédicte Gady, « Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1666-1724) », *Studiolo*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 64.

⁹⁵ Josiane Quillet-Sert, t. 2, p. 284.

*tableaux pendants, et je lui envoie (sic) la mesure*⁹⁶ ». Serait-il possible qu'il ait joué un rôle dans la commande des illustrations des *Héroïdes* ?

Il est légitime de penser que Panckoucke se tenait au courant des projets de publications dans le cercle de la presse et s'inspira de l'édition des *Héroïdes* pour ses *Métamorphoses*. Parmi les cuivres acquis, il choisit peut-être de privilégier les illustrations de Zocchi gravées par Gregori, laissant de côté celles dessinées par d'autres artistes italiens, peut-être par souci d'unité stylistique, de cohésion visuelle, voire de rentabilité commerciale, mais aussi puisque ces deux artistes florentins avaient bonne réputation dans le monde de l'édition parisienne au début des années 1760.

FONCTIONS DE L'ILLUSTRATION

Nous nous sommes intéressés à la façon dont les deux artistes italiens ont illustré les *Métamorphoses* d'Ovide, un poème qui possède une longue histoire iconographique : l'illustrateur s'inspire-t-il de la source écrite (un récit, une fable) ou d'une source picturale ? Nous analyserons, dans les pages qui suivent, la manière dont Zocchi a illustré les fables d'Ovide, s'il s'en tient au récit ou à une tradition picturale connue grâce aux éditions illustrées ou aux œuvres d'art.

À travers les siècles, les *Métamorphoses* s'imposent comme « la source iconographique mythologique⁹⁷ ». Les descriptions « plastiques » d'Ovide permettent aux artistes de représenter les mythes. Les images servent à mieux retenir les récits fabuleux (un outil pédagogique que l'on exploita abondamment pour les enfants dès le XVII^e siècle). Chez Ovide, ces récits sont regroupés sous le thème des métamorphoses : dans une édition illustrée, comment l'artiste les représente-t-il ? Est-il plus intéressé par la narration de l'histoire ou par la transformation d'un corps en un autre ? Nous verrons plus loin que les artistes de l'édition de Dubois-Fontanelle en

⁹⁶ Duplessis, p. 186.

⁹⁷ Tiré de la préface de Diane de Selliers dans *Les Métamorphoses d'Ovide (illustrées par la peinture baroque)*, traduites du latin par Georges Lafaye, textes liminaires par Roberto Mussapi, Pierre Rosenberg et Carlo Falciani, Paris, Diane de Selliers, 2003, t. 1, p. 12.

1767 offrent des illustrations qui résument davantage l'action que la métamorphose. Car il va sans dire que la représentation visuelle et figée d'une mutation physique est contrainte à des problèmes techniques propres à l'illustration, dont l'action se déploie dans l'espace plus que dans le temps. Dans l'abondance des thèmes ovidiens, sculpteurs, peintres et graveurs trouvèrent des moyens de reproduire ces transformations : les bras de Daphné en forme de feuilles chez le Bernin (*Apollon et Daphné*, 1622-1625), le nuage enveloppant Io chez le Corrège (*Jupiter et Io*, 1531).

La transposition du littéraire au pictural ne se fait pas de façon littérale. Le dessin donne à voir ce que le texte ne peut montrer ; il est son complément. Les théoriciens des siècles précédents ont longuement réfléchi à ces questions théoriques.

Ut Pictura Poesis

Les *Métamorphoses* d'Ovide évoquent le concept *d'ut pictura poesis*. Un nombre important d'auteurs s'y sont déjà intéressés et nous ne ferons que résumer leurs propos. En effet, le texte ovidien abonde en descriptions plastiques qui ont à la fois été inspirées d'œuvres d'art et qui ont ensuite inspiré celles-ci.

« Un poème, tel un tableau... » : cette notion reprise de l'Antiquité est centrale dans les théories artistiques du XVI^e au XVIII^e siècle. Tirée de l'*Ars Poetica* d'Horace (v. 361 de l'*Épître aux Pisons*), cette phrase exprime la similitude entre la poésie et la peinture. La *mimesis* est le principal objectif des deux arts sœurs : Horace, Platon et Aristote parlent d'imitation de la beauté idéale. Simonide de Céos (556-467 av. J.-C.), rapporté par Plutarque, en élabore le concept : la peinture est une poésie muette et la poésie, une peinture parlante.

Dans l'Antiquité, la comparaison entre peinture et poésie était surtout utilisée pour montrer les qualités des textes littéraires. Les orateurs anciens pratiquaient l'*ekphrasis* en décrivant des peintures connues qu'ils faisaient revivre par le jeu des mots afin de prouver leur talent d'élocution. Certaines descriptions dans les *Métamorphoses* relèvent de l'*ekphrasis* : Ovide, de par sa formation rhétorique, décrit des scènes en tableaux vivants, inspirées de peintures, de mosaïques et de sculptures.

Georges Lafaye affirme que le poète aurait pu voir ces œuvres sur les places publiques de Rome ou lors de ses voyages autour de la Méditerranée⁹⁸.

Ainsi, les descriptions plastiques d'Ovide attirent peintres, sculpteurs et graveurs, qui trouvent aisément sujets à représentation. Le langage d'Ovide est « pictural » : son texte donne à voir des images, comme dans les récits d'Andromède, d'Europe ou de Pygmalion. Ces trois fables font explicitement référence à la sculpture par leur thème ou par le traitement qu'en fait le poète : la statue de marbre de Pygmalion s'anime pour devenir humaine ; le corps nu d'Andromède est comparé à une statue de marbre ; Persée utilise la tête de Méduse pour pétrifier ses ennemis. La corrélation entre les objets d'art et le texte est très sensible au travers de l'œuvre d'Ovide.

Fort de la caution des théoriciens et des académiciens, peintres et poètes se sont inspirés des auteurs classiques. À la Renaissance, Alberti encourage les artistes à apprendre des poètes et à trouver leur inspiration dans les textes. Les arts sœurs, peinture et poésie, s'inspirent réciproquement pour traduire les sentiments. Ovide a été, au Moyen Âge, à la Renaissance et aux époques ultérieures, une source inépuisable pour les artistes et les écrivains : le titre *La Bible des poètes*, donné à l'une des premières éditions françaises illustrées des *Métamorphoses* au XV^e siècle, n'est pas anodin. Les fables, regroupées dans ce répertoire littéraire, inspiraient les poètes (Pétrarque, Dante, Chaucer, Shakespeare, l'Arioste) ainsi que les peintres (Titien, Rubens, Vasari, Poussin). Les créations d'inspiration ovidienne étaient à leur tour utilisées par d'autres artistes et poètes pour représenter les récits mythologiques.

Relevons l'exemple de la *Métamorphose figurée*, illustrée par Bernard Salomon et publiée par Jean de Tournes à Lyon en 1557. Dans cette édition, certaines images s'éloignent du texte d'Ovide et empruntent plutôt aux *Triumphes* de Pétrarque (inspirés eux-mêmes par Ovide). Par exemple, la vignette du Triomphe de Bacchus dépeint un cortège. Ce cortège est décrit par les vers en huitain de Barthélémy Aneau⁹⁹ sous la vignette. Or, le texte original d'Ovide ne fait pas du tout mention de ce cortège ; il s'agit plutôt d'un « prétexte à l'évocation d'un type iconographique¹⁰⁰ ».

⁹⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Les Belles-Lettres, 1969-1972.

⁹⁹ Poète français du milieu du XVI^e siècle.

¹⁰⁰ Ghislaine Amielle, p. 233.

Ainsi, certaines images s'éloignent du texte d'Ovide et vont même jusqu'à puiser chez d'autres poètes. L'exemple du triomphe de Bacchus, que nous retrouvons dans plusieurs éditions illustrées, montre le cercle d'inspiration continué dans le milieu artistique : le graveur des *Métamorphoses* s'inspire de Pétrarque, qui lui-même s'est inspiré d'Ovide. C'est ce que Ressenlaer W. Lee¹⁰¹ appellera « counterinfluence », ou « influence réciproque¹⁰² » : un échange perpétuel entre artistes et poètes. Nous reverrons plus loin un exemple de ce type avec la représentation d'Andromède et Persée.

Il résulte de ce circuit d'influences que l'illustrateur des *Métamorphoses* n'est pas toujours fidèle à son auteur. Il s'inspire parfois d'autres sources. Que cela signifie-t-il dans le cas où texte et image sont liés ?

Fidélité et rapports texte-image

On peut se demander quel est le rôle de l'illustration dans le texte. Ségolène Le Men parle « d'hétérogénéité du visible et du lisible¹⁰³ » : la représentation est forcément relative au texte. On peut alors soulever plusieurs questions : le récit domine-t-il la représentation visuelle, puisqu'il impose le sujet à l'image¹⁰⁴ ? La signification de l'image réside-t-elle dans la transposition du lisible au visible¹⁰⁵, ou l'image peut-elle se détacher du texte qu'elle illustre et exister par elle-même ?

Dans le cas des *Métamorphoses*, texte et images ont été soumis à diverses interprétations au cours des siècles. Or, on retrouve souvent des similitudes parmi les représentations des différentes époques. La tradition iconographique du texte ovidien s'est développée, dans certains cas, par l'influence du pictural, s'éloignant ainsi du texte, permettant une plus grande indépendance de l'image.

¹⁰¹ « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art : Some facts and Hypothesis », *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Milliard Meiss*, 1977, t. 1, p. 203-319.

¹⁰² Notre traduction.

¹⁰³ Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (éd.), *L'illustration : essais d'iconographie. Actes du Séminaire CNRS* (Paris, 1993-1994), Paris, Klincksieck, 1999, p. 9.

¹⁰⁴ Annie Champagne, « L'édition illustrée du théâtre de Racine (Didot, 1801) : croisement entre littérature, art visuel et théâtre », conférence présentée au *Colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs en études sur les XVII^e et XVIII^e siècles*, Université de Montréal, le 4 mars 2007.

¹⁰⁵ Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », *Critique*, vol. 34 (mars 1978), p. 276.

L'illustration dans le texte

Sécolène Le Men parle des critères qui déterminent la position des illustrations à l'intérieur même d'un volume : les images font partie de l'ensemble du livre ou des parties textuelles (les chapitres). Leur emplacement peut être « initial, progressif ou terminatif¹⁰⁶ ». Il importe de distinguer les illustrations liminaires (les frontispices, les bandeaux, les vignettes) des illustrations dans le texte ou hors du texte¹⁰⁷. Dans le cas de l'édition de Panckoucke, les gravures se présentent comme des images-frontispices et initient chacun des quinze livres du poème. Ils sont progressifs, puisqu'ils nous font avancer dans le récit.

Il y a aussi la question du nombre d'illustrations qui, dans le cas des *Métamorphoses*, change d'une édition à une autre. Dans les éditions françaises des xv^e et xvi^e siècles, on retrouve en moyenne entre 30 et 50 images pour l'ensemble des quinze livres. Par exemple, Colard Mansion, en 1484, insère 33 gravures sur bois qui illustrent les dieux et les scènes bien connues des *Métamorphoses*, sans souci d'égalité entre les quinze livres. Bernard Salomon, dans l'édition lyonnaise de Jean de Tournes en 1557, sera le premier à illustrer une édition avec un nombre très important de gravures (189). À partir du xvii^e siècle, nous retrouvons deux types d'éditions illustrées : celles à 15 gravures comme chez Panckoucke, et celles à multiples gravures (généralement autour de 150).

Les formats des différentes éditions, ainsi que le public qu'elles visaient, pouvaient influencer les illustrations. Les éditions qui offrent un plus grand nombre de gravures se veulent plus « artistiques », les éditeurs faisant appel à des artistes de renommée pour fournir des illustrations qui plairont autant que la lecture. D'où l'intérêt de nommer dès la page de titre les principaux illustrateurs et de faire signer les planches pour attirer l'amateur de beaux livres et stimuler la vente de l'ouvrage.

Il y a plus : les éditions de Banier de 1732 et 1767, qui comptent des centaines d'images, sont des éditions de format in-folio ou de grands in-quartos ; un grand format favorise un nombre d'illustrations plus considérable. Ces volumes, énormes et

¹⁰⁶ Caracciolo et Le Men, p. 10.

¹⁰⁷ *Ibid.*

coûteux, sans doute placés sur des lutrins idoines (leur « chevalet »), sont destinés à être examinés comme des tableaux et s'adressent généralement aux bibliophiles et aux collectionneurs. Prédominance, donc, du visuel sur le textuel.

Les formats plus petits (in-8^o, in-12) peuvent au contraire être tenus dans la main et déplacés facilement. Pour ne pas lasser le lecteur, ce type d'édition supprime la version latine et diminue le nombre d'images, réduisant ainsi les dimensions, le poids et le coût du volume. Dans ce cas, le texte a prédominance sur l'image.

Les grands ouvrages à multiples illustrations possèdent l'espace pour illustrer presque toutes les fables racontées par Ovide en une série de plusieurs vignettes ; chacune peut alors traduire les différents moments de la fable au lieu de les réduire en une seule image. Le second type d'édition doit faire un choix dans cet immense ensemble de récits : une seule fable ne peut être illustrée qu'au début de chaque livre. Comment choisir cette scène : selon son importance dans le texte ou selon sa popularité dans la tradition littéraire ou picturale ? Lorsqu'un ouvrage ne donne que quinze planches, les images ne servent pas de substitut au texte : dans ce « livre-frontispice », elles introduisent chacun des quinze livres du poème. Les éditions à centaines d'illustrations, pour leur part, servent de livres d'images à l'intention des amateurs d'art. Un lecteur familier des histoires mythologiques peut parcourir les séries d'illustrations et suivre la trame narrative sans avoir à se référer nécessairement au texte. « La présence des images affranchit le lecteur des contraintes de la lecture alphabétique et linéaire¹⁰⁸ », surtout que les illustrations suivent habituellement la structure linéaire du poème.

Fidélité par rapport au texte

Sabine Zaalene écrit que « depuis la Renaissance, deux modes d'illustrations exposent les *Métamorphoses* : la représentation d'une Fable, et celle d'un Livre en une sorte de résumé visuel. Pour chacun des quinze Livres, les Fables correspondantes composent, dans la perspective d'un paysage, un itinéraire

¹⁰⁸ Caracciolo et Le Men, *L'illustration : essais d'iconologie*, p. 11.

mythologique¹⁰⁹ ». L'image liminaire de l'édition de Banier de 1732 en est un exemple (figure B). Elle est la traduction synthétique des mythes d'Ovide, puisqu'elle rassemble plusieurs mythes séparés dans le texte mais dans une même image.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. B : Bernard Picart, Frontispice.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732

La fonction de l'image a changé depuis la Renaissance. Aux XV^e et XVI^e siècles, les artistes tentaient d'inclure le plus d'éléments possibles dans une seule vignette pour illustrer presque toutes les séquences du mythe. C'est le cas de quelques images de Salomon et de celles dans les éditions de Colard Mansion ou du Rosso, qui sont plutôt narratives. Ce n'est pas toujours le cas au XVIII^e siècle où les gravures offrent un traitement plus précis et naturel des personnages et du décor antique. Elles n'ont plus un but uniquement didactique, mais montrent un souci beaucoup plus poussé de la composition et de l'esthétique.

¹⁰⁹ Sabine Zaalene, « Les éléments, présentations du monde et représentation poétique dans les frontispices des *Métamorphoses* d'Ovide aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des cultures européennes du XVI^e au XVIII^e siècles*, Bordeaux, 2004, p. 270.

Pour une édition des *Métamorphoses*, l'artiste (ou son commanditaire) doit procéder à un choix parmi les quelque 250 récits mythologiques rapportés par Ovide. Il doit aussi choisir le moment le plus fécond du mythe et en trouver le trait le plus intéressant. L'image représente un temps et un lieu précis, tiré de la description du poète, résume l'action ou la condense¹¹⁰.

Dans l'édition de 1767, certains des choix de l'illustrateur ont retenu notre attention pour ce qui est du thème ou de la représentation du mythe. Nous verrons plus loin que si les gravures de Zocchi et Gregori servent parfois à résumer ou à renforcer le texte d'Ovide, elles le trahissent aussi. Zocchi ne s'inspire pas nécessairement du texte pour composer ses images. Son cas n'est pas rare ; en effet, les illustrations servent en quelque sorte de gloses visuelles : elles ne sont pas toujours respectueuses du texte qu'elles illustrent. Si l'on revient quelques siècles en arrière, on remarque que les éditeurs des XV^e et XVI^e siècles puisaient dans leur répertoire d'images et réutilisaient des bois qui avaient servi pour d'autres œuvres : Ghislaine Amielle soulève le cas du *Grand Olympe*, traduction française publiée à Lyon chez Romain Morin en 1532 et dont certaines images sont tirées des éditions de l'*Énéide*, des *Bucoliques* ou encore des *Géorgiques* de Virgile. D'autres fois, les images ne reposaient pas sur le texte d'Ovide mais sur les gloses insérées par les éditeurs, lesquelles pouvaient remonter aux commentaires de manuscrits. Ceci explique certaines digressions par rapport au texte.

Il existe deux notions de fidélité par rapport au texte : l'une quant à la description d'une scène (le décor, les costumes, les gestes et les actions des personnages), l'autre selon la narrativité d'un passage. Ainsi, une image peut être fidèle à la représentation littéraire qu'en fait Ovide : par exemple, la plupart des illustrateurs portent une grande attention à la description de l'endroit où se baigne Diane, surprise par Actéon. Cette fable, ainsi que celle de Persée et d'Andromède, longuement élaborées par Ovide, sont souvent représentées par deux images tant l'artiste est soucieux de rendre l'illustration claire et lisible, fidèle au récit. Par ailleurs, on peut s'étonner de voir des illustrations très détaillées pour des scènes à peine mentionnées par Ovide, tel Marsyas écorché par Apollon. Ce récit ne fait que quelques lignes dans le texte

¹¹⁰ Annie Champagne, « L'édition illustrée du théâtre de Racine ».

d'Ovide, mais vu sa popularité, sa représentation appartient depuis longtemps à la tradition picturale des *Métamorphoses*. C'est sans doute la raison qui explique pourquoi nous la retrouvons dans l'édition de 1767.

Dans son étude sur les rapports entre texte et image, Schapiro¹¹¹ essaie de retrouver le cheminement d'une lecture par l'artiste : comment ce dernier a-t-il lu ou interprété le texte ? Certes, l'artiste est toujours influencé par son environnement, ce qui conditionne sa perception d'un texte. C'est ce qui explique aussi le développement de la tradition picturale des *Métamorphoses* : la représentation du texte change selon les époques, selon les mentalités, selon l'approche que l'artiste – et le lecteur – apporte à Ovide. Deux facteurs historiques sont à considérer : les changements dans l'interprétation d'un texte ainsi que dans le style de la représentation, ce qui détermine le choix des détails¹¹². Les illustrations des XV^e et XVI^e siècles, symboliques ou didactiques, montreront les différentes séquences d'un mythe dans la même image, alors que les illustrations du XVIII^e siècle, plus fidèles à la culture classique, représenteront les personnages dans des costumes antiques.

Les écarts entre le texte et son illustration - temporel ou historique - rendent parfois difficile l'interprétation des images¹¹³. Par exemple, la *Bible des Poètes* présente des images si éloignées du texte original, dans le temps et dans la mentalité, que les représentations, par l'utilisation des décors ou des vêtements contemporains, portent parfois à confusion. L'objectif, dans ce cas, n'est pas tant de traduire visuellement le texte que de narrer un passage à un lecteur ou de lui livrer une image avec laquelle il pourra s'identifier.

Ainsi, il n'existe aucune possibilité d'une traduction réciproque parfaite d'un médium à un autre. La traduction n'est pas une transposition d'un système de signes à un autre¹¹⁴ : « la puissance sémiotique de la peinture se mesure à la capacité qui est sienne de *prendre langue* avec tel ou tel discours, tel ou tel texte, telle ou telle langue, naturelle ou non¹¹⁵ ».

¹¹¹ Meyer Schapiro, *Words and Pictures : On the Literary and the Symbolic in the Illustrations of a Text*, La Haye et Paris, Mouton, 1973, 108 p.

¹¹² *Ibid.*, p. 12.

¹¹³ Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », *Critique*, vol. 34 (mars 1978), p. 283.

¹¹⁴ Damisch, p. 287.

¹¹⁵ *Ibid.*

Hubert Damisch résume ainsi l'analyse pertinente de Schapiro :

La référence à un texte constitué antérieurement à celui de l'art, et d'où celui-ci emprunterait son sens, fait aujourd'hui encore la condition d'intelligibilité des images, et cela – comme l'observe Schapiro – lors même que l'artiste n'aura pas consulté directement le texte en question et se sera contenté de copier ou de répéter – fût-ce en la modifiant – une image déjà existante. Dans un cas comme dans l'autre, l'art reçoit son « sujet », directement ou non, d'une source écrite (mais qui peut à son tour renvoyer à une tradition orale) : la tâche de l'artiste se réduisant, en définitive, à traduire en termes visuels l'argument que propose le texte, c'est-à-dire à le figurer, à le représenter, voire à le mettre en scène par les moyens qui sont les siens. Le texte, comme il en va le plus souvent au théâtre, faisant ainsi le ressort de la représentation à la considérer dans sa production comme dans sa réception¹¹⁶.

Schapiro parle de « traduction » lorsqu'une image se rattache à un texte : le texte éclaire une image, mais une image éclaire aussi le texte¹¹⁷. Cette traduction visuelle consiste à figurer, à « mettre en scène », par les moyens propres au médium, dans notre cas, la gravure. Dans l'édition de Panckoucke de 1767, certaines illustrations réduisent une narration trop complexe en ne montrant que les emblèmes permettant d'identifier l'histoire : c'est le cas de l'enlèvement d'Europe au livre II. Ovide raconte comment Jupiter demande à Mercure de regrouper le troupeau de bœufs près de la rive où se baigne Europe. Par souci d'unité et de synthèse, Zocchi, comme plusieurs autres artistes, ne représente que le moment où Europe, assise sur le dos du taureau, s'éloigne du rivage. D'autres illustrations élargissent ou réinterprètent le texte en ajoutant des détails qui ne sont pas présents dans la source écrite¹¹⁸ – comme Persée sur le dos de Pégase (livre IV), ou la scène de Marsyas, très peu développée par Ovide.

La traduction visuelle est possible lorsque le langage est pictural :

[...] si l'artiste a pour tâche de traduire un message verbal par une image visuelle, l'intelligibilité de celle-ci reposera en définitive sur

¹¹⁶ Damisch, p. 275.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 276 : le terme « éclairer » est utilisé pour insister sur l'étymologie du mot « illustration » - *illustrare*.

¹¹⁸ Schapiro, p. 11.

*le fait que les objets et les actions signifiés par des mots doivent pouvoir prêter à représentation sous l'espèce de formes reconnaissables*¹¹⁹.

Qu'en est-il d'une image lorsque le discours du texte est abstrait, conceptuel ? Tel est le cas de la représentation de Pythagore au livre XV, présente notamment dans l'édition de 1767. Le passage d'Ovide, rappelant la visite de Numa chez le philosophe, ne se prête pas à l'illustration de la même façon que les épisodes de Pygmalion, d'Andromède ou d'Europe. Ovide y énonce les grands principes de la philosophie pythagoricienne, plutôt difficiles à illustrer.

La traduction visuelle se prête à beaucoup plus de liberté au nom de la création artistique. On constate toutefois que Zocchi a généralement voulu rester fidèle au texte, mais aussi à la tradition iconographique des *Métamorphoses*, même s'il lui arrive de s'en éloigner parfois.

THEMES RETENUS POUR L'EDITION DE 1767

Du dessin à la gravure

Un catalogue, paru en 1994, répertorie diverses éditions illustrées d'Ovide du xv^e au xix^e siècle conservées à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence¹²⁰. Dans ce catalogue, Giovanna Lazzi commente brièvement chacune des illustrations de Zocchi récupérées pour l'édition française de 1767. Il parle surtout de l'entrée des dessins préparatoires pour les gravures de Gregori dans la collection de la bibliothèque. Ces dessins ont été retrouvés par un bibliothécaire de la *Banca Rari* en 1890 dans un

¹¹⁹ Damisch, p. 286.

¹²⁰ Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze Ovidiane. Manoscritti ed edizioni a stampa dal XV al XIX secolo nelle collezioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con 15 disegni inediti di Giuseppe Zocchi per la Nouvelle Traduction des Métamorphoses d'Ovide par M. Fontanelle, à Lille Chez J. B. Henry, 1767.*

exemplaire des *Métamorphoses* traduites par Anguillara (Venise, 1617). Ils mesurent environ 150 x 105 mm et sont tracés à la plume ; les ombrages sont brossés au crayon. Zocchi a une touche rapide et ne définit pas les détails des compositions ; les feuilles des arbres, les décors et les personnages sont esquissés.

En haut de chaque feuille, Zocchi a inscrit le livre et le vers auquel se rapporte son dessin. On y retrouve aussi des numéros de page, ajoutés au crayon par le bibliothécaire en 1890 et correspondant aux pages de l'édition d'Anguillara dans laquelle les dessins ont été retrouvés. Les dessins ont un aspect scénographique : les décors architectoniques, relevant d'un vocabulaire classicisant, les niches, les rideaux de végétation, comme les coulisses d'un théâtre¹²¹. Zocchi place ses personnages en groupe à l'avant-scène de la composition. Leur posture et leur physionomie est répétitive : les bras tendus, les visages ronds.

En commentant les dessins de Zocchi, Lazzi affirme que les gravures de Gregori sont réalisées avec une fidélité absolue¹²². Or, nous constatons quelques changements ; certains détails sont modifiés, corrigés, afin de subvenir aux besoins (et aux contraintes) du burin. Les croquis de Zocchi ont un aspect si ébauché que Gregori a souvent dû interpréter l'expression des visages, les détails des drapés, des nuages ou de la végétation. Il reprend la composition du dessin (le décor, les ombrages, les gestes) tout en créant des gravures soignées, détaillées et décorées, qui font preuve d'un grand souci formel et d'un véritable talent. Au livre IV, par exemple, Gregori « améliore » véritablement la bête monstrueuse en la recentrant dans l'image, mais aussi en lui donnant plus de caractère que dans l'esquisse de Zocchi (cat. 6). Il ajoute, dans un esprit de précision par rapport à la tradition iconographique, les sandales ailées de Persée. Gregori clarifie aussi la composition et le détail des personnages dans les gravures des livres XII et XIII, en supprimant par exemple quelques acteurs qui viendraient alourdir la composition (cats. 16 et 17).

On peut ainsi dire que si l'*inventio* revient à Zocchi, Gregori a toute de même fait un grand travail d'interprétation : respectant la composition générale, il a clarifié les décors et les personnages, souvent flous dans les dessins de Zocchi. On oublie

¹²¹ Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, p. 96.

¹²² *Ibid.*, p. 97.

souvent que le graveur n'est pas un simple copiste ; Cochin disait lui même : « *ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très riche dans une autre qui l'est moins à la vérité...mais qui offre des équivalents inspirés par le génie et le goût*¹²³ ».

Fables représentées

Les illustrations de Zocchi et Gregori, placées hors texte, servent de frontispice à chaque livre des *Métamorphoses*. Elles représentent chacune un épisode. La majorité ne montrent pas le processus de la métamorphose décrite par Ovide : elles résument les fables et décrivent les éléments essentiels pour la compréhension de la scène. Cinq images seulement évoquent la notion d'une métamorphose : l'enlèvement d'Europe, Actéon, Persée pétrifiant ses ennemis, Éaque et les Myrmidons, et la statue de Pygmalion (cats. 4, 5, 7, 9 et 14). Dans certains cas, la métamorphose est déjà produite, dans d'autres cas elle s'apprête à se réaliser. L'image du sacrifice d'Iphigénie (cat. 16) montre une biche sur l'autel, signe que l'action vient de se passer. La statue de Pygmalion (cat. 14) est figée, mais la présence de Vénus indique qu'elle s'apprête à prendre vie. Actéon (cat. 5) porte déjà les bois de cerf sur sa tête, au moment où il surprend Diane au bain : l'action est ici condensée en une seule séquence.

Si nous avons à classer les images par thèmes, certaines se retrouveraient dans plus d'une catégorie. Sept compositions sur quinze illustrent des scènes violentes (cats. 3, 6, 7, 8, 13, 18). Trois se rapportent à une scène d'enlèvement : Europe, Déjanire et les Sabines. Deux sont des scènes de sacrifice, Iphigénie et Polyxène. Quatre images évoquent le thème de l'amour ou du désir amoureux, aux livres II, VIII, IX et X. La représentation de Pythagore philosophe est la seule qui soulève l'idée abstraite d'une transformation psychique plutôt que physique.

Les dieux sont toujours présentés avec leurs attributs : Jupiter avec le foudre et l'aigle ; Diane avec ses flèches, son carquois et la demi-lune sur son front ; Apollon

¹²³ Cité dans Laran, Adhémar et Prinnet, *L'estampe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, t.1, p. 129.

avec sa lyre ; Bacchus accompagné de satyres portant le thyrses. Vénus se reconnaît à l'étoile au-dessus de sa tête, Cupidon à ses côtés.

Plusieurs personnages sont entourés d'un voile. Zocchi n'est pas le seul à avoir utilisé ce motif : Tempesta (1555-1630) y avait recours pour ses illustrations dans l'édition d'Amsterdam en 1606. Jean Babelon nous apprend que des voiles gonflés au-dessus de la tête d'Europe se retrouvent sur les statues grecques archaïques et hellénistiques¹²⁴. À toutes les époques et par tous les médiums artistiques, c'est une façon plastique de représenter le vent¹²⁵.

Certaines éditions des *Métamorphoses* antérieures au XVIII^e siècle indiquent généralement le titre de la scène représentée ou encore les noms des personnages, dans ou sous l'image. Ce n'est pas le cas chez Gregori : afin de ne pas surcharger l'image de légendes explicatives, une liste à la fin du premier tome identifie les illustrations. D'autre part, les lecteurs du XVIII^e siècle connaissaient assez bien le répertoire iconographique pour reconnaître des récits si souvent représentés.

Pour la majorité de ses illustrations, Zocchi suit la tradition. Dans le catalogue, nous commenterons une à une les images tout en les comparant avec des images provenant de différentes éditions, celles de l'abbé Banier au XVIII^e siècle, mais aussi d'éditions plus anciennes, remontant parfois à la fin du XV^e siècle. Ceci nous permettra de constater les différences par rapport à la tradition d'illustration.

Constantes

En étudiant les illustrations de Zocchi et Gregori, nous avons soulevé des constantes et des exceptions par rapport au texte de référence, mais aussi par rapport à la tradition iconographique. Afin d'analyser les choix des scènes retenues dans les différentes éditions des *Métamorphoses*, il faut étudier séparément les éditions à images multiples de celles à quinze images.

¹²⁴ Jean Babelon, « Le voile d'Europe », *Revue archéologique*, vol. XV (octobre-décembre 1942-1943), p. 125-140.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 134-135.

Au XVIII^e siècle, les éditions à multiples images montrent une certaine constance dans les séries d'illustration : ainsi pour le livre I, les éditions de Banier de 1732, 1738 et 1767 montrent communément le Chaos, la Création de l'homme, l'Âge d'or, l'Âge d'airain, les Géants, Lycaon, le Déluge, Deucalion et Pyrrha, Argus et Mercure. Certaines éditions ajoutent des images pour représenter Io et Jupiter, Daphné et Apollon, Python, ou l'assemblée des dieux.

Existe-t-il aussi un « invariant » dans les éditions à quinze gravures ? En comparant les éditions de Banier 1757 et 1799, puis celles de Dubois-Fontanelle 1767 et 1802, toutes à quinze illustrations, nous pouvons observer quelles scènes reviennent le plus souvent dans le choix des illustrations. Examinons ce tableau comparatif :

<p>Banier 1757</p> <p>I. Lycaon II. Phaëton III. Sémélé et Jupiter IV. Persée et Andromède V. Proserpine VI. Marsyas et Apollon VII. Céphale et Procris VIII. Méléagre et Atalante IX. Nessus et Hercule X. Vénus et Adonis XI. Midas et Apollon XII. Neptune et Cénis XIII. Achille reconnu XIV. Compagnons d'Ulysse XV. Esculape</p>	<p>Banier 1799</p> <p>I. Les quatre âges II. Mercure et Apollon III. Diane au bain IV. Cadmus et Hermione V. <i>Id.</i> VI. <i>Id.</i> VII. Hercule et Cerbère VIII. Philémon et Baucis IX. Dryope X. <i>Id.</i> XI. <i>Id.</i> XII. <i>Id.</i> XIII. Glaucus XIV. Pomone et Vertume XV. <i>Id.</i></p>
<p>Fontanelle 1767</p> <p>I. Géants II. Enlèvement d'Europe III. Diane et Actéon IV. Persée et Andromède V. Persée et Phinée VI. Apollon et Marsyas VII. Myrmidons VIII. Bacchus et Ariane IX. Nessus et Déjanire X. Pygmalion XI. Orphée XII. Sacrifice d'Iphigénie XIII. Sacrifice de Polyxène XIV. Rapt des Sabines XV. Pythagore</p>	<p>Fontanelle 1802</p> <p>I. Jupiter et Io II. Diane et Callisto III. <i>Id.</i> IV. <i>Id.</i> V. Vénus, Cupidon et Pluton VI. <i>Id.</i> VII. Fuite de Médée VIII. Méléagre et Atalante IX. Hercule et Antée X. <i>Id.</i> XI. <i>Id.</i> XII. <i>Id.</i> XIII. Glaucus et Scylla XIV. Didon et Énée XV. Mort de César</p>

On notera que les « Banier » contiennent six livres présentant les mêmes fables : V, VI, X, XI, XII, XV. De même pour les « Dubois-Fontanelle » : III, IV, VI, X, XI, XII.

On voit aussi une certaine régularité dans l'ensemble de ces quatre éditions (Banier et Fontanelle confondus) :

- a. Les livres I, II, VII et XIV sont illustrés par des mythes différents dans chacune des éditions.
- b. Diane et Actéon, pour le livre III, se retrouvent dans trois des quatre éditions (1767, 1799, 1802). La fable de Persée et Andromède se retrouve aussi dans trois des éditions (1757, 1767, 1802).
- c. Dans les quatre éditions, le livre VI est illustré par Marsyas et Apollon.
- d. Le livre VIII représente Méléagre et Atalante dans les éditions de Banier 1757 et Dubois-Fontanelle 1802. Le livre IX est illustré par Nessus et Hercule chez Banier 1757 et Fontanelle 1767. Le livre XIII reproduit le mythe de Glaucus chez Banier 1799 et Fontanelle 1802.
- e. Alors que les éditions de Banier préfèrent évoquer Vénus et Adonis pour le livre X, Pygmalion se retrouve dans les deux éditions de Dubois-Fontanelle. Il en est de même pour les livres XI et XII : Midas puis Cénis chez Banier, et Orphée puis Iphigénie chez Fontanelle.

On remarque que certaines fables sont systématiquement représentées dans les deux types d'éditions, outre les éditions comparées précédemment. Le supplice de Marsyas, par exemple, est une constante dans la tradition picturale des *Métamorphoses*. Les représentations varient, mais sa présence quasi systématique démontre la popularité de la fable. On retrouve presque toujours Diane et Actéon, souvent représentés en deux illustrations dans les éditions à multiples images, ce qui souligne l'importance de la légende.

Que signifient ces constantes et ces variantes ? Est-ce un choix des artistes ou des éditeurs ? Les constantes traduisent vraisemblablement un goût pour certaines fables, une popularité et surtout une tradition picturale dans les éditions illustrées des

Métamorphoses. Les variantes traduisent peut-être le désir d'innover et d'éviter au lecteur des scènes trop habituelles. Dans le cas de l'édition 1767, on peut penser que Panckoucke n'eut pas autant de liberté que les éditeurs de Banier puisqu'il publia son édition après avoir acquis des cuivres déjà gravés. Il n'en reste pas moins qu'il dut certainement faire un choix parmi les nombreuses planches qu'il possédait.

Exceptions

En les comparant avec les éditions que nous avons consultées, nous pouvons affirmer que les images de l'édition de Dubois-Fontanelle de 1767 suivent dans l'ensemble une certaine tradition picturale. Mais il y a quelques exceptions. Il faut se demander si ces exceptions relèvent du choix de l'artiste ou de l'éditeur. À quoi sont dues ces variantes : ont-elles une signification précise ?

On s'étonne de retrouver, parmi les quinze illustrations de Zocchi, Bacchus et Ariane au livre VIII et le Rapt des Sabines au livre XIV. Ces deux fables ne se retrouvent dans aucune autre édition des *Métamorphoses* consultées.

Le livre VIII est plus souvent illustré par la fable de Thésée et du Minotaure ou celle d'Icare et de Dédale. Chez Dubois-Fontanelle (édition de 1802) et chez Banier (édition de 1757), on retrouve la fable de Méléagre et d'Atalante. Les artistes représentent plus souvent le cortège de Bacchus, lequel appartient à un autre livre des *Métamorphoses*, plutôt que sa rencontre ou son mariage avec Ariane. Une brève allusion à Ariane et à Bacchus se trouve dans la gravure de Jean Mathieu dans l'édition parisienne de la veuve Langelier en 1619. L'artiste illustre la scène de Thésée et du Minotaure ; dans le plan arrière gauche de l'image, Bacchus et un personnage féminin se trouvent sous une couronne d'étoiles. Que ce soit dans les éditions à quinze gravures ou plus, la représentation de Bacchus et Ariane est inusitée.

D'autre part, l'enlèvement des Sabines est une extrapolation par rapport au texte d'Ovide, puisque celui-ci n'évoque pas cet épisode. Lorsque le poète traite de l'histoire romaine, l'artiste se souvient du récit des Sabines et l'insère là où Ovide a omis de le faire. Un article de Jane Costello peut nous aider à comprendre le choix de

cette illustration¹²⁶. L'auteur commente une série de quinze dessins de Poussin datés de 1602 dont les thèmes proviennent d'Ovide. Onze scènes se rapportent à des sujets mythologiques et quatre sont des scènes de bataille. A la fin du XVII^e siècle, le collectionneur G. B. Marinella regroupe ces dessins dans un cahier et leur attribue un titre et une explication, selon le passage de la littérature classique qui leur convient le mieux. Selon lui, huit scènes se rapportent aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Poussin connaît la tradition picturale des *Métamorphoses*, bien établie à son époque¹²⁷. Dans les vignettes des éditions qu'il aurait pu consulter, certains aspects à peine mentionnés par Ovide sont valorisés par les graveurs et prennent plus d'importance dans l'image. L'illustration, dans ce cas, ne correspond pas exactement à l'esprit du texte. À partir de Bernard Salomon (édition de 1557), ce genre d'images se renouvelle, ce qui finit par affaiblir définitivement la concordance avec le texte¹²⁸. Par exemple, la scène d'Europe enlevée par Jupiter, brièvement touchée par Ovide, prend beaucoup d'importance dans les éditions illustrées.

On s'étonne ainsi de constater, dans la série des dessins de Poussin, la représentation de Thétis offrant l'armure à Achille, un passage qui n'est pas décrit par Ovide mais plutôt par Homère. Jane Costello explique qu'à la fin du XV^e siècle, les illustrations représentaient cette scène en une seule vignette ; les artistes du XVI^e siècle en donnèrent trois, expliquant ainsi les détails sur lesquels Ovide n'insistait pas¹²⁹. Une vignette de Bernard Salomon utilisée dans l'édition italienne de Jean de Tournes en 1559 porte l'inscription « Secondo Homero » afin de montrer la provenance de la représentation¹³⁰. Bien qu'attentif aux théories d'*ekphrasis* et de concordance avec le texte, Poussin se fie ainsi à la tradition picturale des *Métamorphoses* plutôt qu'au texte qu'il représente.

¹²⁶ Jane Costello, « Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism: I – Ovid's *Métamorphoses* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 18 (1955), p. 296-317.

¹²⁷ Il serait trop long d'en établir toute la liste. Citons toutefois les plus importantes : Bernard Salomon (1508-1561) ; Virgile Solis (1514-1562) ; Peter van der Borcht en 1591 dans *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis brevioribus ex Luctatio Grammatico...*, à Anvers ; Antonio Tempesta (1555-1630) ; Hendrick Goltzius (1558-1617), repris par Jacob Matham en 1597 et Jan Saenredam en 1601 ; Crispin de Passe (1564-1637) d'après Martin de Vos, 1602, dans *De Metamorphosen*, Arnhem.

¹²⁸ Costello, p. 301.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹³⁰ *Ibid.*

Dans l'édition de Dubois-Fontanelle, on comprend alors un peu mieux la présence de la scène du rapt des Sabines (livre XIV), dont Ovide ne parle pas. Existait-il une tradition picturale, dans les éditions italiennes, montrant l'enlèvement des Sabines dans le quatorzième livre des *Métamorphoses* à laquelle Zocchi se serait rapporté ? Zocchi est le seul, de toutes les éditions (majoritairement françaises) que nous avons consultées à avoir ajouté cette scène – la seule qui illustre le livre XIV.

La présence de la scène de Pythagore est aussi curieuse, mais seulement dans le contexte du XVIII^e siècle. En effet, elle apparaît dans les éditions plus anciennes, celles des XV^e et XVI^e siècles. Le XVIII^e siècle semble l'avoir abandonnée dans les éditions à quinze images.

Nous explorons davantage les constantes et les exceptions dans le catalogue qui suit. Nous n'avons toutefois pas résolu toutes les énigmes. Il est difficile d'affirmer si les artistes, pour l'illustration des grands classiques antiques, se pliaient aux exigences des éditeurs, qui, eux, pensaient plutôt au goût du public et à la vente de l'ouvrage. Les illustrations de l'édition de 1767 jouissent d'une certaine autonomie dans la publication par leur emplacement hors-texte, mais Panckoucke, soucieux du lien avec le texte, souligne certaines incohérences dans la liste des illustrations de son édition ; créées à l'origine pour une traduction italienne, les éditeurs florentins avaient-ils d'autres exigences qui expliqueraient pourquoi l'on retrouve certaines scènes ou certains traits iconographiques ? Il est vrai que les artistes ont été influencés de tous côtés par une abondance d'œuvres mythologiques. Mais certains sont revenus sur le texte et ont corrigé certaines digressions, montrant leur volonté de se rapprocher du poème qu'ils traduisent visuellement.

CATALOGUE

Dans ce troisième chapitre, nous analysons une à une les dix-neuf gravures de Gregori. Nous avons soulevé certaines constantes et exceptions dans le choix des illustrations ou des motifs iconographiques par rapport à la tradition ; nous étudierons maintenant ces cas en les comparant à d'autres gravures tirées d'éditions anciennes afin de mieux comprendre où elles se situent dans cette tradition. Les illustrations utilisées à titre de comparables viennent pour la plupart d'éditions françaises de la collection de la BnF, numérisées pour le site Gallica. Nous avons aussi consulté plusieurs éditions de Banier dans les collections des universités américaines de Harvard et du Vermont. Les éditions italiennes, dont l'étude aurait été profitable pour la comparaison des illustrations de Zocchi et Gregori, se faisaient en revanche beaucoup plus rares dans les collections nord-américaines. Nous avons trouvé deux traductions italiennes d'Anguillara, l'une de 1584 dans la collection de livres rares de l'université McGill, puis une autre de 1575 à la New York Public Library. Les réponses que nous cherchions ne se trouvaient pas dans ces vignettes.

Nos illustrations sont regroupées dans le second volume de ce mémoire. Notre catalogue suit l'ordre des planches de chacun des deux tomes de l'édition de Panckoucke. Les titres attribués aux gravures de Gregori sont ceux donnés dans la liste des illustrations à la fin du premier tome de l'édition de 1767. Les gravures du catalogue sont numérotées de 1 à 19 et sont accompagnées des dessins de Zocchi et autres gravures et tableaux qui appuient notre analyse ; ceux-ci suivent chaque gravure et sont numérotés hiérarchiquement.

Notons enfin que nous ne possédons les dessins préparatoires de Zocchi que pour les quinze illustrations mythologiques. Les modèles pour les deux pages de titre et les deux portraits, signés par les deux artistes, ne font pas partie de la série des quinze dessins de Zocchi trouvés à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence.

TOME 1

1 - Portrait d'Ovide

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
Signé : « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
Vers 1760, eau-forte
Image : 132 x 90 mm. Page : 212 x 120 mm

Ce médaillon d'Ovide, représenté de profil et portant une toge, fait face à la page de titre. Ovide, bien qu'il ne soit pas identifié, se reconnaît par les feuilles de laurier des personnages illustres. Les feuilles qui entourent le bas du tondo rappellent celles que le personnage porte sur la tête.

Plusieurs éditions anciennes présentent le portrait d'Ovide au début de l'ouvrage, souvent dans un tondo, sur une page à part ou dans le frontispice. Les traits du visage imaginaire d'Ovide varient d'un artiste à l'autre : il est tantôt représenté en jeune homme imberbe, tantôt en homme plus âgé.

Nous avons été étonnés de constater que le médaillon gravé par Jean Mathieu dans l'édition parisienne de la veuve Langelier en 1619 (figure 1.1) est très similaire au portrait gravé par Gregori : la bouche entrouverte, les rides, les traits prononcés, le nez fort, les cheveux bouclés et la couronne de laurier. La gravure de Jean Mathieu était-elle diffusée en Italie, ou existait-il un autre modèle qui aurait inspiré les deux artistes à différentes époques ? Il s'agit peut-être d'un lieu commun dans l'art du portrait imaginé.

2 - Titre gravé, tome 1

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : approx. 140 x 89 mm. Page : 212 x 120 mm

Certains auteurs se sont penchés sur la fonction du frontispice d'un livre. Alphonse Dupront, en parlant du livre au XVIII^e siècle, dit que « titre et page de titre ont une éloquence narrative et formelle, faites de clichés, d'habitudes visuelles, de mise en valeur pour l'œil, de dénombrement des intérêts du contenu, avec les suggestions adventices d'une imagerie symbolique, épurée mais persistante¹³¹ ». Ségolène Le Men ajoute que le frontispice, en lisière de l'ouvrage, correspond « à la jointure de l'énonciation et de l'énoncé¹³² ». Le frontispice identifie l'ouvrage, l'auteur et les collaborateurs ; par ses décors, il établit la catégorie de l'ouvrage ainsi que le public qu'il cible.

Nous pouvons tenter une analyse du frontispice gravé par Gregori en nous appuyant sur ces principes. Le frontispice de l'édition de Dubois-Fontanelle est décoré de guirlandes végétales et de fleurs, typique du goût rococo. Les motifs représentés annoncent les thèmes du livre : le cupidon évoque l'amour, et le dragon rappelle les bêtes monstrueuses de la mythologie antique. Les chérubins sont les figurants d'une mise en scène et introduisent l'ouvrage : ils accompagnent le lecteur dans le monde merveilleux des *Métamorphoses*.

Dans certaines éditions, le frontispice énonce davantage le développement du texte. Dans l'image qui figure en tête de l'édition Banier en 1732 (figure B, p. 57), l'artiste résume les principales fables en représentant différents couples de personnages : on reconnaît entre autres Lédà et le cygne, ou Apollon et Daphné, changée en laurier. Le frontispice de Gregori, lui, est avant tout décoratif.

¹³¹ Alphonse Dupront, « Livre et culture dans la société française du XVIII^e siècle », *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris et La Haye, Mouton & Co., 1965, t. 1, p. 201.

¹³² Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, éd., *L'illustration : essais d'iconographie. Actes du Séminaire CNRS* (Paris, 1993-1994), Paris, Klincksieck, 1999, p. 11.

3 - Les Géants foudroyés & renversés sous les montagnes qu'ils avoient entassées les unes sur les autres pour monter jusqu'au ciel (Livre I)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *I. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 91 mm. Page : 212 x 120 mm

Le choix de la fable

Depuis le Moyen Âge, la fable des Géants est associée à l'histoire de la Tour de Babel, ce qui explique sa popularité. Alors que la Gigantomachie est toujours représentée dans les éditions à multiples illustrations, elle l'est moins souvent dans les éditions à quinze images, dans lesquelles le premier livre privilégie les fables de Io, Lycaon ou l'Assemblée des Dieux.

La scène des Géants est exceptionnellement représentée en deux vignettes dans l'édition de Rouillé en 1556 : la lutte des Géants et leur métamorphose en humains (figures 3.2 et 3.3). L'artiste est l'un des seuls à représenter cette métamorphose¹³³. Salomon (figure 3.4) ou Tempesta (figure 3.5) ne consacrent qu'une seule vignette à la fable : ils se préoccupent plutôt de la lutte entre les dieux et les Géants. La plupart des artistes subséquents reproduisent ce moment.

Le résumé de la fable

La gravure de Gregori représente le Géant enseveli sous une pierre dans le coin inférieur droit avec les deux bras étendus du même côté, alors que Zocchi avait dessiné le bras replié du côté gauche du corps. Gregori a aussi inversé les visages des deux Géants du côté gauche de l'image : il a posé le visage du Géant enseveli sous la pierre du bas au Géant au dessus de lui.

¹³³ Ces représentations sont attribuées à Pierre Vase. On remarque que dans la première vignette (la lutte entre les dieux et les géants), l'artiste imagine les géants sous forme humaine. La seconde vignette, montrant leur métamorphose, illustre les géants avec une queue de serpent. La première image influencera sans doute Bernard Salomon en 1557 pour son illustration dans l'édition de Jean de Tournes.

L'illustration de Zocchi schématise le mythe : Ovide décrit les Géants empilant montagne sur montagne « jusqu'aux astres », afin de s'emparer de l'Olympe. L'illustration insiste sur la chute des Géants : ils occupent les deux tiers de l'image et sont ensevelis sous de lourdes pierres. Jupiter est assis sur un nuage, l'aigle à ses côtés. À sa droite, une femme porte une balance : il s'agit vraisemblablement d'une allégorie de la justice.

Dans la tradition mythologique, Hercule combat aux côtés des dieux. Ovide, qui s'en tient à un court récit (vers 151 à 162), ne mentionne pas la présence du héros. Le dessin de Zocchi reste assez fidèle au texte ovidien et n'évoque que les éléments essentiels. Dubois-Fontanelle traduit ainsi :

Le ciel même ne fut pas à l'abri des attentats. On raconte que les Géans aspirèrent à s'en rendre les maîtres, & l'attaquerent. Ils éléverent jusqu'aux astres des montagnes entassées les unes sur les autres ; mais le puissant Jupiter brisa le Mont Olympe de sa foudre, renversa le Pélion qu'ils avoient porté sur l'Ossa, & les ensevelit sous leurs masses écroulées¹³⁴.

Tradition iconographique

Wilmon Brewer¹³⁵ affirme que les Géants ont une forme humaine dans l'art primitif grec. On retrouve toutefois sur une frise de Pergame (début du III^e siècle av. J.-C.), des géants dotés d'ailes et de serpents en guise de jambes : selon Pierre Grimal, cette forme se prêtait bien à remplir les coins des frontons des temples¹³⁶. C'est la tradition à laquelle Ovide fait référence ; il désigne effectivement les Géants d'« horreurs monstrueuses ». Dans l'image de Zocchi, toutefois, les Géants sont dessinés sous forme humaine. L'artiste reprend peut-être la tradition primitive (mais la connaissait-il ?), ou alors il évoque les derniers vers d'Ovide, décrivant la métamorphose du sang des Géants en êtres humains. Dans ce cas, la métamorphose serait décalée de l'action

¹³⁴ Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panckoucke, 1767, t. 1, p. 9-10.

¹³⁵ Wilmon Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, Franconston et New Hampshire, Marshall Jones Company, 1941, t. 1, p. 53.

¹³⁶ Pierre Grimal, « Géants », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, col. 165.

temporelle de l'image. On remarque cependant que la plupart des illustrateurs des *Métamorphoses* représentent les Géants sous forme humaine : Zocchi ne fait sans doute que suivre une tradition iconographique.

La représentation monstrueuse des Géants était connue au XVIII^e siècle : Banier, dans les commentaires historiques de sa traduction illustrée en 1732, explique pourquoi les Géants ont des jambes en forme de serpents : c'est une métaphore pour expliquer les qualités physiques du roi de cette tribu : « *Les serpents (sic) qui étaient au bout de ses doigts et de ses cuisses, faisaient connaître sa souplesse et son adresse*¹³⁷ ». Philippe Gunst illustre la vignette de la traduction de 1732¹³⁸ et représente les géants en plein combat, sous une forme humaine (figure 3.6). Or, le titre de l'illustration énonce la métamorphose : « Le sang des Géants forme de nouveaux hommes ». Alors que les éditeurs et les traducteurs sont près du texte, les artistes se fient plutôt à la tradition picturale pour représenter cette scène connue.

Ovide parle de montagnes entassées les unes sur les autres. Dans l'illustration de Zocchi, ces montagnes sont schématisées par de grosses pierres. C'est une composition habituelle : on la retrouve par exemple dans l'édition de Rouillé en 1556 et dans l'image de Bernard Salomon en 1557 (figures 3.3 et 3.4).

Dans la tradition picturale, certains artistes arment les géants de lances (comme chez Salomon et Tempesta), alors qu'ils en sont dépourvus dans d'autres représentations, notamment chez Zocchi. Dans son illustration, Jupiter est seul (aux côtés d'une allégorie), bien qu'il soit souvent accompagné des Olympiens dans d'autres éditions illustrées.

¹³⁷ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 76.

¹³⁸ Illustration reprise de l'édition de Du Ryer en 1702.

4 - L'enlèvement d'Europe par Jupiter, métamorphosé en Taureau (Livre II)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *J. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133,5 x 91,5 mm. Page : 212 x 120 mm

Une description plastique

Le récit d'Europe termine le second livre des *Métamorphoses*. Ovide suppose que son lecteur connaît l'essentiel de l'histoire, car il en fait un récit court (vers 833 à 875). Il décrit en détail les couleurs et l'effet du vent dans les vêtements de la princesse phénicienne. Cette description très plastique est un cas d'*ekphrasis* ; elle provient sans doute d'œuvres peintes que le poète avait vues à Rome ou lors de ses voyages : dans une salle de la Maison d'Or de Néron¹³⁹, ou encore sur un tableau d'Antiphilos, rapporté par Pline¹⁴⁰, qui se trouvait au portique de Pompée.

L'enlèvement d'Europe a aussi une tradition littéraire : selon Jean Babelon, Moschos de Syracuse (180 av. J.-C.), dans son poème consacré à Europe, établit la description d'une façon si picturale « qu'on la croirait née pour commenter une peinture célèbre de Pompée¹⁴¹ ». Lucien de Samosate (125-192), dans ses *Dialogues marins* (xv), et Ovide dans les *Métamorphoses*, rapporteront comme Moschos que la jeune fille se tient aux cornes du taureau de sa main gauche et tient son voile de la main droite. Toutes ces indications textuelles pouvaient certainement servir aux illustrateurs.

La métamorphose de Jupiter en taureau n'est que brièvement évoquée chez Ovide. Par contre, le poète donne un portrait très détaillé du déguisement : la robe de l'animal couleur de neige, les muscles de son corps, ses petites cornes qui « *brilloient comme le diamant le plus pur*¹⁴² ».

¹³⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, note 138, p. 408.

¹⁴⁰ *Histoire Naturelle*, xxxv, 114

¹⁴¹ Jean Babelon, « Le voile d'Europe », *Revue archéologique*, vol. XV (1942-1943), p. 132.

¹⁴² Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 87.

La représentation de Zocchi

Zocchi est assez fidèle au texte d'Ovide (figure 4.1). Europe est assise sur le taureau et tient la corne de cet animal musclé : « *D'une main elle tient les cornes du Taureau, elle appuie l'autre sur son dos, & ses habits légers flottent agités par le souffle des vents*¹⁴³ ». Effrayée, elle lève l'autre main pour appeler à l'aide les jeunes femmes de la rive.

Le poète écrit que la jeune fille regarde derrière elle, mais l'artiste préfère la dessiner face aux spectateurs. La ligne d'horizon est coupée à gauche de l'image par la figure du taureau. Deux petits cupidons sont accroupis à gauche de l'image. Leur présence n'est pas étonnante : allégories de l'amour et du désir, ces *putti* se retrouvent dans plusieurs illustrations de l'époque, celles des éditions de Du Ryer en 1702 et de Banier en 1767-1771 (figures 4.2 et 4.3). Les muscles de l'animal sont représentés avec autant de force que dans le texte, soulignant ainsi sa puissance sexuelle.

¹⁴³ Dubois-Fontanelle, t. 1, p. 88.

5 - Diane surprise dans le Bain par Actéon qu'elle métamorphose en cerf (Livre III)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj Scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 92 mm. Page : 212 x 120 mm

Représentation de la métamorphose

Cette gravure est la seule dans l'édition de Dubois-Fontanelle qui illustre le processus de métamorphose. Ovide décrit en détail la transformation d'Actéon après qu'il eut involontairement surpris Diane au bain (vers 138 à 252). Dans le poème, les nymphes tentent de couvrir la déesse ; celle-ci est placée de biais et tourne la tête en arrière. Diane arrose la tête et le visage d'Actéon, en lui jetant un sort. En s'enfuyant, le jeune homme prend conscience de sa nouvelle forme.

Zocchi¹⁴⁴ reste fidèle à cette description (figure 5.1). L'illustration combine les différentes séquences de l'action : des bois surgissent déjà de la tête d'Actéon au moment où il aperçoit Diane. Mais l'image ne laisse pas deviner le sort fatal qui attend l'imprudent voyeur : les chiens, qui doivent le dévorer par la suite, ne sont pas représentés. L'arc et les flèches de Diane sont posés sur un rocher à droite. Un autre carquois se trouve à gauche, derrière deux nymphes. Ce sont les attributs de la déesse. Diane porte une demi-lune sur le front afin d'être identifiée.

Dessin et gravure présentent quelques différences. Gregori a ajouté le voilé gondolé autour du bras d'Actéon, détail habituel dans la représentation de cette scène, et que l'on retrouve sur plusieurs planches de la série de cette édition. Les détails de la grotte où se baigne Diane sont rendus avec plus de clarté que dans le croquis de Zocchi, de même que les visages arrondis des personnages.

¹⁴⁴ Giovanna Lazzi (Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze Ovidiane*, p. 96) relève des similitudes avec deux dessins préparatoires pour la réalisation de deux pierres dures des années 1754-1760, aujourd'hui au Palais de Vienne. Nous n'avons malheureusement pas pu étudier ces dessins.

Un mythe souvent illustré

La fable d'Actéon est presque toujours représentée dans les éditions illustrées des *Métamorphoses*. Dans les éditions à multiples images, les artistes la représentent souvent en plusieurs séquences : l'action est décomposée en deux, voire en trois vignettes, ce qui montre l'importance et la popularité du mythe.

Les différentes illustrations présentent le même type de composition : la scène se passe dans une forêt ; Diane, entourée de ses nymphes, se baigne dans un bassin. Ovide fournit effectivement une description détaillée du décor :

Non loin de cet endroit étoit une vallée couverte de pins & de cyprès, appelée Gargaphie, & consacrée à Diane. A l'extrémité la plus reculée, se trouvoit un antre qui n'étoit point l'ouvrage de l'art; la nature seule en avoit imité les effets ; elle avoit formé une vouûte simple de pierre ponce & de tuf ; une source pure y murmure à droite ; son onde limpide coule & serpente sur un lit de gazon¹⁴⁵.

Les représentations de l'action varient. Dans les vignettes du XV^e et du début du XVI^e siècles, les différentes séquences de la fable sont amalgamées en une seule illustration : les images de 1497, 1526, et 1540 montrent Actéon, sous une forme entièrement humaine, découvrant Diane au bain ; à l'arrière-plan, un cerf est poursuivi par des chiens. L'artiste représente ainsi la conséquence de l'action précédente : Actéon changé en cerf est dévoré par ses chiens de chasse (figures 5.2 à 5.4).

Dans les éditions de 1551, 1556 et 1557, Actéon est représenté avec une tête de cerf. L'image de 1551 et celle de 1556 montrent la fuite d'Actéon à l'arrière-plan, alors entièrement changé en animal (figures 5.5 et 5.6). Salomon en 1557 et Tempesta en 1606 représentent la scène en deux images afin d'éviter de surcharger la composition (figures 5.7 et 5.8). Dans un premier temps, Actéon, avec la tête de cerf, surprend Diane. Dans un deuxième temps, complètement transformé, il est assailli par ses chiens.

Chez Tempesta (1606), Actéon n'a que les bois sur la tête au moment où il surprend Diane (figures 5.9 et 5.10). Cette schématisation deviendra courante, surtout au XVIII^e

¹⁴⁵ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 97.

siècle : chez Du Ryer 1702¹⁴⁶, chez Banier 1767¹⁴⁷ et 1799, ainsi que chez Dubois-Fontanelle 1767 (figures 5.11 à 5.15). Dans l'illustration du Banier 1767, la scène se resserre : Actéon ne se montre plus de plain pied ; il soulève un voile pour découvrir la déesse au bain (figure 5.13). Cette composition sous-entend que le personnage épie intentionnellement Diane ; les autres types d'images laissent comprendre qu'il la surprend par hasard. Depuis le Moyen Âge, certaines interprétations jugeaient Actéon coupable de voyeurisme. Ovide, lui, semble dire qu'il s'agit d'une erreur et non d'un crime.

¹⁴⁶ Banier reprend cette image en 1732.

¹⁴⁷ L'image dans le Dubois-Fontanelle de 1802 est une copie inversée de l'image de Banier en 1767.

6 - Persée délivrant Andromède (Livre IV)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134,5 x 92 mm. Page : 212 x 120 mm

La délivrance d'Andromède termine le livre IV des *Métamorphoses*. Ce thème héroïque a été extrêmement populaire, autant en peinture que dans les illustrations des éditions d'Ovide. Les artistes possédaient tout un répertoire pour imaginer le cycle de Persée.

Ovide élabore sur le duel entre Persée et le monstre marin, mais n'explique pas la raison pour laquelle Andromède doit subir ce terrible châtement. Fontanelle, dans une note en bas de la page 165, précise la cause de cet événement d'un ton plutôt méprisant : « *La mère d'Andromède avoit méprisé la beauté des Néréïdes. La Fable fourmille de ces exemples de l'orgueil des humains & des vengeances des Dieux. Que de petites dans les hommes & dans leurs divinités !* »

Ovide décrit les parents d'Andromède affligés : « *Son père, en deuil, sa mère à ses côtés, sont là, tous deux misérables*¹⁴⁸ ». Persée leur promet de tuer le monstre en échange de la main d'Andromède. Le monstre surgit des eaux agitées de l'océan et se dirige à toute vitesse vers la jeune fille.

En peinture

Le thème d'Andromède a une longue tradition picturale, car abondamment exploité dans les arts. Chaque peintre a traité le thème d'une façon particulière.

En 1515, Piero di Cosimo (1462-1521) représente Persée en deux temps (Musée des Offices, Florence) : il survole les lieux du châtement, puis il tue la bête à l'aide de son épée. Il porte le casque et les sandales ailées tel qu'Ovide les décrit (figure 6.2).

Giuseppe Cesari, dit le Cavalier Arpin, dans son *Andromède enchaînée*, montre Persée chevauchant Pégase (1592-1593, Rhode Island School of Design,

¹⁴⁸ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 166.

Providence) : le héros utilise la tête de la Méduse pour pétrifier le monstre marin, s'écartant ainsi du récit ovidien (figure 6.3).

En 1570, Giorgio Vasari (1511-1574) offre une interprétation allégorique de l'histoire (figure 6.4). Le panneau, destiné au *stanzino* de François 1^{er} de Médicis au Palazzo Vecchio à Florence, représente des éléments qui ne figurent pas nécessairement dans le texte mais qui coïncident avec le symbolisme global des composantes décoratives du mur de la chambre. Vasari reprend des motifs qu'il puise de sources variées : il est le premier peintre de la Renaissance à représenter Persée déliant les chaînes d'Andromède, un geste absent chez Ovide. Il s'inspira vraisemblablement de l'édition illustrée des *Métamorphoses* de Giovanni Andrea Dell'Anguillara, publiée en 1561 à Venise¹⁴⁹.

En gravure

Parmi les graveurs-illustrateurs, Peter van der Borcht représenta la scène dans l'édition d'Anvers de 1591 : *P.Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis brevioribus ex Luctatio Grammatico...* (figure 6.5) ; Crispin de Passe (1564-1637), d'après Martin de Vos, illustra une édition d'Arnhem de 1602 (figure 6.6) ; Hendrick Goltzius créa aussi plusieurs estampes d'après ce thème (figure 6.7). De façon générale, les artistes placent la scène en pleine mer ou près du rivage.

Zocchi, lui, représente Andromède attachée sur un rocher en pleine mer (figure 6.1). Bien qu'Ovide rapporte un dialogue entre Persée et les parents d'Andromède, l'image ne les représente pas. Persée tient une lance pointée vers le monstre, alors qu'Ovide parle plutôt d'une épée (la *harpè*). Une tradition, rapportée par Euripide¹⁵⁰ puis reprise par le poète latin, veut que Persée soit chaussé des sandales ailées : « *Les éclabousses mouillèrent les ailes de Persée, qui s'alourdissent. N'osant plus se*

¹⁴⁹ Philippe Morel, « La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le *Persée et Andromède* de Vasari », dans *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international du musée du Louvre* (Paris, 3 et 4 février 1995), éd. par Alain Laframboise et Françoise Siguret, Paris, Musée du Louvre et Klincksieck, 1996, p. 61-62.

¹⁵⁰ La première forme écrite de la délivrance d'Andromède nous provient des fragments de la tragédie d'Euripide. Voir Benoît Bolduc, « Le mythe de Persée et Andromède sur les scènes française et italienne (1587-1712) », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1995, p. 28.

*fier à ses talonnières imprégnées d'eau, il vit un rocher dont le sommet émerge au-dessus des eaux calmes*¹⁵¹ ».

Dans la gravure de Gregori (mais non dans le dessin), le héros porte ces sandales ailées, les *talaria*. Gravure et dessin représentent aussi le casque ailé, généralement attribué à Mercure. Il n'est pas rare que Persée soit représenté avec les caractéristiques de ce dieu : en tant que messager de la mort, Mercure avait reçu le titre *Perseos*, « le destructeur ». Selon Robert Graves, cet adjectif aurait été confondu avec le nom du héros¹⁵². Benoît Bolduc, qui consacre sa thèse de doctorat à la représentation de Persée et Andromède, rapporte aussi cette étymologie : d'après le *Dictionnaire étymologique des noms d'hommes et de dieux* d'André Cherpillod (Paris, Masson, 1988), le mot grec *pertho* signifie « détruire ». Il explique que cette dénomination convient à Persée que le Destin amena à tuer son grand-père, la Méduse, Atlas et Polydecte¹⁵³.

Depuis l'illustration de Bernard Salomon en 1557 (figure 6.8), les gravures d'Andromède présentent généralement une composition tripartite : Andromède attachée sur le rocher, nue ou à peine voilée, le monstre à ses côtés, et Persée en hauteur, l'arme prête à attaquer. C'est le modèle qu'utilise Zocchi.

Tradition iconographique

Dans certaines images, l'éloignement par rapport au texte provient d'erreurs perpétuées dans les manuscrits et reproduites dans les premières éditions imprimées des *Métamorphoses*. Gloses, commentaires, altérations du texte et erreurs de traductions ont été retranscrites dans plusieurs éditions de la Renaissance. Le réseau d'influences et de références étant très vaste et complexe, nous ne tenterons de démêler que les aspects essentiels. Pour ce faire, nous étudierons les principaux motifs que l'on retrouve dans les images et tenterons de voir s'ils sont conformes ou non à la description ovidienne.

¹⁵¹ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1.

¹⁵² Robert Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, t. 1, p. 264.

¹⁵³ Bolduc, p. 29.

a. *La nudité d'Andromède* :

En comparant Andromède à une statue de marbre, Ovide se donne la liberté de suggérer subtilement un nu féminin¹⁵⁴. Le Moyen Âge était plus pudique. Le manuscrit Harley du début du xv^e siècle représente Andromède priant à genoux devant Persée, costumé en chevalier médiéval (figure 6.9). On perçoit ici la source directe des images chrétiennes, notamment de l'iconographie de saint Georges, tel que représenté dans la peinture de Gillis Congnet en 1581 (figure 6.10).

Ovide ne dit pas explicitement qu'Andromède est dévêtue. Manilius (1^{er} siècle ap. J.-C.) et Lucien (vers 115-180) ne parlent pas non plus de nudité : ils mentionnent simplement qu'un de ses seins, d'une blancheur éblouissante, paraissait sous sa tunique¹⁵⁵. Benoît Bolduc affirme que « quantité de peintres à partir du xvi^e siècle s'autoriseront de la comparaison explicite dans les *Métamorphoses* pour représenter des Andromède nues, dont les courbes répondent effectivement aux canons de beauté de la statuaire classique¹⁵⁶ ». Les peintres de la Renaissance s'étaient sans doute aussi inspirés d'éditions italiennes dans lesquelles Andromède apparaissait nue : notamment celle publiée par G. Bonsignori en 1497. Andromède nue deviendra une représentation courante dans les illustrations subséquentes.

Différentes œuvres reproduisent l'apparence sculpturale d'Andromède, telles celles du Titien ou de Carlo Saraceni (figures 6.11 et 6.12). David Rosand souligne que les artistes cherchent à peindre le nu féminin dans toute sa sensualité : « la poésie, la peinture et la sculpture se livrent bataille pour ce qui est de la représentation de la beauté¹⁵⁷ ». Dubois-Fontanelle traduit ce *paragone* : « *sans le vent qui faisoit flotter ses cheveux, & les pleurs qu'elle répandoit, il l'auroit prise pour une statue de marbre*¹⁵⁸ ».

¹⁵⁴ Brewer dit que les artistes grecs de l'Antiquité peignaient Andromède nue. La peinture grecque est toutefois mal connue, car très peu d'œuvres ont été conservées. Voir *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 1, p. 177.

¹⁵⁵ Morel, « La chair d'Andromède et le sang de Méduse », p. 62.

¹⁵⁶ Bolduc, « Le mythe de Persée et Andromède sur les scènes française et italienne », p. 33.

¹⁵⁷ David Rosand, « Trasformazioni : impulsion ovidienne et structure picturale », dans *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, éd. par Alain Laframboise et Françoise Siguret, p. 183.

¹⁵⁸ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 165.

b. Andromède est libérée des chaînes qui la tiennent prisonnière :

Ovide décrit la jeune fille attachée au rocher par les bras. C'est généralement ce que représentent les artistes, anciens ou modernes. Plusieurs prendront même l'habitude de placer un de ses bras au-dessus de sa tête. Selon Rensselaer W. Lee, cette tradition provient de la représentation d'Angélique dans le *Roland furieux*¹⁵⁹ (figures 6.13 à 6.16).

Le lecteur des *Métamorphoses* sous-entend que Persée enlève les chaînes d'Andromède, bien qu'Ovide ne le précise pas : « *Délivrée de ses chaînes s'avance la vierge, récompense et cause du périlleux exploit*¹⁶⁰ ». Une fresque de la maison des Dioscures à Pompéi représente Persée libérant Andromède de ses liens¹⁶¹ (figure 6.17). Beaucoup plus tard, au XVI^e siècle, Agostini et Dolce, dans leur édition des *Métamorphoses*, imaginent qu'Andromède est libérée par Cassiopée, responsable du châtement de sa fille. Anguillara écrit dans une édition de 1561 que Persée délivre lui-même la princesse : c'est ce que Vasari, Jacopo Amigoni et Giovanni Andrea Ansaldo vont représenter en peinture. Pierre Mignard, en 1679, utilisera un procédé original en représentant un *putti* dénouant les chaînes d'Andromède, acteur plus « neutre » et en ce sens plus fidèle à l'imprécision du texte ovidien (figure 6.18).

c. Le combat avec le monstre :

Chez Ovide, le duel entre Persée et le monstre marin occupe la majeure partie de l'épisode. L'origine des variantes par rapport à cet épisode est peut-être à chercher dans les *Dialogues marins* de Lucien, suivi beaucoup plus tard par Natale Conti et Anguillara¹⁶².

Tandis que Lucien racontait que Persée avait tué le monstre grâce à la tête de Méduse¹⁶³, Ovide décrit une *harpè* (un fer courbe armé d'un crochet). Certains artistes italiens du XVI^e siècle, tels Le Cavalier d'Arpin et Carlo Saraceni, représentent la version de Lucien et imaginent que Persée utilise la tête de Méduse

¹⁵⁹ R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art: Some Facts and Hypotheses », *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, 1977, t.1, p. 317.

¹⁶⁰ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 165.

¹⁶¹ Morel, « La chair d'Andromède et le sang de la Méduse », p. 60.

¹⁶² Il reste à démontrer que ces auteurs aient pu connaître Lucien, directement ou indirectement.

¹⁶³ Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 1, p. 180.

pour tuer la bête (figures 6.3 et 6.12). Dans les gravures de Bernard Salomon et d'Antonio Tempesta (figures 6.8 et 6.19), l'épée du héros décrite par Ovide est remplacée par une lance, sans doute sous l'influence du très célèbre *Roland furieux* de l'Arioste, ou encore de l'iconographie de Saint Georges.

Dubois-Fontanelle traduit le texte d'Ovide en utilisant le terme « épée » : « [Persée] enfonce ses serres sur sa tête écaillée, pour qu'il ne tourne point son dard contre lui ; de même Persée descend d'un vol précipité sur son ennemi, & lui plonge son fer tout entier dans l'épaule droite¹⁶⁴ ». À la page suivante : « il frappe de son épée étincelante ». Toutefois, Zocchi et Gregori reproduisent une lance.

d. Persée sur Pégase :

Dans la mythologie gréco-romaine, Pégase naît du sang de la tête de Méduse, coupée par Persée. Cependant, c'est le héros Bellérophon qui monte le cheval pour tuer la Chimère. Brewer rapporte que la peinture grecque du v^e siècle av. J.-C. représente Persée sur Pégase¹⁶⁵ ; selon cet auteur, Ovide s'inspire de ces représentations et reprend le motif dans ses *Amores* (III, 12, 24). En effet, Ovide y rapporte : « C'est nous qui avons donné des ailes à des pieds et des serpents à une chevelure ; vainqueur, le petit-fils d'Abas est emporté par un cheval ailé¹⁶⁶ ». Le texte latin évoque le nom d'Abantiades : c'est un autre nom qu'Ovide donne à Persée, car sa mère Danaé était la petite-fille d'Abas, roi d'Argos. Ovide dit ici que Persée, arrière-petit-fils d'Abas, chevauche Pégase¹⁶⁷. Les *Amours* d'Ovide étaient connues au Moyen Âge car les manuscrits remontent au moins au XII^e siècle¹⁶⁸. Il est donc plausible que les deux traditions (Persée sur Pégase ou sans Pégase), comme l'explique Brewer, aient été mélangées très tôt dans les manuscrits, puis reproduites dans les premières éditions imprimées des *Métamorphoses*.

¹⁶⁴ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 167.

¹⁶⁵ Brewer, t. 1, p. 180.

¹⁶⁶ Ovide, *Les Amours*, trad. du latin par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 96.

¹⁶⁷ *Ibid.* Voir la note 4 de la page 96 rapportée à la page 110, ainsi que l'index des noms propres, sous « Abantiades », p. 113.

¹⁶⁸ Échange avec le professeur Benjamin Victor, spécialiste de littérature romaine au Centre d'études classiques de l'Université de Montréal, le 20 avril 2007.

Steadman et Lee nous éclairent un peu plus sur le motif de Pégase¹⁶⁹. La présence de Pégase dans la scène de la délivrance d'Andromède viendrait surtout du manuscrit de Pierre Bersuire. En 1340, ce dominicain allégorise les *Métamorphoses* dans *l'Ovidius Moralizatus* et place Persée chevauchant Pégase. Bersuire affirme suivre le grammairien et mythographe Fulgence (v^e siècle) dans son explication allégorique : Persée sur Pégase représente sa renommée, portée jusqu'au bout de la terre ; il représente aussi l'ascension du Christ au Paradis ; Persée sauvant Andromède représente le Christ sauvant l'âme humaine.

La description imaginée par Bersuire inspire ensuite plusieurs poètes : Boccace, dans son *Genealogio Deorum* (3^e quart du XIV^e siècle), ainsi que Christine de Pisan, dont *l'Épître d'Othéa* est illustré en 1400 : les miniatures font apparaître Persée sur Pégase. *L'Ovidius Moralizatus* de Bersuire est illustré dans des incunables au XV^e siècle, notamment par le Maître de *l'Épître d'Othéa*, entre 1406 et 1408. Persée apparaît vêtu en armure médiévale, assis sur Pégase, avec la *harpè*.

L'Ovide Moralisé en Prose, imprimé par C. de Boer en 1466 (Amsterdam), reprit la tradition de Bersuire et introduisit Persée sur le cheval ailé. *L'Ovide moralisé*, imprimé quatre fois entre 1493 et 1539, suit servilement le texte de Bersuire et rapporte aussi que Persée monte sur Pégase dès qu'il naît du sang de la Méduse. Ce motif ressurgit dans les éditions subséquentes et notamment dans les fameuses gravures de Bernard Salomon en 1557¹⁷⁰. Cette nouvelle façon de représenter Persée captiva l'imagination du XVI^e siècle, surtout dans la seconde moitié : Lee rapporte que la peinture italienne de la première moitié du XVI^e siècle respecte le texte et n'inclut pas Pégase dans les représentations de la scène. Selon ce critique, la réapparition de l'image de Persée sur Pégase provient d'un renouveau du goût médiéval dans la seconde partie du XVI^e siècle¹⁷¹.

¹⁶⁹ R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art: Some Facts and Hypothesis », *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, vol. 1 (1977), p. 302-319, et John Steadman, « Perseus upon Pegasus and Ovid Moralized », *Review of English Studies*, vol. 9 (1958), p. 407-410.

¹⁷⁰ Steadman parle de l'édition de *l'Ovidius Moralizatus* de Petrus Berchorius (mort en 1362), imprimé pour la première fois à Paris en 1509, puis à Lyon en 1510. *Metamorphosis Ovidiana moraliter a Magistro Thoma Waleys Anglico...explanata*, à Paris, 1515. Il s'agit en fait d'un commentaire d'un manuscrit, anonyme, mais reproduit à plusieurs reprises sous différents noms. Steadman explique pourquoi Bersuire, et non pas Thomas Waley, s'avère être le véritable auteur.

¹⁷¹ R.W. Lee, « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art », p. 318-319.

L'histoire de Persée suit le goût de l'époque pour les récits d'amour courtois. On préfère rapprocher Pégase de Persée pour ses valeurs ; on dénonce l'arrogance de Bellérophon (narrée par Homère et Pindare) qui s'éloigne de l'attitude chevaleresque.

Les contaminations proviennent aussi des transpositions des fables, fréquentes au Moyen Âge, dans un contexte chrétien : le récit de Persée est rapproché de l'histoire de saint Georges terrassant le dragon. Les illustrations de cette histoire ont peut-être contribué à la représentation de Pégase aux côtés de Persée.

Dans la préface d'une édition du *Roland furieux* de l'Arioste en 1556, l'éditeur Ruscelli relève le parallèle avec l'histoire de Persée délivrant Andromède. L'Arioste, qui connaissait sans doute une version des *Métamorphoses* dans laquelle Persée chevauchait Pégase, s'inspire en effet d'Ovide et invente un hippogriffe servant de compagnon au chevalier Roger. En ce sens, il contribua à l'influence de la représentation de Persée sur Pégase : certains artistes, peintres ou graveurs, représentent Roger et Angélique en plaçant le héros sur un hippogriffe, alors que d'autres ajoutent un cheval ailé (figures 6.13 à 6.16). Les illustrations du *Roland furieux* ont influencé la *Métamorphose figurée* de Jean de Tournes en 1557 : la gravure sur bois du Petit Bernard représente Persée tenant une lance. L'artiste devait aussi connaître les illustrations de l'*Épître d'Othéa* de Christine de Pisan, qui mélangeaient iconographie chrétienne et païenne¹⁷².

Les artistes connaissent ces différents ouvrages et s'en inspirent pour l'épisode d'Andromède. Au cours des siècles, malgré une forte tradition iconographique, les digressions par rapport au texte d'Ovide semblent se corriger. Par exemple, en 1606, la gravure d'Antonio Tempesta montre Persée tenant une lance et chevauchant Pégase. Quelques années plus tard, cette image est reprise par Jean Mathieu dans l'édition de la veuve Langelier en 1619 (figure 6. 20). L'artiste y a corrigé l'erreur, puisqu'il a supprimé Pégase et a remplacé la lance par une épée. Persée est alors plus fidèle à la description d'Ovide¹⁷³.

Quelques auteurs soulignent l'inexactitude de la présence de Pégase dans la délivrance d'Andromède. Dans l'avertissement de son *Andromède* (1651), Corneille

¹⁷² Nous avons ici un exemple parfait d'une « influence réciproque », dont parle Lee (*counterinfluence*).

¹⁷³ Cette même image « corrigée » sera reprise par Banier en 1738.

note les libertés que les peintres ont prises par rapport au texte d'Ovide. Il explique que Pégase a été ajouté dans les représentations visuelles afin que Persée ne soit pas confondu avec Mercure, puisqu'il en porte les attributs, c'est-à-dire le casque et les sandales ailées. Plusieurs représentations théâtrales se plaisaient à reproduire Pégase sur scène puisqu'on trouvait ingénieux de faire voler Persée, de défier les lois de la gravité¹⁷⁴.

Au XVIII^e siècle, Banier propose aussi une explication controuvée : selon lui, le nom de Persée viendrait du mot phénicien *Pharscha*, qui signifie cavalier, d'où l'attribution de Pégase pour le héros¹⁷⁵. Il explique ainsi la métaphore de Pégase et de Chrysaor, tous deux nés du sang de la tête coupée de Méduse :

*[...] on peut fort bien dire que c'étoient deux bons Vaisseaux à voiles qui étoient dans le Port de l'Isle qu'habitoit Méduse, & dont Persée se servit, après avoir ôté la vie à cette Princesse. Ces deux Vaisseaux portoient peut-être sur la proue la figure de deux chevaux ailés*¹⁷⁶.

L'armement de Persée, offert par les dieux, est aussi une allégorie pour montrer les précautions que le héros avait prises pour ses exploits :

*Les ailes de Mercure en montrent la rapidité ; le Bouclier de Minerve, les Sûretés qu'il prit, & le Casque de Pluton, le secret qu'il garda dans cette Expédition*¹⁷⁷.

L'abbé Banier tente ainsi d'expliquer à la fois le sens historique de la fable et les digressions des représentations visuelles. En l'occurrence, l'édition de Banier de 1732, qui reprend plusieurs illustrations de l'édition de Du Ryer de 1702, offre pour cette scène une représentation dont l'iconographie de Persée est conforme au texte

¹⁷⁴ Benoît Bolduc, dans sa thèse de doctorat, élabore sur le motif de Pégase dans les représentations scéniques, notamment pour la pièce de Corneille ; à la page 36, il dit : « Mise à part quelques considérations d'ordre secondaire, la légende de Persée et Andromède telle qu'elle est décrite dans les *Métamorphoses*, sera l'argument de toutes les pièces, opéras et divertissements qui porteront désormais sur ce thème. Une seule modification majeure lui est apportée : le plus souvent, Persée combat le monstre non pas en s'abattant sur lui tel un aigle, mais en digne chevalier sur sa monture ailée, Pégase ». À la page 55, il rapporte que « Le héros qui a le pouvoir de se déplacer en volant devient le prétexte d'un effet de machinerie saisissant, en particulier lorsqu'il est exécuté sans aucun câble ou support visibles ».

¹⁷⁵ Antoine Banier, *Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Nyon et Didot, 1738, t. 1, p. 223.

¹⁷⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 224.

¹⁷⁷ *Ibid.*

d'Ovide : l'image de Du Ryer, qui présentait Persée sur Pégase n'est pas retenue par l'éditeur, qui tend à « corriger » la scène (figure 6.21).

Alors que la tradition iconographique du XVIII^e siècle semble supprimer peu à peu Pégase dans la scène de la délivrance d'Andromède (figures 6.21 à 6.23), Zocchi joint à la scène un Pégase majestueux. Nous avons cherché à comprendre pourquoi l'artiste a ajouté ce motif alors qu'il n'est pas fidèle au texte d'Ovide. Il est plus facile de poser la question que d'y répondre. L'artiste s'est peut-être fié à la tradition iconographique « ancienne », corrigée par certains graveurs, mais peut-être toujours en vogue en Italie (une étude plus approfondie des éditions italiennes nous apporterait peut-être la réponse¹⁷⁸). La présence de Pégase dans le dessin de Zocchi provient-elle des pièces de théâtre dont les machines étaient inspirées de la fable d'Andromède ? D'autre part, si les représentations théâtrales se plaisaient à montrer Persée sur Pégase pour les défis techniques et mécaniques, tel qu'avancé par Benoît Bolduc¹⁷⁹, Zocchi, spectateur de ces activités divertissantes à Florence, aurait-il pu retenir le motif ?

¹⁷⁸ Les éditions italiennes sont moins courantes dans les collections des bibliothèques à proximité de Montréal. Nous avons étudié une édition d'Anguillara de 1584 à McGill (Special Collections and Rares Books), dans laquelle les artistes Giacomo et Franco ne représentent pas la délivrance d'Andromède.

¹⁷⁹ Bolduc, « Le mythe de Persée et Andromède sur les scènes française et italienne ». Il mentionne les oeuvres de Corneille, de Pio di Savoia, de Benedetto Ferrari et de Diomisso Guazzoni. Son analyse se termine en 1712. Il faudrait chercher ce qui se jouait sur scène à Florence entre 1720 et 1770. Ceci pourrait faire l'objet d'une thèse de doctorat.

7 - Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse (Livre V)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « I. Zocchi inv. » et « F. Gregori scul. »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 135,5 x 91 mm. Page : 212 x 120 mm

Cette image suit celle du livre IV (ce sont les deux seules images qui se suivent dans toute la série). Le récit débute au livre V des *Métamorphoses* : lors de son banquet de noces, Persée doit se défendre contre l'armée de Phinée, qui réclame la main d'Andromède.

Gregori représente Persée cuirassé à l'antique ; le héros pétrifie ses ennemis en leur montrant la tête coupée de Méduse. Ses alliés cachent leur regard, mais les soldats de Phinée n'ont pas le temps de réagir :

*Voyant enfin que son courage alloit succomber sous le nombre :
 Puisque vous m'y forcez, cria le Héros, je me servirai du secours de
 l'ennemi que j'ai vaincu. S'il me reste encore quelque ami parmi
 vous, qu'il détourne les yeux. Il dit, & leur présente la tête de la
 Gorgone¹⁸⁰.*

L'artiste schématise le récit alors qu'Ovide rappelle tous les minutieux détails de la bataille : il nomme les adversaires et énumère les duels des soldats. Persée, en preux chevalier, n'utilise la tête de la Gorgone qu'après une bataille acharnée avec ses adversaires. Si Ovide (et Zocchi) dépeint la scène en une mêlée confuse, l'image de Gregori est plutôt claire et lisible, bien qu'elle laisse paraître le désordre du banquet causé par l'interruption des troupes de Phinée.

¹⁸⁰ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 182.

La Gorgone

Dans l'art antique, Méduse est souvent représentée par des traits monstrueux et avec une chevelure de serpent. C'est d'ailleurs ainsi que la décrit Ovide. Les artistes modernes lui donnent des traits plus humains en peignant parfois les mèches de sa crinière semblables à des vipères. Zocchi a un traitement particulier : Méduse ne semble pas avoir des cheveux en forme de serpents. Gregori, dans sa gravure, ajoute deux ailes de chaque côté de la tête tranchée de la Gorgone, qui pétrifie un soldat, peut-être Phinée.

Dans cette illustration, Persée porte encore le casque ailé, mais il n'a pas les mêmes sandales ailées que dans l'illustration précédente. Il tient une épée et non plus une lance.

Tradition iconographique du cycle de Persée

Le cycle de Persée est presque toujours représenté dans les éditions des *Métamorphoses*. Les deux scènes retrouvées dans l'édition de Panckoucke, la délivrance d'Andromède et le banquet de noce interrompu par Phinée, sont couramment illustrées dans les éditions que nous avons consultées. Dans celles à multiples illustrations, certains artistes suivent la narration d'Ovide et ajoutent dans leur série de gravures les épisodes avec Atlas, Méduse et les soldats de Phinée. La plupart du temps, le combat entre Phinée et Persée est parfois illustré séparément de l'affrontement de Persée et des soldats ; c'est dans cette dernière que le héros sort la tête de Méduse pour les pétrifier.

Par exemple, chez Bernard Salomon (figures 7.2 et 7.3), le cycle se présente comme suit : Persée pétrifie Atlas ; Persée délivre Andromède ; Persée tue la Méduse (naissance de Pégase) ; Persée est attaqué par les soldats de Phinée ; Persée pétrifie les soldats en leur présentant la tête de Méduse ; Persée pétrifie Polydectès. On voit que le Petit Bernard tente de suivre la narration d'Ovide. Il semble absurde, si l'on se fie à l'ordre chronologique du récit, de placer l'épisode de la Méduse après la délivrance d'Andromède. C'est qu'Ovide l'écrit ainsi : dans le poème, Persée raconte ses péripéties avec la Méduse lors du banquet de mariage, donc avant l'intrusion de Phinée. Ovide, pour éviter une linéarité trop rigide dans la chronologie de son poème,

fait un retour en arrière sur l'épisode de Méduse. Les images de Salomon ne reproduisent pas la cohérence chronologique du récit, mais le procédé narratif d'Ovide.

Tempesta, en 1606, ne suit pas la narration d'Ovide et place l'épisode d'Atlas dans la dernière vignette de sa série du mythe de Persée. Il s'agit peut-être d'une confusion avec la scène de Polydectès, autre roi pétrifié par Persée, après son mariage avec Andromède (figures 6.19 et 7.4 à 7.6).

8 - Marsyas écorché par Apollon (Livre VI)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *I. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 92 mm. Page : 212 x 120 mm

Le moment choisi par l'artiste

Les lecteurs de l'époque d'Ovide connaissaient bien le récit de Marsyas ; c'est pourquoi le poète considère inutile de revenir sur certains détails. Il ne parle pas autant du concours entre Marsyas et Apollon que de la torture subie par le satyre et de sa métamorphose en fleuve. Or, il n'est pas rare de voir en peinture ou en gravure la représentation du concours, sorte de glose rappelant la cause du supplice, omise par Ovide. Toutefois, les épisodes les plus souvent représentés de ce mythe sont l'*agôn* – la préparation au supplice – et le supplice en tant que tel.

Zocchi représente l'*agôn*. La flûte de Marsyas et la lyre d'Apollon sont placées sur le sol et le dieu ligote le satyre à un arbre. Puisque la description de l'écorchement du satyre chez Ovide est très réaliste et barbare, Zocchi voulait peut-être éviter de représenter une scène aussi violente en montrant le moment précédant tout juste le supplice. Wilmon Brewer affirme que même dans l'art grec, la préparation au supplice était plus souvent représentée que le supplice même de Marsyas¹⁸¹. Edith Wyss explique que si l'art visuel privilégie l'*agôn*, la littérature montre une plus grande tolérance pour la violence¹⁸². Le châtement est décrit de façon très crue chez Ovide alors que l'image veut peut-être éviter ces horreurs visuelles au lecteur :

*Sa peau, malgré ses cris, fut enlevée de tous ses membres. Son corps n'étoit plus qu'une plaie ; le sang en couloit de tous côtés. Ses veines, ses nerfs s'offroient à découvert. On auroit pu compter ses intestins & les fibres placées autour de son cœur*¹⁸³.

¹⁸¹ Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 2, p. 42.

¹⁸² Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance : An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark, University of Delaware Press / Londres, Associated Press University, 1996, p. 25 et p. 42.

¹⁸³ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 229.

Dans l'art antique, Apollon est rarement celui qui inflige le supplice : il se place devant Marsyas et, appuyé sur son instrument, lève le bras en signe de victoire. Les auteurs anciens écrivent toutefois que c'est Apollon qui exécute le châtement : Hygin et Philostrate, se fiant peut-être aux représentations sculpturales de leur époque, mentionnent que c'est un scythe qui ligote Marsyas à l'arbre. Sur les sarcophages romains, ce scythe prépare le couteau pour écorcher le satyre ; c'est souvent lui qui lie Marsyas contre l'arbre sous la surveillance d'Apollon.

Zocchi donne le rôle de l'exécuteur à Apollon tandis que le scythe est représenté assis, à gauche de la gravure, observant passivement la scène (figure 8.1). D'autres représentations d'Apollon en tant qu'exécuteur le montrent écorchant Marsyas, moment de l'accomplissement du châtement, comme chez Du Ryer 1702 et Banier 1757 (figures 8.6 et 8.7). Zocchi opère un syncrétisme : il représente la préparation au supplice, mais par Apollon lui-même.

Edith Wyss constate que, pendant la Renaissance, les représentations du mythe en Italie centrale se fondent sur le formalisme convenu des modèles antiques, sarcophages ou statues. Les images des artistes de cette région ont davantage tendance à représenter le scythe qui prépare le supplice. Les artistes de l'Italie du Nord ne sont pas autant préoccupés par les prototypes de l'art antique et se fient plutôt à la narration du mythe, ce qui leur permet « plus de liberté dans l'invention¹⁸⁴ ». Selon Wyss, ils illustrent souvent un Apollon violent et sans pitié, punissant de ses propres mains le satyre qui osa le défier.

Les gravures de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècles, telle celle du Rosso en 1497, représentent les différentes séquences du mythe en une seule vignette (figure 8.3). Les images des éditions de Paganin en 1526 et de Bondonibus en 1540 représentent le concours et la préparation au supplice (figures 8.4 et 8.5). Dans toutes ces images, Apollon est l'exécuteur du châtement.

Dans les éditions de Du Ryer en 1702 et de Banier en 1757, Apollon attache lui-même le satyre contre l'arbre (figures 8.6 et 8.7). Il écorche Marsyas avec un couteau.

¹⁸⁴ Wyss, p. 129-130.

Personne n'assiste à la scène. Dans les autres éditions de Banier (1732, 1767¹⁸⁵ et 1799), Apollon observe le supplice de Marsyas (figures 8.8 à 8.10).

Iconographie de Marsyas

a. Sa forme

Tandis que Marsyas est décrit comme un silène chez les Grecs, Ovide en fait un satyre¹⁸⁶. Les ouvrages de Rawson¹⁸⁷ et de Wyss, respectivement consacrés aux représentations de la fable dans l'art antique et dans l'art de la Renaissance, expliquent comment les artistes en vinrent à représenter Marsyas avec des jambes de bouc.

Dans la tradition grecque, les satyres et les silènes ont une forme humaine. Ce sont les Romains qui leur donnèrent une forme semi-animale. Dans l'art grec des v^e et iv^e siècles, Marsyas est barbu, il a de petites oreilles pointues et une queue de cheval. Dans l'art hellénistique et romain, les satyres et les silènes deviennent des créatures distinctes. Les satyres sont généralement des êtres plus jeunes, imberbes, tandis que les silènes ont une forme humaine, sont agés et chauves. Les Romains, sur le modèle de Pan, introduisent les faunes avec des cornes et des pieds de bouc. Mais les représentations antiques montrent un Marsyas toujours sous forme humaine¹⁸⁸. Edith Wyss mentionne que les artistes dans les environs de Padoue sont les premiers à représenter Marsyas avec des jambes et des cornes de satyre¹⁸⁹. La représentation de Marsyas en chèvrepied provient d'une confusion avec le récit de Pan, qui se soumit aussi à un concours musical avec Apollon. Cette forme de représentation se verra néanmoins dans les illustrations jusqu'au xviii^e siècle.

¹⁸⁵ Cette image est reprise chez Fontanelle en 1802.

¹⁸⁶ Wyss, p. 41.

¹⁸⁷ Pier B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study*, éd. par D. R. Walker et A. R. Hands, Oxford, B.A.R. International Series 347, 1987, 234 p.

¹⁸⁸ Wyss, p. 25.

¹⁸⁹ Cette représentation viendrait peut-être d'une plaquette de bronze signée « Ulocrino ». Voir Wyss, p. 93.

Cette confusion entre Marsyas et Pan se voit dans la vignette de Tempesta en 1606¹⁹⁰ (figures 8.11 et 8.12) : la légende sous l'image indique le concours de Marsyas et d'Apollon. L'artiste représente un satyre avec des jambes de bouc – a priori Pan – jouant une syrinx à plusieurs tuyaux. Midas est représenté comme arbitre du concours. L'illustration suivante représente Apollon s'apprêtant à écorcher son adversaire : Marsyas est représenté comme Pan dans l'image précédente (figure 8.13). Jean Mathieu, dans l'édition de 1619, rectifie l'erreur commise par Tempesta : dans sa série, il précise que le concours est celui de Pan et d'Apollon. L'image qui suit est le supplice de Marsyas. Afin de bien distinguer les deux personnages, l'artiste a ajouté à Pan des oreilles pointues et des cornes (figure 8.14).

b. L'instrument et sa symbolique

La même confusion est valable pour l'instrument de Marsyas : l'Antiquité lui attribue l'*aulos* tandis que la syrinx est réservée à Pan. Il n'est toutefois pas rare de voir dans l'art visuel moderne une modification des instruments. Apollon pince parfois la cithare ou frotte une viole, une lyre à cinq cordes ou *lira da braccio*, ancêtre du violon. Les artistes changent les instruments de musique antiques pour des instruments modernes afin de les mieux représenter : « Ils modernisaient alors le passé pour mieux le perpétuer¹⁹¹ ».

La flûte de Marsyas varie aussi d'une représentation à une autre, de la simple flûte (*monaulos*) à la flûte à plusieurs tuyaux, ou syrinx. Zocchi, par exemple, place sur le sol cette syrinx et la lyre du dieu un peu plus loin derrière. Les artistes ont compris que l'essentiel n'était pas dans la représentation fidèle de l'instrument antique, mais dans ses propriétés. En effet, le mythe de Marsyas et Apollon traduit la préférence pour les instruments à corde, qui permettaient au musicien de chanter en même temps qu'il jouait. Le son de la lyre était doux et clair tandis que celui de la flûte était strident. Les instruments à vent étaient plutôt reliés à la musique de banquet et

¹⁹⁰ C'est Fulgence qui aurait présenté Midas comme juge du concours entre Marsyas et Apollon, et cette erreur se serait perpétuée par la suite. Voir Wyss, p. 35.

¹⁹¹ A. P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, A. et J. Picard, 1975, t. 1, p. 52.

d'artisans¹⁹². En définitive, le mythe de Marsyas soulève l'antagonisme entre la flûte et la lyre : la première, d'origine phrygienne, donc barbare et étroitement liée aux rites dionysiaques, la seconde, authentiquement « hellène » et suprêmement apollinienne dans son essence. Alors que le Moyen Âge voit en Marsyas une créature prétentieuse et stupide, la Renaissance reprend la doctrine pythagoricienne et néoplatonicienne sur la justice et l'harmonie universelle, évoquée sous la forme du mythe de Marsyas. Le satyre est une remise en cause de l'ordre universel, tandis qu'Apollon victorieux symbolise le triomphe de la Vérité et de la Sagesse sur l'ignorance et la vanité. Ainsi, la peau enlevée de Marsyas est une métaphore de la purification de l'âme et de la révélation cathartique des trésors spirituels cachés et emprisonnés par le corps¹⁹³.

c. Le martyre de Marsyas

Plusieurs auteurs ont soulevé le rapprochement de Marsyas avec les martyrs chrétiens comme saint Sébastien, surtout dans l'art de la Contre-Réforme. Certaines images représentent Marsyas attaché la tête en bas, allusion directe au martyre de saint Pierre. Ces représentations annoncent le thème de la rédemption et de *l'imitatio christi* : dans la pensée néoplatonicienne, les hommes atteindront la lumière et la vérité en subissant le supplice de Marsyas¹⁹⁴.

Edith Wyss explique que la représentation du malheureux satyre, pendu sur un arbre par les bras, provient de sarcophages, de médaillons et de décors muraux romains. On en trouve deux modèles : le type « blanc », qui montre un Marsyas passif, et le type « rouge », qui le représente agonisant¹⁹⁵. Le dessin de Zocchi, bien qu'il évite tout détail sanglant, est plutôt du second type : Marsyas a la bouche ouverte pour montrer qu'il pousse des cris, son corps s'agite et il essaie en vain de dénouer ses liens.

¹⁹² Wyss, p. 29.

¹⁹³ Judith E. Bernstock, « Guercino's *Et in Arcado Ego* and *Apollo Flaying Marsyas* », *Studies in Iconography*, vol. 11 (1987), p. 153.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹⁵ Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas*, p. 21.

Une fresque au palais Rinuccini

Zocchi fut appelé à décorer certaines pièces du palais du marquis Rinuccini à Florence dès la fin des années 1750¹⁹⁶. Au printemps 1766, il peint à fresque les parois rocailles du *gabinetto degli specchi*. Il s'inspira d'Ovide pour sa série de l'histoire d'Apollon : on retrouve notamment les épisodes de Daphné, de Pan et de Marsyas. Dans la fresque qui représente Pan, le dieu est barbu et arbore des jambes de bouc ; Midas, avec ses oreilles d'âne, assiste à la scène. Zocchi a tenu à distinguer cette scène de l'épisode de Marsyas et Apollon.

Grâce à l'ouvrage d'Alessandro Tosi sur Giuseppe Zocchi, nous savons que l'artiste florentin reprit son dessin fait pour l'édition des *Métamorphoses* pour composer la scène de Marsyas dans la fresque de 1766 : Apollon, qui attache le satyre à un arbre, a la même pose que dans le dessin. Sur la fresque, la scène est recentrée sur les deux personnages principaux, Apollon et Marsyas. Zocchi a supprimé le satyre assis à l'avant-plan et le groupe de trois personnages à droite du dessin. Il les a replacés à gauche, à l'arrière-plan de la composition de la fresque : le satyre pointe la scène du doigt, dénonçant l'arrogance de Marsyas, qui lui valut ce châtiment. Dans le dessin et la gravure de l'édition de 1767, on semble distinguer une barbe sur les joues de Marsyas alors qu'il n'en a pas sur la fresque de 1766 (figure 8.2). Il a gardé les instruments symboliques du mythe.

¹⁹⁶ Alessandro Tosi, *Inventare la realta : Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Florence, Banca Toscana, 1997, p. 184 - 213.

9 - Éaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr (Livre VII)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj del.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133 x 90,5 mm. Page : 212 x 120 mm

Le royaume d'Égine a été dévasté par une terrible peste dont les seuls survivants sont le roi Éaque et son serviteur Télamon. Éaque implore Jupiter de lui donner autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le grand chêne. La métamorphose se produit dans le rêve du roi.

Zocchi représente Éaque priant Jupiter devant un arbre (figure 9.1) : « *ô mon Pere (sic), daigne m'accorder autant de Citoyens, & remplis en mes villes dépeuplées...*¹⁹⁷ ». Les fourmis descendent de l'arbre. Jupiter, triomphant, est assis sur son nuage, l'aigle à ses côtés.

Le décor architectural du fond de l'image change par rapport au dessin : le bâtiment circulaire placé derrière le roi est supprimé par Gregori, qui clarifie les détails de la tourelle et le temple à droite de l'image.

Les textes antiques racontent que pendant la peste d'Égine, le nombre trop élevé de morts empêchait l'exécution des cérémonies funéraires et les cadavres étaient empilés devant les temples¹⁹⁸. Dans son dessin, Zocchi représente cette scène apocalyptique dans son dessin. On aperçoit deux temples, l'un au loin, au centre de l'image, l'autre derrière Éaque. La pyramide et le bâtiment circulaire symbolisent une ville antique. Les anciens royaumes étaient évoqués par des villes fictives composées de temples grecs ou d'obélisques. Le dessin de Zocchi montre une *tholos* derrière la figure du roi que Gregori ne reproduit pas dans la gravure.

Cette scène n'est pas très fréquente dans les éditions illustrées avant la moitié du XVI^e siècle. Bien qu'on la retrouve avec Bernard Salomon en 1557 (figure 9.2), les éditions subséquentes semblent l'oublier. Au XVIII^e siècle, la scène est représentée

¹⁹⁷ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 1, p. 282.

¹⁹⁸ Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 2, p. 139.

lorsque les éditions ont une centaine d'illustrations. Des éditions consultées, celles à 15 images privilégient généralement les fables de Céphale et Procris (Banier 1757) ou de Médée (Fontanelle 1802) pour illustrer le septième livre des *Métamorphoses*.

La gravure du Petit Bernard en 1557 représente le roi Éaque implorant Jupiter ; ce dernier est assis sur son nuage, triomphant et tenant le foudre. La métamorphose est clairement évoquée par les fourmis qui descendent de l'arbre et qui se transforment en bambins. Il en va de même dans l'illustration de Jean Mathieu en 1619¹⁹⁹, dans laquelle les enfants nus au pied de l'arbre se retrouvent parmi les insectes (figure 9.3). Dans cette image, Télamon mène Éaque vers la scène de la métamorphose. Dans la vignette de l'édition Du Ryer en 1702, les enfants nus tombent de l'arbre et Jupiter contemple la scène de son nuage (figure 9.4). L'illustration dans l'édition de Banier en 1767-1771 est d'une composition différente : l'arbre et les fourmis ne sont pas représentés. Les hommes nus (et non pas des enfants) s'agenouillent devant Éaque ; celui-ci, les mains levées vers le ciel en prière, remercie Jupiter d'avoir répondu à sa prière (figure 9.5).

Pour illustrer cette scène, les artistes choisissent généralement entre deux types de composition : l'appel pressant à Jupiter ou la métamorphose. Zocchi préfère montrer les ravages de la peste et l'invocation au dieu, et délaisse la métamorphose des fourmis en hommes.

¹⁹⁹ Reprise dans le Banier en 1738.

TOME 2

10 - Portrait de Zocchi

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133 x 90,5 mm. Page : 212 x 120 mm

Le portrait du deuxième tome est un autoportrait de Zocchi²⁰⁰ ; le modèle qui a servi à la gravure ne se retrouve pas non plus dans la suite des quinze dessins conservés à la Biblioteca Centrale de Florence. Dans ses *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle* de 1955, Henry J. Reynaud laisse toutefois entendre qu'il s'agirait d'un portrait de Dubois-Fontanelle²⁰¹. Les outils représentés sous le buste, compas et règle, sont bien ceux d'un artiste et non d'un traducteur. Le visage est d'ailleurs très différent du portrait peint de Dubois-Fontanelle par Louis Jay (figure A, p. 11).

²⁰⁰ Alessandro Tosi, *Inventare la realta : Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Florence, Banca Toscana, 1997, note 103, p. 295.

²⁰¹ Henry J. Reynaud, *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle*, Genève, Bibliothèque des érudits, 1955, col. 390.

11 - Titre gravé, tome 2

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
Signé « Jo. Zocchj *inv.* » et « F. Gregorj *sculp.* »
Vers 1760, eau-forte
Image : approx. 135 x 92 mm. Page : 212 x 120 mm

Le titre du deuxième tome de l'édition de 1767 est composé de la même façon que celui du premier tome. Une armure se trouve au milieu d'objets, une amphore antique d'un côté et des livres de l'autre. Ce traitement décoratif annonce la thématique générale du prochain volume, qui rapporte les récits de la guerre de Troie et des débuts de Rome.

12 - Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée (Livre VIII)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
Signé : « Jo. Zocchi inv. » et « F. Gregorj sc. »
Vers 1760, eau-forte
Image : 134 x 92 mm. Page : 212 x 120 mm

Dans la tradition mythologique, Ariane est abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos alors qu'elle s'était endormie sur le rivage. Bacchus, amoureux, la console et l'épouse. Dans son poème, Ovide insiste surtout sur la métamorphose de la couronne d'Ariane. Dubois-Fontanelle traduit ainsi :

Bacchus vient consoler Ariane, qui se plaignoit de Thésée, & l'épouse : il prend la couronne qu'elle avait sur son front, & la lance vers le ciel, pour qu'elle y reste à jamais parmi les Astres. Elle vole, & pendant qu'elle s'élève, les diamans se convertissent en feux, & conservant la forme d'une couronne, elle s'arrête entre Hercule appuyé sur son genou, & Ophinée qui tient un serpent²⁰².

Le thème principal de l'illustration de Zocchi est l'amour : Vénus, au centre, réunit les deux amants et s'apprête à poser une couronne sur la tête de la jeune fille, symbole de son mariage avec Bacchus. Deux satyres, compagnons du dieu, versent du vin dans une urne. Bien que Zocchi représente plutôt un mariage, le titre de la gravure dans l'édition de 1767 indique que Bacchus console Ariane. Dans les *Métamorphoses*, Ovide n'élabore pas sur le mariage d'Ariane et Bacchus ; ces détails se retrouvent plutôt dans les *Fastes* et *L'Art d'aimer*²⁰³.

Une peinture de Jean Antoine Gros, datant de 1821 et conservée au Musée des beaux-arts du Canada, illustre mieux le thème de la consolation (figure 12.2) : Ariane, dans les bras de Bacchus, pointe du doigt le navire de Thésée qui s'éloigne au loin. Elle porte dans sa main une couronne entourée de lierre sur laquelle apparaissent les étoiles de la constellation.

²⁰² Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 10.

²⁰³ Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 2, p. 173.

Dans le dessin de Zocchi, Vénus est représentée allégoriquement car Ovide ne la mentionne pas. La fable étant familière au lecteur, le poète peut se dispenser des détails superflus. Une des versions mythologiques veut que la couronne, devenue constellation de l'hémisphère boréal, soit un présent nuptial de Vénus²⁰⁴. L'illustration de Zocchi et Gregori fait allusion à cette métamorphose : deux *putti*, sur un nuage, lèvent les bras vers une couronne d'étoiles ; elle évoque l'union des deux amants et rappelle l'intervention de Vénus, même si cette particularité est absente chez Ovide.

Une représentation inusitée

La scène d'Ariane et de Bacchus est très rarement représentée dans les éditions illustrées françaises. Jean Mathieu, dans l'édition de 1619, place Bacchus et une femme sous une couronne d'étoiles dans le fond de l'image qui représente Thésée combattant le Minotaure (figure 12.3). On retrouve plus souvent les représentations de Thésée ou d'Icare et Dédale. C'est la fable de Méléagre et Atalante que l'on retrouve chez Banier en 1757 et chez Dubois-Fontanelle en 1802. Le cortège de Bacchus, qui figure dans un autre livre des *Métamorphoses*, est plus souvent représenté que son mariage avec Ariane.

Par rapport aux éditions illustrées que nous avons étudiées, Zocchi innove en plaçant cette représentation dans sa série d'illustrations, en s'inspirant peut-être d'une source non encore identifiée.

²⁰⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, note 441, p. 433.

13 - Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches (sic) d'Hercule (Livre IX)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 91 mm. Page : 212 x 120 mm

Ovide raconte qu'après ses noces avec Déjanire, Hercule reprend la route vers sa patrie et rencontre sur son chemin le centaure Nessus. Ne pouvant traverser la rivière à pied, Hercule confie son épouse au centaure. Nessus profite de l'absence d'Hercule pour faire violence à Déjanire. Le héros, de l'autre côté de la rive, tue Nessus : « *il perce d'une flèche le monstre qui fuit. Le fer, entré par son dos, sort par sa poitrine ; le sang coule des deux côtés*²⁰⁵ ». Avant de mourir, Déjanire reçoit du Centaure un filtre d'amour fait à partir de sa tunique empoisonnée par son sang, causant plus tard la mort de son époux.

La gravure de Gregori est très lisible et représente les éléments essentiels pour comprendre la scène. Le centaure lève deux pattes en signe d'agitation et Déjanire, effrayée, se débat. Hercule, placé de l'autre côté de la rivière, bande son arc. La gravure ne montre pas tous les attributs d'Hercule, notamment son carquois, sa massue et sa peau de lion. Gregori a changé la position d'Hercule dans sa gravure : tandis que Zocchi l'avait dessiné avec les jambes écartées (figure 13.1), Gregori le grave la jambe gauche en avant, faisant face au centaure, lui donnant une allure un peu plus stable.

Si le texte d'Ovide mentionne que Nessus s'apprête à violer la jeune femme, l'illustration reste plus prude : elle évoque la fuite de Nessus retenant Déjanire dans ses bras, motif iconographique habituel dans la variété des représentations visuelles. De façon générale, dans la tradition graphique, Hercule est toujours représenté de l'autre côté de la rive et tend son arc vers le centaure. Déjanire est toujours sur le dos du centaure. Les images ne représentent pas la tentative de viol, moment trop intense

²⁰⁵ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 54.

pour une représentation visuelle : elles évoquent la fuite de Nessus comme un enlèvement plutôt qu'un viol. Tel est généralement le cas pour toutes les scènes de violence (Europe, Danaé, Ganymède, etc.).

Dans les éditions à multiples illustrations, le cycle d'Hercule est souvent illustré par plusieurs vignettes. Bernard Salomon en 1557, par exemple, ne représente pas seulement Nessus et Déjanire, mais ajoutent la mort d'Hercule et sa déification. Déjanire est assise sur le dos du centaure et Hercule tend son arc pour le tuer. La composition rappelle celle de l'enlèvement d'Europe (figures 13.2 et 13.3). Dans l'édition de Du Ryer en 1702, la scène est décomposée en deux illustrations : Hercule aide Déjanire à monter sur le dos de Nessus, suivi d'Hercule tirant une flèche dans la poitrine du centaure qui s'enfuit.

14 - Pigmalion (sic) & sa statue que Vénus anime (Livre X)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *J. Zocchj inv.* » et « *F. Gregorj sc.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 135 x 91 mm. Page : 212 x 120 mm

Ovide raconte que Pygmalion crée une statue d'ivoire dont il tombe amoureux. Bien qu'il ne mentionne nulle part que Pygmalion est roi, la tradition en fait un roi de Chypre. Dans le dessin de Zocchi, une couronne royale est justement posée sur une table basse. Sur le sol sont répandus des instruments de sculpteur, règles, marteau et équerre, ainsi que deux moules, une tête et une main. Ici, en plus d'être roi, Pygmalion est artiste²⁰⁷. Ce type de représentation est courant dans la tradition iconographique.

Ovide décrit la beauté surnaturelle de la statue, « *une beauté avec laquelle une femme ne peut naître [...]. L'art enfin étoit caché sous l'art même*²⁰⁸ ». Le poète, en décrivant une statue aussi parfaite, évoque le *paragone* artistique et le pouvoir mimétique de l'art.

Vénus et la statue de Pygmalion sont complètement retravaillées par Gregori : dans le dessin de Zocchi, la déesse porte un doigt à sa bouche et son bras gauche est appuyée sur son genou. Gregori la représente d'une allure plus calme, les jambes croisées, le bras appuyé sur son nuage. Pour la statue, elle avait dans le dessin le bras droit levé à la poitrine et le bras gauche retenant son vêtement ; Gregori inverse le mouvement pour sa gravure.

La statue, de dimensions humaines, est placée sur un piédestal. Telle une Vénus antique, un drap couvre en partie sa nudité. Dans le texte, Pygmalion l'habille et lui offre bijoux et présents. Avant même sa transformation, Pygmalion la traite comme une vraie femme :

²⁰⁷ Certaines traditions ne disent pas explicitement que Pygmalion est l'artiste de la statue dont il tombe amoureux.

²⁰⁸ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 101.

Souvent il porte ses mains à cette statue pour s'assurer si c'est un corps ou de l'ivoire, & n'avoue point encore que ce soit ce dernier. Il lui donne des baisers, & s'imagine qu'elle les lui rend ; il lui parle, l'écoute, la touche légèrement, & craint en la pressant trop de faire naître de la rougeur sur ses membres délicats²⁰⁹.

Lors des festivités célébrées en l'honneur de Vénus, Pygmalion implore la déesse de lui donner une épouse aussi parfaite que sa statue. Le sculpteur fait ses offrandes à Vénus mais sa prière s'adresse à tous les dieux : « *Grands Dieux, si tout vous est possible, faites que mon épouse ressemble à ma statue d'ivoire²¹⁰* ». Vénus répond à ses vœux et insuffle la vie à la statue. Ovide décrit le passage de son état inanimé à son état animé : « *Pygmalion sent l'ivoire quitter sa dureté, s'amollir, & céder sous ses doigts, semblable à la cire attendrie par le soleil²¹¹* ».

La composition de Zocchi et Gregori offre une vue d'ensemble de la scène : le moment illustré n'est ni la prière ni la métamorphose. Cupidon, placé de façon allégorique, tire sa flèche vers Pygmalion, symbolisant son désir pour sa statue. Mais la gestuelle du personnage traduit autre chose : il ne semble pas en dévotion, mais en exclamation devant la statue, comme si elle était en train de prendre vie. Si Zocchi tente d'évoquer la métamorphose, Ovide raconte cependant que la statue est couchée dans le lit de Pygmalion au moment où elle subit sa transformation.

Dans la plupart des illustrations, la statue est toujours représentée sur un piédestal. Bernard Salomon en 1557 les différentes séquences de l'histoire (figure 14.2) : à gauche, Pygmalion vénère sa statue ; à l'arrière-plan, il prie au temple de Vénus ; à droite de l'image, une jeune femme dans un lit en baldaquin se réveille aux côtés de Pygmalion. On voit ainsi que l'artiste porte une attention très particulière au déroulement du récit. Le même lit en baldaquin, ainsi que le temple circulaire, se retrouvent dans l'image de Zocchi. Aurait-il eu connaissance de l'image de Salomon dans l'édition italienne de 1559 ? Ces éléments ne sont pas courants dans les éditions françaises que nous avons consultées.

²⁰⁹ Dubois-Fontanelle, t. 2, p. 101.

²¹⁰ *Ibid.*, t. 2, p. 102.

²¹¹ *Ibid.*

L'illustration de Jean Mathieu chez la veuve Langelier en 1619²¹² montre un espace presque vide, Pygmalion enlaçant la statue, encore placée sur un piédestal (figure 14.3). La pièce s'ouvre à droite sur un paysage montagneux d'où l'on aperçoit trois femmes métamorphosées en rochers : ce sont les Propétides, vouées à la prostitution à la suite de la colère de Vénus. Horrifié par leur comportement, Pygmalion rejeta toutes les femmes et n'adora que sa propre statue. Dans l'image de Banier en 1732²¹³, la scène se passe dans un clair-obscur caravagesque : une vieille femme tient une bougie pour éclairer Pygmalion et sa statue, alors que trois autres sculptures reposent dans la pénombre (figure 14.4). L'image de Banier 1767 est la plus typique du style rococo : Pygmalion et sa statue sont dans des poses déhanchées, entourés de cupidons et d'épais nuages (figure 14.5). Cette belle composition sera reprise pour l'édition de Fontanelle en 1802.

Un mythe à part

Le mythe de Pygmalion a reçu plusieurs interprétations, tant psychanalytiques que sociologiques. Dans un article sur le mythe de la poupée, Michel Manson²¹⁴ relève la position stratégique du récit de Pygmalion dans le livre X des *Métamorphoses*. Il s'agit en effet de la seule partie entièrement consacrée aux récits d'amour, chez les dieux ou chez les mortels. Toutefois, celui de Pygmalion est le seul qui relate une histoire d'amour heureuse. Il se situe entre le mythe des Propétides, transformées en prostituées par Vénus, et le mythe de Myrrha, éprise d'un amour coupable pour son père. Pygmalion est le seul qui puisse réellement s'unir à l'objet de son amour, dont le mariage sera légitimé par Vénus²¹⁵. C'est aussi un des seuls cas d'une métamorphose subie par un objet inanimé : les autres cas vont presque toujours de l'état animé vers l'état inanimé (un homme changé en pierre) ou de l'état humain à l'état animal. L'autre exception est la transformation, par Bacchus, de la couronne d'Ariane en constellation.

²¹² La même image est utilisée dans l'édition de Banier 1738.

²¹³ Cette image reprend celle de l'édition Du Ryer en 1701.

²¹⁴ « Le mythe de Pygmalion est-il un mythe de la poupée ? », dans R. Chevalier, *Colloque Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 101-137. Manson explique que chez les hommes des XVIII^e et XIX^e siècles, le mythe de Pygmalion était interprété sous un angle psychologique, ce qu'il nomme le mythe de la poupée.

²¹⁵ Manson, p. 130.

Le mythe de Pygmalion n'est pas systématiquement représenté dans les éditions illustrées des *Métamorphoses*. La fable de Vénus et d'Adonis est tout autant, voire plus populaire comme choix d'illustration. L'image dans l'édition de Dubois-Fontanelle en 1767 innove donc par rapport à la tradition iconographique antérieure.

15 - Orphée déchiré par les Bacchantes (Livre XI)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133 x 90 mm. Page : 212 x 120 mm

Plusieurs auteurs anciens ont donné leur propre interprétation sur les circonstances de la mort d'Orphée. Il semblerait qu'Ovide ait suivi la représentation qu'en faisaient Phanocle et les artistes grecs²¹⁶ : ils décrivaient la scène dans la forêt où Orphée chantait pour des animaux sauvages : « *Pendant qu'Orphée attiroit ainsi par ses chants les forêts, les animaux & les rochers qui le suivoient...*²¹⁷ ». Ces éléments sont illustrés dans l'image de Zocchi : les animaux semblent encore captivés par le chant d'Orphée lorsque celui-ci est surpris par les Ménades ; elles s'appêtent à l'attaquer, lances et thyrses levées contre lui. Le dessin et la gravure restent fidèles à la description du texte : « *une troupe de Bacchantes, vêtues de peaux de bêtes farouches*²¹⁸ ».

Ovide décrit avec détails la fureur des Bacchantes. L'image représente le moment où Orphée cesse de jouer et tente de s'enfuir. Le titre de la gravure de Gregori, donné dans la liste des illustrations à la fin du tome 1 de l'édition de 1767, n'est pas tout à fait représentatif de l'image : Orphée ne se fait pas démembrer, il est plutôt surpris par les Bacchantes. Ici, encore une fois, l'image tempère la violence du texte.

Le mythe d'Orphée est vraisemblablement une constance dans les éditions illustrées des *Métamorphoses*. Dans celles à multiples images, on le retrouve souvent en deux séquences : Orphée charmant les animaux puis Orphée poursuivi par les Bacchantes. Les artistes représentent parfois Orphée réclamant Eurydice aux Enfers. Dans les éditions à quinze images, les artistes privilégient la scène d'Orphée et des

²¹⁶ Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, t. 3, p. 5.

²¹⁷ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 127.

²¹⁸ *Ibid.*

Bacchantes. Jean Mathieu en 1619 est l'un des rares artistes à représenter le destin d'Orphée : sa tête et sa lyre flottent sur un cours d'eau²¹⁹ (figure 15.2).

Zocchi suit la tradition iconographique en représentant Orphée jouant de la lyre auprès d'animaux exotiques. Un lion est presque toujours représenté aux côtés d'Orphée. On retrouve parfois un cheval, un chien, un paon et un singe. Il y a, chez les artistes, une volonté de représenter des animaux exotiques comme le décrit le texte : la vignette de l'édition de Banier en 1767-1771 représente par exemple un éléphant majestueux (figure 15.3). Les Bacchantes gravées par Gregori s'apparentent à celles que l'on retrouve dans cette édition de Banier en 1767²²⁰ : elles sont habillées de peaux de bêtes et couronnées de feuilles. Elles tiennent des thyrses recouverts de vigne²²¹ (figure 15.4).

La composition du dessin de Zocchi rappelle vaguement celle de la vignette de Salomon en 1557 : les Bacchantes arrivent par la gauche, des montagnes apparaissent au loin et Orphée est assis au pied d'un arbre à droite de l'image. Le Petit Bernard incorpore deux moments dans la vignette, puisqu'il représente Orphée s'enfuyant à l'arrière-plan (figure 15.5).

²¹⁹ On retrouve cette même image chez Banier 1738.

²²⁰ Cette image est reprise chez Dubois-Fontanelle en 1802.

²²¹ Rappelons que l'image de Bacchus, au livre VIII, présente le thyrses de la même façon.

16 - Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place (Livre XII)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « Jo. Zocchi inv. » et « F. Gregori scul. »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 90 mm. Page : 212 x 120 mm

Ce récit fait partie du cycle de la guerre de Troie. Agamemnon, pour apaiser la colère de Diane, doit sacrifier sa fille Iphigénie : « *Cependant la mer, agitée par des vents contraires, est toujours innavigable. [...] Le courroux d'une Déesse vierge ne peut être apaisé que par le sang d'une jeune fille*²²² ». Cette fable est l'une des histoires les plus connues de la mythologie gréco-romaine et a fait l'objet de plusieurs œuvres littéraires, telle la tragédie d'Euripide ou celle de Racine quelques siècles plus tard. Vu la grande popularité de cette fable à son époque, Ovide n'en a retenu que les moments forts.

Dans le dessin de Zocchi, les navires grecs sont représentés au fond à gauche. Iphigénie vient tout juste d'être sauvée du bûcher par Diane qui la remplace par une biche (notons qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une métamorphose). La déesse porte la demie-lune sur son front. Elle tend sa main comme si elle indiquait une destination : elle propose à la jeune fille de devenir sa prêtresse et d'échapper à cette mort cruelle.

Ovide décrit un nuage surmontant l'autel du sacrifice : Zocchi le reproduit. Il n'est pas clair dans le texte si les gens qui assistent à la cérémonie sont conscients du phénomène divin. Les personnages de Zocchi lèvent la tête avec étonnement : le roi, à l'avant-plan, et une femme derrière l'autel (peut-être Clytemnestre, son épouse) ont un regard expressif.

Les soldats se regardent entre eux, intrigués par ce qui vient de se passer. La même expression se retrouve dans la gravure de Tempesta en 1606, même si cette attitude n'est pas attestée par le texte, dans lequel le nuage créé par la déesse sert justement à cacher la scène aux témoins du sacrifice :

²²² Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 170.

Après que la cause publique & le Monarque eurent triomphé de la tendresse paternelle, dans le cœur d'Agamemnon, Iphigénie, prête à donner sa vie, parut aux pieds des autels, au milieu des Sacrificateurs fondant en larmes. La Déesse fut attendrie ; elle répandit un nuage épais sur tous les yeux, & et l'on raconte que parmi le trouble, l'embarras du sacrifice, le bruit des voix de ceux qui prioient, elle enleva la Princesse, & mit une biche à sa place²²².

Volonté d'être fidèle au texte

Une note dans la liste d'explication des illustrations, à la fin du tome premier, indique que l'artiste a représenté un cerf plutôt qu'une biche sur l'autel du sacrifice. Ceci démontre que Panckoucke (ou Dubois-Fontanelle) visait la fidélité par rapport au texte - tel est l'objectif de la *Nouvelle traduction*. Malgré cette licence, Zocchi reste fidèle à la tradition iconographique qui utilise le motif d'un cerf : les illustrations des autres éditions, celle illustrée par Tempesta (figure 16.2) ou celles de Banier en 1732 et 1738 par exemple, représentent aussi un cerf avec ses bois. Ce type de représentation, quelque peu fautive par rapport au texte, remonte à l'art antique, où un cerf accompagne Diane.

²²² Dubois-Fontanelle, t. 2, p. 170.

17 - Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes (Livre XIII)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133 x 90 mm. Page : 212 x 120 mm

Zocchi représente pour le livre XIII une autre scène de sacrifice, celle de Polyxène. Afin d'apaiser le fantôme d'Achille, la princesse troyenne doit obéir aux ordres cruels des Grecs.

L'illustration montre un des prêtres victimères qui pointe un monument, sans doute le tombeau du héros Achille, dont l'armure est placée en haut. Ce geste explique la raison du sacrifice. Plusieurs personnages aident à préparer les libations ; à l'arrière-plan, une femme couronnée, Hécube, tient ses mains en signe de prière. Or, la mère de la jeune fille est absente du récit d'Ovide, puisqu'elle n'assiste pas au sacrifice : « *Je voudrais seulement que ma mort fût cachée à ma mère (sic)*²²⁴ », dit la jeune Polyxène.

Dans le récit, la princesse tient un discours courageux et meurt avec dignité, en s'assurant de couvrir sa nudité. Dans la gravure de Gregori, sa gestuelle ne traduit pas la peur mais une certaine tranquillité. L'illustration représente, comme son titre l'indique, le moment où Polyxène est amenée sur le lieu du sacrifice. Elle correspond au passage ainsi traduit par Dubois-Fontanelle :

*[...] les Grecs se préparent à remplir cet ordre inhumain. Polyxène est arrachée du sein d'une mère qu'elle seule consolait. Cette Princesse malheureuse, animée d'un courage au-dessus de son sexe, est entraînée vers ce tombeau comme une victime. Arrivée à cet autel barbare, se ressouvenant de ce qu'elle étoit, voyant les préparatifs du sacrifice cruel, apercevant Néoptolème debout, le fer à la main, & les yeux fixés sur elle [...]*²²⁵.

²²⁴ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 222.

²²⁵ *Ibid.*

La plupart des illustrations représentent Polyxène sur l'autel avec un prêtre victimère levant l'épée. Les différentes compositions montrent l'attrait pour la violence : par exemple, chez Du Ryer en 1702, un soldat - et non un prêtre - exécute le sacrifice, l'épée levée (figure 17.2). Chez Banier en 1732, l'artiste reprend cette composition, mais l'adoucie en modifiant le mouvement du sacrificateur dont l'arme est baissée (figure 17.3) Dans le dessin de Zocchi, Polyxène n'est pas encore sur l'autel : l'artiste préfère montrer les causes du sacrifice en attirant le regard sur l'autel d'Achille.

18 - Enlèvement des Sabines (Livre XIV)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « *Jo. Zocchi inv.* » et « *F. Gregorj scul.* »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 134 x 91 mm. Page : 212 x 120 mm

Après le cycle troyen, Ovide raconte la fondation de Rome. Le choix de cette illustration évoque plusieurs interrogations. Certes l'histoire de l'enlèvement des Sabines est bien connue mais elle n'est pas mentionnée par Ovide qui, à la fin du livre XIV, s'étend sur le conflit entre les deux peuples, romain et sabin, et rappelle la trahison de Tarpeia :

*Romulus fonda les murs de Rome pendant les fêtes de Palés.
 Tatius & les Sabins lui firent la guerre. Tarpéïa leur montra le
 chemin qui conduisoit au Capitole ; digne de tous les supplices,
 elle fut écrasée sous des amas d'armes²²⁶.*

L'épisode des Sabines est un événement marquant des origines mythiques de Rome. Bien que sa représentation dans une édition des *Métamorphoses* s'éloigne du texte ovidien, l'épisode est sous-entendu dans le récit.

Le dessin de Zocchi représente le moment où les Romains, lors de jeux organisés en l'honneur de Consus, enlèvent les femmes sabinnes pour en faire leurs épouses et peupler la ville. L'artiste représente des monuments, deux temples et un obélisque, pour suggérer une ville *all'antica*. Cette composition est bien lisible malgré son caractère chaotique (beaucoup plus dans la gravure que dans le dessin).

Il est étonnant qu'une scène, à peine mentionnée par Ovide dans les *Métamorphoses*, illustre le livre XIV. Il s'agit d'un cas unique puisqu'on ne retrouve aucun Enlèvement des Sabines dans les éditions que nous avons consultées. Pour le livre XIV, les artistes incluent souvent l'histoire d'Énée, d'Ulysse, ou de Pomone et Vertumne. Pourquoi Zocchi a-t-il choisi une scène « hors-texte » ?

²²⁶ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 289-290.

Nous avons déjà rapporté les propos de Jane Costello au second chapitre, qui dit que, au vu de la popularité de l'épisode, la scène des Sabines était parfois confondue avec la bataille entre Romains et Rutules, évoquée au livre XIV des *Métamorphoses* (v. 454-456)²²⁷. De plus, les Sabines étaient très souvent représentée en peinture, notamment par Poussin (1634 et 1637) ou Pierre de Cortone (vers 1626), ainsi qu'en sculpture (les marbres de Giambologna en 1583). Ovide parle des Sabines au livre I de *L'art d'aimer*, mais ce sont surtout Virgile dans l'*Énéide* (VIII, v. 635-638) et Tite-Live dans son *Histoire romaine* (livres I à IX) qui en traitent.

Puisqu'Ovide reprend les grandes lignes du cycle romain, Zocchi a peut-être voulu rappeler l'épisode des Sabines, très connu des lecteurs, afin de combler le silence du poète. La tradition mythologique peut parfois avoir un plus grand impact sur les artistes que la lettre du texte qu'ils illustrent.

Un parallèle peut être fait avec l'épisode du cheval de Troie : cette scène très connue, que l'on associe souvent à l'*Illiade*, ne fait toutefois pas partie de l'œuvre homérique²²⁸. Elle appartient plutôt au dernier cycle de poèmes (non homériques) qui remontent à l'époque archaïque grecque, l'*Ilios Persis* (la Prise de Troie). C'est ce poème qui est à l'origine de la tradition du cheval de Troie. Cette épopée, moins appréciée que l'*Illiade* et l'*Odyssée* dès l'époque classique et délaissée à l'époque hellénistique, a été perdue et n'est connue qu'à travers de brefs résumés et de Virgile au livre VIII de l'*Énéide*.

Ainsi, Zocchi complète le silence de l'auteur. Aurait-il pu s'inspirer de la célèbre sculpture de marbre de Giambologna installée sous l'ordre de François de Médicis dans la *Loggia dei Lanzi* et inaugurée en 1583 sur la *Piazza della Signoria* de Florence (figure 18.2). La composition de Zocchi est évidemment plus élaborée que les groupes sculptés de Giambologna, qui se limitent à deux ou trois personnages ; elle se rapproche davantage de la composition en frise des tableaux de Poussin.

²²⁷ Jane Costello, « Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism: I – Ovid's *Metamorphoses* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 18 (1955), p. 304.

²²⁸ L'*Illiade* se termine avec la mort d'Hector et son rapatriement.

19 - Pithagore (sic) enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa (Livre XV)

Ferdinando Gregori, d'après Giuseppe Zocchi
 Signé : « Jo. Zocchi inv. » et « F. Gregori scul. »
 Vers 1760, eau-forte
 Image : 133 x 91,5 mm. Page : 212 x 120 mm

L'enseignement de Pythagore occupe toute la première moitié du dernier livre des *Métamorphoses*. Ovide énumère les grandes lignes de la pensée du philosophe, tel que Dubois-Fontanelle le traduit :

[...] lorsque par sa pénétration, par ses soins vigilans, il avoit découvert quelques vérités, il les enseignoit à tout le monde. Il apprenoit à cette assemblée silencieuse, qui le suivoit et l'admiroit, les commencemens du monde, les causes de tout, ce que c'étoit que la Nature, ce que c'étoit que Dieu, comment se formoient les nuages, quelle étoit la source du tonnerre, si c'étoit Jupiter ou les Vents qui secouant les nuées faisoient gronder la foudre, pourquoi trembloit la terre, par quelle loi les Astres se mouvoient, & tout ce qui nous est caché²²⁹.

La gravure de Gregori est considérablement modifiée par rapport à son modèle : Pythagore porte le turban (influence assurément orientalisante) et est assis sur un trône pourvu d'un dossier. Un personnage dans le groupe du centre de la composition a été supprimé et l'homme de droite, derrière Numa, qui tendait son bras vers Pythagore dans le dessin de Zocchi, prend une pose différente avec Gregori. Le graveur a aussi changé le décor de l'arrière-scène : il a redirigé la colonnade derrière Pythagore et supprimé l'arche et l'entablement du dessin.

La représentation de Pythagore est assez rare au XVIII^e siècle. On la retrouve souvent dans les éditions des siècles précédents : au XV^e chez Rosso ou XVI^e siècle chez Bindonibus (figures 19.2 et 19.3). Bernard Salomon et Tempesta l'omettent. Bien que les illustrations dans l'édition de la veuve Langelier en 1619 reprennent les

²²⁹ Dubois-Fontanelle, *Nouvelle traduction des Métamorphoses d'Ovide*, t. 2, p. 298.

compositions de *Tempesta*, le graveur Jean Mathieu ajoute la scène de Pythagore, qu'il considère sans doute trop importante dans le récit pour être oubliée en image (figure 19.4). Des éditions du XVIII^e siècle consultées, la scène n'est représentée que dans l'édition de Banier en 1732, mais qui reprend l'image de Jean Mathieu en 1619 : Pythagore, la barbe longue, est assis sur une grande chaise et parle à une foule, à l'intérieur d'une architecture. Dans l'ouverture de la porte, une ville apparaît au loin. Numa est debout devant une colonne et écoute le philosophe.

Il est intéressant de remarquer que les images des XV^e et XVI^e siècles placent dans la même image Numa couronné sur son trône, puis Numa devant le philosophe. L'image de Jean Mathieu ainsi que celle de Zocchi n'insistent pas autant sur le roi Numa, et placent plutôt Pythagore sur un banc majestueux. Y aurait-il eu confusion à une certaine époque ?

Dans la gravure de Gregori, Pythagore lève le bras en s'adressant à la foule. L'artiste représente une construction avec colonnes doriques et des bâtiments *all'antica*. Numa, debout, se distingue des autres élèves. Alors que dans l'image de Banier, Pythagore était représenté lauréat et le torse nu, à la façon d'un dieu, Zocchi l'habille d'une toge et Gregori lui ajoute un turban : ce vêtement plus simple est d'inspiration orientale et démontre davantage la particularité des philosophes péripatéticiens de l'époque présocratique.

Parmi les éditions consultées, on peut se demander pourquoi la représentation de cette scène prend plus ou moins de valeur selon les époques. Plusieurs éditions préfèrent illustrer le quinzième livre des *Métamorphoses* avec l'apothéose de César. La représentation des enseignements de Pythagore pose peut-être problème aux artistes, puisqu'il s'agit de l'élaboration d'une doctrine morale et spirituelle – la transmigration des âmes qui sous-tend l'immortalité – plutôt que d'une métamorphose physique. Le texte, très abstrait, ne se prête pas bien à la représentation. Ovide, en parlant de Pythagore, évoque la métempsycose, doctrine héracléenne du *panta rei*. Cet épisode et la représentation visuelle de Zocchi et Gregori servent de conclusion chronologique et thématique au récit ovidien.

CONCLUSION

Chez Ovide, Jupiter n'est pas le seul à changer de forme pour séduire ses proies. Du latin au français, du texte à l'image, du croquis à la gravure, plusieurs métamorphoses s'effectuent au travers d'éditions qui cherchent à plaire et à divertir.

Dubois-Fontanelle, embarrassé d'être de famille modeste, visa à atteindre les hautes sphères de la société de son époque, en adoptant un pseudonyme de bon goût, mais aussi en se livrant à un travail à la mode. Même si elle vint en dernier recours, Panckoucke apprécia cette traduction et Dubois-Fontanelle bénéficia du contact établi avec ce grand éditeur parisien, directeur d'importants journaux, avec qui il collabora à son retour d'exil. Si son audacieuse tragédie de 1767, *Ericie ou la Vestale*, lui valut une notoriété auprès des cercles littéraires – et du gouvernement – sa traduction des *Métamorphoses* assura son succès. Son ouvrage, un des plus déterminants de sa carrière littéraire, succéda à la traduction d'Antoine Banier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; avec ses nombreuses révisions publiées jusqu'à sa mort, la traduction d'Ovide, seul classique auquel il se soit intéressé, lui servit dans sa profession d'enseignant.

L'édition qui fait l'objet de ce travail n'est pas une édition scolaire : l'absence des vers latins aux côtés de l'adaptation française et les jolies illustrations au début de chaque livre en font une édition de divertissement. Elle se voulait néanmoins plus érudite tant par la qualité de sa traduction, plus fidèle à Ovide, que par l'absence de commentaires et d'explications mythologiques, contrairement aux éditions de Banier. Dubois-Fontanelle porte une grande attention au texte et désire rendre aux lecteurs l'esprit du poète. On pourrait croire, au premier coup d'œil, que l'édition de 1767, limitée à quinze images plutôt qu'à 179 comme chez Banier, ne sert qu'à redonner une traduction d'un poème si célèbre. En réalité, elle sert à diffuser les illustrations de Giuseppe Zocchi et Ferdinando Gregori, artistes sans doute appréciés du public français comme en témoignent leur participation à différentes éditions parisiennes.

Bien que peu nombreuses, ces jolies petites scènes mythologiques, d'un style rococo, étaient au goût du jour.

Malgré le thème des métamorphoses, le dessinateur s'intéresse moins à la mutation de ses personnages ; il synthétise un récit narratif par un jeu de symboles et de motifs iconographiques utiles à la reconnaissance des mythes et des divinités (le foudre et l'aigle de Jupiter, par exemple). Par l'utilisation d'attributs (la balance, les *putti*), l'artiste tente de traduire visuellement des sentiments décrits dans le texte : la justice dans la bataille des Géants, l'amour de Bacchus pour Ariane, de Pygmalion pour sa statue, de Jupiter pour Europe. Les illustrations de Zocchi et Gregori ont un traitement léger qui ajoute à leur fonction décorative : les scènes violentes, tel le récit de Déjanire ou de Polyxène, sont représentées de manière à ne pas choquer le lecteur, qui cherche avant tout à se divertir par une lecture amusante.

Ces images agréables à l'œil synthétisent certains mythes en une seule vignette, souvent traités en deux illustrations dans d'autres éditions pour marquer le déroulement temporel. Les quinze gravures de Gregori représentent un moment précis de l'action, sans condenser les différentes séquences du récit dans la même image, comme on le retrouve si souvent dans les estampes anciennes des XV^e et XVI^e siècles.

De la même façon que l'édition de Panckoucke en 1767 est libérée de commentaires et de notes historiques, les légendes explicatives qui se rapportent aux illustrations sont reléguées à la fin du premier tome, loin des planches, permettant à celles-ci de jouir d'une certaine liberté artistique. Soucieux de faire vivre de belles gravures vouées à l'oubli suite à l'abandon de la publication italienne pour laquelle elles ont été conçues, l'éditeur parisien porta une attention particulière aux images en les plaçant sur des pages hors texte, permettant ainsi leur pleine autonomie. Autonomie de la gravure en tant qu'œuvre, mais dépendance de l'illustration en regard d'un texte et d'une tradition iconographique. Plusieurs scènes représentées par nos deux artistes suivent les conventions des éditions illustrées, même si d'autres affirment une certaine marginalité. Nous avons essayé d'une part de prouver en quoi certaines scènes sont habituelles en les confrontant à d'autres éditions, et d'autre part, nous avons tenté de fournir un début d'explication pour les scènes moins communes.

Ces images, qui misent davantage sur l'action que sur la métamorphose, donnent un résumé du texte, mais le complètent aussi parfois, comme nous l'avons souligné dans le catalogue. Alors que certaines légendes méritent un traitement de faveur de la part de leur auteur (Persée, dont le récit s'étale sur plus de 200 vers), d'autres mythes sont racontés de façon succincte ; l'artiste comble alors la brièveté des détails d'Ovide. Le choix des quinze fables de l'édition de 1767 est dans l'ensemble assez conforme à la tradition : plusieurs scènes, celle d'Europe, d'Andromède, de Marsyas ou d'Orphée, sont des épisodes presque obligatoires dans les éditions illustrées. D'autres, telle la légende de Pythagore, des Sabines ou d'Ariane et Bacchus, sont plus surprenants si on les compare avec les éditions illustrées ; elles le sont un peu moins dans la tradition picturale peinte ou sculptée, comme en témoignent de grandes œuvres signées par Giambologna, Titien ou Poussin. Ces cas d'exception de l'édition de 1767, même s'ils ont soulevé plus de questions que de réponses, nous ont permis de nous pencher sur les rapports texte-image et les questions d'ordre iconographique. La poursuite des recherches dans ce domaine permettrait peut-être de trouver des sources d'inspiration plus directes aux illustrations de nos deux artistes.

Les descriptions des aventures merveilleuses du poème ovidien créent des tableaux qui aiguillonnent l'imagination des artistes. Ceux-ci sont entourés de représentations mythologiques qui viennent parfois reléguer le modèle textuel. L'iconographie des *Métamorphoses* puise de sources variées, pouvant remonter aux représentations antiques, aux gloses et aux commentaires médiévaux, contaminant à la fois le texte et l'image qui s'y rapporte. Or, nous avons vu que certains artistes ont tenté de corriger cette iconographie fautive afin de rester plus près du texte, surtout à partir du XVII^e siècle. Les illustrations de Zocchi et Gregori ne se trouvent pas isolées. Elles montrent la chaîne d'influence dans la composition de scènes mythologiques et présentent certains lieux communs : Diane au bain entourée de ses nymphes, les bois sur la tête d'Actéon, les instruments qui accompagnent Orphée ou Apollon.

Ces contes merveilleux, en vers et en images, ont traversé les siècles. Conscient de l'importance de son poème, Ovide prévoyait sa longévité. Les *Métamorphoses* sont en perpétuelle renaissance avec les représentations visuelles, dont l'étude est encore aujourd'hui sujet de prédilection :

*Et maintenant, j'ai achevé une œuvre que ni la colère de Jupiter, ni le feu, ni le fer, ni la dent du temps ne pourront détruire. Quand il le voudra, que le jour à la merci duquel seul est mon corps vienne me fixer le terme d'une existence dont la durée est incertaine ; immortel par la meilleure partie de moi-même, je n'en serai pas moins transporté au-dessus des astres dans les cieux, et mon nom sera impérissable. Partout où la puissance romaine s'étend sur la terre soumise, je serai lu par la bouche des hommes, et à travers tous les siècles, grâce à la renommée, si les pressentiments des poètes ont quelque vérité, je vivrai.*²²⁹

²²⁹ Ces vers (XV, 871-879) terminent le poème. *Ovide. Les Métamorphoses*, traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, p. 394-395.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités (dictionnaires, encyclopédies, histoires générales)

Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall'XI al XX secolo (DEB). Turin, G. Bolaffi, 1972-1976. Milan, 2^e éd., G. Mondadori, 1983-1990. 11 vol.

ACKERMANN, Hans Christoph, et Jean-Robert GISLER, dir. *LIMC : Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich-Munich, Artemis Verlag, 1981. 4 vol. en 8 tomes.

ADELIN, Jules. *Lexique des termes d'art*. Paris, 1884 (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), réimpr. Guérin, Montréal, 1997. 420 p.

BENEZIT, Emanuel, dir. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Nouv. éd. entièrement refondue, revue et corr. sous la direction des héritiers de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999. 14 vol.

[En part. les articles : « Gregori, Ferdinando », vol. 6, p. 415 ; « Wille, Johan Georg », vol. 14, p. 618]

BOLGAR, R. R. *The Classical Heritage and Its Beneficiaries. From the Carolingian Age to the End of the Renaissance*. New York, Harper & Row, 1964.

BRIGANTI, Giuliano, dir. *La pittura in Italia. Il Settecento*. Milan, 2^e éd. revue et augmentée, 1990. 2 vol.

CAZENAVE, Michel, dir. *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le Livre de Poche 3010 (Éditions d'Aujourd'hui), 2001 [1^{re} éd. : 1991 ; 2^e : 1996]. 818 p.

D'AMAT, Roman, et R. LIMOUZIN-LAMOTHE, éd. *Dictionnaire de biographie française*. Paris, Letouzet et Ané, 1967.

DROULERS, Eugène. *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*. Turnhout, Brepols, 1949.

DUBOIS-FONTANELLE, Jean-Gaspard. *Cours de belles lettres*. Paris, Gabriel Dufour et Pierre Didot l'Aîné, 1813. 4 vol.

DUPLESSIS, Georges. *Mémoires et journal de J.-G. Wille*. Paris, Jules Renouard, 1857. 2 vol.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres, John Murray, 1974. 345 p.

HOEFER, Jean-Christien Ferdinand, dir. *Nouvelle biographie générale*. Paris, Firmin Didot, 1857. 21 vol.

KELLY, Michael, éd. *Encyclopedia of aesthetics*. New York, Oxford University Press, 1998. 4 vol.

[En part. les articles de : John Hollander, « Ecphrasis », vol. 2., p. 86-89 ; Ann Hurley, « Ut Pictura Poesis », vol. 4, p. 423 -427.]

KORS, Alan Charles. *Encyclopedia of the Enlightenment*. Oxford et New York, Oxford University Press, 2003. 4 vol.

[En part. l'article de Anne L. Schroder, « Illustrators and illustrations », vol. 2, p. 251- 257.]

LACROIX, Paul. *XVIII^e siècle. Institutions, usages et costumes, 1700-1789*. Paris, Firmin-Didot, 3^e éd. 1878. 523 p.

LACROIX, Paul. *XVIII^e siècle. Lettres, sciences et arts, France, 1700-1789*. Paris, Firmin-Didot, 2^e éd. 1878. 556 p.

LAKEHAL, Mokhtar, dir. *Dictionnaire de culture générale*. Paris, Vuibert, 2003. 416 p.

LEVEY, Michael. *L'art du XVIII^e siècle. Peinture et sculpture en France 1700-1789*. Trad.

- de l'anglais par Jean-François Allain. Paris, Flammarion, 1993 (éd. angl., 1972). 318 p.
- MONFRIN, Jacques. « La connaissance de l'Antiquité et le problème de l'humanisme en langue vulgaire en France au XV^e siècle ». *Mediaevalia Lovaniensia*, vol. 1 (1972), p. 131-170.
- PAOLOZZI STROZZI, Beatrice, et ZIKOS, Dimitrios. *Giambologna, gli dei, gli eroi*. Florence, Giunti : Firenze Musei, 2006. 382 p.
- PIGNATTI, Teresio. *La pittura del Settecento in Italia*. Milan, Frat. Fabbri, 1966 (Imaestri del colore, 268).
- RAGER, Catherine. *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*. Turnhout, Brepols, 1994. 762 p.
- REY, Alain, et Danièle MORVAN, dir. *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris, Le Robert, 2005. 4 vol.
- SETTIERI, Giancarlo. *La pittura del Settecento*. Turin, UTET, 1988. 333 p.
- THIEME, Ulrich, et Felix BECKER, dir. *Allgemeine Lexikon der bildenden Kunstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, 1907-1950 [+ 1965-1970?]. 37 vol.
- TURNER, Jane, dir. *The Dictionary of Art*. New York, Grove's Dictionaries, 1996. 34 vol.
- VIGUERIE, Jean de, et al. *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières*. Paris, Robert Laffont, 1995. 1730 p.

Codicologie et histoire du livre

- BARBIER, A. A. *Dictionnaire des ouvrages anonymes*. Paris, 3^e éd. 1872-1879. 4 vol.
- BLAND, David. *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*. London, Faber and Faber, 1958. 448 p.
- BOLLEME, G., et al. *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*. Paris, La Haye, Mouton & Co., 1965. 238 p.
- [En particulier : François Furet, « La "librairie" du royaume de France au 18^e siècle », p. 3-32, et Alphonse Dupront, « Livre et Culture dans la Société Française du 18^e siècle : Réflexions sur une enquête », p. 185-238.]
- BOUCHOT, Henri. *Les livres à vignettes (XV^e au XVIII^e siècles)*. Paris, Rouveyre, 1891. 94 p.
- BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Paris, Firmin-Didot, 1863. 4 vol.
- CALOT, Frantz. *L'art du livre en France des origines à nos jours*. Paris, 1931. ?
- CHAPON, François. *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*. Paris, Flammarion, 1987. 319 p.
- COHEN, Henry. *Guide de l'amateur du livre à gravures du XVIII^e siècle*. Sous la dir. de Seymour de Ricci, Paris, A. Rouquette, 1912. xxvi p., 1248 col.
- DESCHAMPS, P., et G. BRUNET. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Paris, Firmin-Didot, 1880. Suppl., t. 2.
- DUMONT, Pierre, et al. *Le livre illustré en Occident, du haut Moyen age à nos jours*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, 1977. 238 p.
- FEBVRE, Lucien, et Henri-Jean MARTIN. *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1971. 538 p.
- FURSTENBERG, Jean. *La gravure originale dans l'illustration du livre français au dix-huitième siècle*. Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1975. 438 p.
- GRASSE, Johann Georg Theodor. *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique, contenant plus de cent mille articles de livres rares, curieux et recherchés, d'ouvrages de luxe, etc. avec les signes connus pour distinguer les éditions originales des contrefaçons qui en ont été faites, des notes sur la rareté et le mérite des livres*

cités et les prix que ces livres ont atteints dans les ventes les plus fameuses et qu'ils conservent encore dans les magasins des bouquinistes les plus renommés de l'Europe. Milan, Görlich, 1950. 8 vol.

HOFER, Philip. *Baroque Book Illustration : A Short Survey from the Collection in the Department of Graphic Arts, Harvard College Library.* Cambridge, Harvard University Press, 1951. 43 p.

HOLLOWAY, Owen E. *French Rococo Book Illustration.* New York, Transatlantic Arts Inc., 1969. 115 p.

LEJARD, André, éd. *The Art of the French Book, from Early Manuscripts to the Present Time.* Londres, Paul Elek, 1947. 166 p.

LOUISY, M.P., *Le livre et les arts qui s'y rattachent depuis les origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.* Paris, Firmin-Didot, 1887. 270 p.

MELOT, Michel. *L'illustration : histoire d'un art.* Genève, Skira, 1984. 271 p.

MICHEL, Christian. *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle.* Genève, Droz, 1987. 431 p.

NERET, Jean-Alexis. *Histoire illustrée de la librairie et du livre français des origines à nos jours.* Paris, Lamarre, 1953. 396 p.

PAULTRE, Roger. *Les images du livre : emblèmes et devises.* Paris, Hermann, 1991. 205 p.

PREAUD, Maxime, et al. *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime.* Paris, Promodis, 1987. 334 p.

RÉAU, Louis. *La gravure d'illustration en France au XVIII^e siècle.* Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1928. 69 p.

REYNAUD, Henry J. *Notes supplémentaires sur les livres à gravures du XVIII^e siècle.* Genève, Bibliothèque des érudits, 1955. 582 p.

SIEURIN, J. *Manuel de l'amateur d'illustrations. Gravures et portraits pour l'ornement des livres français et étrangers.* Paris, Aldolphe Labitte, 1875. 242 p.

TUCOO-CHALA, Suzanne. *Charles-Joseph Panckoucke et la librairie française.* Pau, Marrimpouey et Paris, Jean Touzot, 1975. 558 p.

Sur Dubois-Fontanelle

CHAMPOLLION-FIGEAC, Jacques-Joseph. *Éloge funèbre de Dubois-Fontanelle prononcé sur sa tombe.* Extrait du *Journal du Département de l'Isère*, n° 23 (vendredi, 21 février 1812). 4 p.

MARTINEAU, Henri. *Petit dictionnaire stendhalien.* Paris, Le Divan, 1948. 501 p.

QUILLET-SERT, Josiane. « Portrait de Dubois-Fontanelle (1737-1812), d'après sa Correspondance (suivi du Catalogue de sa Correspondance et de l'étude de ses principales Œuvres) ». Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1997. 2 vol.

[Disponible en document PDF par l'entremise du Center for Research Libraries]

ROCHAS, Adolphe. *Biographie du Dauphiné contenant l'histoire des hommes nés dans cette province qui se sont fait remarquer dans les Lettres, les Sciences, les Arts, etc. avec le Catalogue de leurs ouvrages et la Description de leurs Portraits.* Genève, Slatkine, 1971. 2 vol. en 1.

[En part. l'article sur Dubois-Fontanelle au t. I, p. 327-328.]

Sur Zocchi

- BARGELLINI, Clara, et Pierre de la RUFFINIÈRE DU PREY. « Sources for a reconstruction of the Villa Medici, Fiesole ». *The Burlington Magazine*, vol. 3, n° 798-801 (oct. 1969), p. 597-605.
- BUTLER, J.T. « Views of Florence and Tuscany ». *Connoisseur*, vol. 180 (juillet 1972), p. 221-222.
- GREGORI, Mina. « Vedutismo fiorentino : Zocchi e Bellotto ». *Notizie da Palazzo Albani*, vol. 12, n° 1-2 (1983), p. 242-250.
- GIULIANO, Charles. « Exhibition at Pierpont Morgan Library : Giuseppe Zocchi ». *Arts Magazine*, vol. 42 (avril 1968), p. 55.
- GIUSTI, Annamaria, et Judith LANDRY. « From Canvas to Stone ». *FMR*, n° 120 (fév.-mars 2003), p. 75-104.
- HARRINGTON DANIELS, Margaret. « Venice and Florence in the Eighteenth Century ». *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 31 (août 1936), p. 157-161.
- JATTA, Barbara. « Giuseppe Zocchi's Tuscany ». *Print Quarterly*, vol. 8 (mars 1991), p. 90-91.
- MASER, Edward A. « Drawings by Giuseppe Zocchi for Works in Florentine Mosaic ». *Master Drawings*, vol. 5 (1967), p. 47-53.
- MASON REINER, Michael. *Giuseppe Zocchi : Vedute di Firenze e della Toscana*. Florence, Libreria Editrice Fiorentina, 1981. 235 p.
- NEUAN, R. « Stagi, Betti and Zocchi at San Carlo dei Barnabiti ; Style and Meaning in Florentine Quadratura of the Late Baroque ». *Studies in Iconography*, vol. 10 (1984-1986), p. 119-144.
- REVAI, Edit. *Firenze e la Toscana nelle vedute del Settecento : Disegni e stampe 1739-1803*. Florence, Sillabe, 2004. 95 p.
- ROSSI, Ferdinando. « Giuseppe Zocchi e l'Opificio delle Pietre Dure ». *Antichità-viva*, vol. 28, n° 2-3 (1989), p. 50-56.
- TOSI, Alessandro. *Inventare la realtà : Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*. Florence, Banca Toscana, 1997. 318 p.

Sur Ovide

- Centro Ovidiano di Studi e Ricerche. *Di Ovidio le Metamorphosi & Presenze Ovidiane. Manoscritti ed edizioni a stampa dal XV al XIX secolo nelle collezioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con 15 disegni inediti di Giuseppe Zocchi per la Nouvelle Traduction des Métamorphoses d'Ovide par M. Fontanelle, à Lille Chez J. B. Henry, 1767*. Florence. 118 p.
- AMIELLE, Ghislaine. *Recherche sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*. Paris, Jean Touzot, 1989. 381 p.
- ANDERSON, William S. *Ovid, The Classical Heritage*. New York et Londres, Garland Publishing, 1995. 270 p.
- BARDON, Françoise. « Les Métamorphoses d'Ovide et l'expression emblématique ». *Latomus Revue des études latines*, vol. 35, n° 1 (janv.-mars 1976), p. 71-89.
- BINNS, J.W. *Ovid*. Londres et Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973. 250 p.
- BOILLAT, Michel. *Les Métamorphoses d'Ovide : thèmes majeurs et problèmes de composition*. Berne, Francfort, Herbert et Peter Lang, 1976. 194 p.
- BORN, L.K. « Ovid and Allegory ». *Speculum*, vol. 9 (1934), p. 362-379.

- BREWER, Wilmon. *Ovid's Metamorphoses in European Culture*. Franconston et New Hampshire, Marshall Jones Company, 1941. 3 vol.
- BROWN, Sarah Annes. *Ovid, Myth and Metamorphosis*. Londres, Bristol Classical Press, 2005. 159 p.
- CHAMONARD, Joseph. *Ovide : Les Métamorphoses*. Paris, Flammarion, 1966. 504 p.
- CHEVALIER, Raymond, éd. *Colloque Présence d'Ovide*. Paris, Les Belles Lettres, 1982. 460 p.
[En particulier l'article de Michel Manson. « Le mythe de Pygmalion est-il un mythe de la poupée ? », p. 101-137.]
- COSTELLO, Jane. « Poussin's Drawings for Marino and the New Classicism : I – Ovid's *Metamorphoses* ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 18 (1955), p. 296-317.
- ENGELS, J. « Les commentaires d'Ovide au XVI^e siècle ». *Vivarium*, vol. 12, n^o 1 (1974), p. 3-12.
- FRANKEL, Hermann. *Ovid, A Poet Between Two Worlds*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969. 282 p.
- GRIMAL, Pierre. « Les *Métamorphoses* d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste ». *Revue des études latines*, 16^e année, t. XVI, 1938, p. 145-161.
- HARDIE, Philip, éd. *Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 408 p.
- HAUREAU, M. B. « Mémoire sur un commentaire des *Métamorphoses* d'Ovide ». Dans *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie nationale, 1883, vol. 30, partie 2, p. 45-55.
- HERESCU, Nicolae I., dir. *Ovidiana : Recherches sur Ovide*. Paris, Les Belles Lettres, 1958. 567 p.
- JAMESON, Caroline. « Ovid in the Sixteenth Century ». Dans *Ovid*, sous la dir. de J. W. Binns, Londres-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 210-242.
- LAMARQUE, Henri. « L'édition des oeuvres d'Ovide dans la Renaissance française ». Dans *Ovide en France dans la Renaissance*, Toulouse, 1981, p. 13-40 (Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, série A, tome XI – Cahiers de l'Europe classique et néo-latine, 1).
- LASCU, Nicolae. « La Fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri ». Dans *Studi Ovidiani*, sous la dir. de Francesco Araldi, Rome, Istituto di Studi Romani, 1959, p. 81-112.
- LLEWELLYN, N., « Illustrating Ovid ». Dans *Ovid Renewed : Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, sous la dir. de C. Martindale, Cambridge, 1988, p. 151-166.
- MARECHAUX, Pierre. *Premières leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*. Paris, Presses universitaires de France, 1999. 141 p.
- MARTINDALE, Charles. *Ovid Renewed : Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the 20th Century*. Cambridge University Press, 1988. 298 p.
- MOSS, Ann. *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*. Londres, The Warburg Institute - University of London, 1982. 89 p.
[En part. « *Métamorphoses* », p. 23-53.]
- ORGEL, Stephen. *The Renaissance and the Gods : Metamorphoseon...Ovidianarum, Amsterdam 1606, Antonio Tempesta*. New York, Garland Publishing, 1976. 150 f.
- RAND, Edward Kenneth. *Ovid and his Influence*, New York, Longmans, 1928. 184 p.
- RIPERT, Emile. *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil*. Paris, Armand Colin, 1921. 257 p.

- SABY, Frédéric. « L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide à Lyon 1510-1512 : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance ». *Bibliothèque de l'École des Chartres*, vol. 158, n° 1 (janv.-juin 2000), p. 11-26.
- SEGAL, Charles. « Ovid's *Metamorphoses* : Greek Myth in Augustan Rome ». *Studies in Philology*, vol. 68, n° 4 (oct. 1971), p. 371-394.
- STONE, Donald. « Humanist Exegesis and two French Commentaries on the Metamorphosis ». *Romance Notes*, vol. 16, n° 1 (1974), p. 134-143.
- VIARRE, Simone. *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII^e et XIII^e siècles*. Poitiers, 1966. 183 p.
- VIARRE, Simone. *L'image et la pensée dans les « Métamorphoses » d'Ovide*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 481 p.
- VIARRE, Simone. « L'image et le symbole dans la poésie d'Ovide. Recherches sur l'imaginaire ». *Revue des études latines* (1974), p. 263-280.
- VIEL, Marie-France. « *La Bible des Poètes* : une réécriture rhétorique des *Métamorphoses* d'Ovide. Édition critique et intertextualité. Réécriture, reprises, dérivations ». *Tagence-Rimouski*, vol. 74 (2004), p. 25-44 et p. 137-138.
- WILKINSON, L. P. *Ovid Recalled*. Cambridge, Cambridge University Press, 1955. 484 p. [En part. sur les *Métamorphoses* : p. 144-240.]
- ZAALENE, Sabine. « Les éléments, présentations du monde et représentation poétique dans les frontispices des *Métamorphoses* d'Ovide aux XVII^e et XVIII^e siècles ». Dans *Les éléments et les métamorphoses de la nature : imaginaire et symbolique des cultures européennes du XVI^e au XVIII^e siècles*, Bordeaux, 2004, p. 265-276.

Estampe, dessin et gravure

- Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle : 13^e exposition de la Collection Edmond de Rothschild* (Musée du Louvre, 14 février-6 mai 1985). Paris, Réunion des musées nationaux, 1985. 126 p.
- ADHÉMAR, Jean, et al. *La Gravure*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972. 128 p.
- ADHÉMAR, Jean, Claude ROGER-MARX, et Eugène ROUIN. *La gravure des origines à nos jours*. Paris, Éditions André Samogy, 1979. 319 p.
- ADHÉMAR, Jean. *La gravure originale au XVIII^e siècle*. Paris, 1963.
- BARRAL, Claudie. *L'atelier du graveur en taille-douce*. Dijon, Musée des beaux-arts de Dijon, 1989. 109 p.
- BARTSCH, Adam. *Le peintre graveur*. Nieuwkoop, B. de Graaf, 1970. 22 t. en 4 v.
- BELLINI, Paolo. « Il secolo XVIII : appunti per una storia della stampa d'arte ». *Grafica d'arte*, vol. 10, n° 37 (janv.-mars 1999), p. 10-23.
- BERSIER, Jean E. *La gravure : les procédés, l'histoire*. Paris, Berger-Levrault, 1980. 435 p.
- BOCHER, Emmanuel. *Les gravures françaises du XVIII^e siècle ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. Deuxième fascicule : Pierre Antoine Baudoin*. Paris, Librairie des Bibliophiles et Rapilly, 1875. 75 p.
- BORRONI SALVADORI, Fabia. *Pittori del Settecento a Firenze, o di persona o in effigie*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, 1984. 76 p.
- BORRONI SALVADORI, Fabia. « Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il settecento a Firenze ». *Nouvelles de la république des lettres*, n° 1 (1982), p. 7-58.
- CALABI, Augusto. *La gravure italienne au dix-huitième siècle*. Paris, Van Oest, 1931. 74 p.
- CAMPBELL, Richard J., et Victor CARLSON. *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*. Los Angeles et Minneapolis, Los Angeles County Museum of Art et The Minneapolis Institute of Arts, 1993. 344 p.

- CHAMPAGNE, Annie. « L'édition illustrée du théâtre de Racine (Didot, 1801) : croisement entre littérature, art visuel et théâtre ». Conférence présentée au *Colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs en études sur les XVII^e et XVIII^e siècles*, Université de Montréal, le 4 mars 2007.
- FOSSIER, François. « Du dessin à la gravure au XVIII^e siècle : nouveaux éléments d'appréciation ». *Gazette des beaux-arts*, vol. 25 (1995), p. 249-260.
- GADY, Bénédicte. « Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1666-1724) ». *Studiolo*, vol. 1, n^o 1 (2002), p. 64-104.
- GAUDRIAULT, Raymond. *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, CNRS et J. Telford, 1995. 322 p.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking : An introduction to the history and techniques*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, 160 p.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints for Books : Book Illustration in France 1760-1800*. Londres, British Library, 2004. 178 p.
- HIND, Arthur M. *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914*. New York, Dover Publications, Inc., 1963. 487 p.
- LARAN, Jean, Jean ADHEMAR et Jean PRINET. *L'estampe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. 2 vol.
- LUDMAN, Joan, et Lauris MASON. *Fine Prints References : a Selected Bibliography of Prints-Related Literature*. New York et Millwood, Kraus International Publications, 1982. 227 p.
- LUDMAN, Joan, et Lauris MASON. *Print Reference Sources : a Select Bibliography, 18th-20th Centuries*. New York et Millwood, Kraus International Publications, 1975. 256 p.
- McALLISTER, Johnson. « La gravure d'histoire en France. 1^{ère} partie ». *Revue de l'art*, vol. 99 (1993), p. 29-44.
- McALLISTER, Johnson. « La gravure d'histoire en France. 2^{ème} partie ». *Revue de l'art*, vol. 100 (1993), p. 11-28.
- MELCHIOR DURAND, Stéphane. « Les dessins mythologiques de Bouchardon et la réforme du goût sous Louis XV ». Dans *Paris, capitale des arts sous Louis XV : peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, Bordeaux, William Blake, p. 111-128.
- MICHEL, Olivier. « Les artistes français et les académies italiennes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Augustin Pajou et ses contemporains ». Dans *Actes du Colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel* (Paris, 7 et 8 novembre 1997), sous la dir. de Guilhem Scherf, Paris, Louvre, 1999, p. 45-74.
- MORELLI TIMPANARO, Maria Augusta. « Autori, Stampatori, Librai, per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII ». Dans *Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1999. 721 p.
- PORTALIS, Roger de (baron). *Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle*. Amsterdam, G. W. Hissink, 1970 (1877). 2 vol.
- PORTALIS, Roger de, et Henri BÉRALDI. *Les graveurs du dix-huitième siècle*. Paris, 1880-1882, 3 vol.
- RÉAU, Louis. *La gravure en France au dix-huitième siècle. La gravure d'illustration*. Paris-Bruxelles, 1928. 71 p.
- ROLAND MICHEL, Marianne. *Le dessin français au XVIII^e siècle*. Paris, Vilo, 1987. 263 p.
- RONDOT, N. *Bernard Salomon peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI^e siècle*. Lyon, 1897.
- SHARRATT, Peter. *Bernard Salomon (v.1506-v.1561) illustrateur lyonnais*. Genève, Droz, 2005. 534 p.

- SOW, Jean-Cyrille. « L'architecture italienne dans la gravure française d'illustration au XVIII^e siècle : une critique par l'image ». Dans *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, 1998. 228 p.
- WAAL, Henri van de. *Iconclass : an iconographic classification system*. Édité par L. D. Couprie, E. Thole et G. Vellekoop, Amsterdam et Londres, North-Holland Pub, 1973-1985. 17 vol.

Antiquité et mythologie

- La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Les Belles Lettres, 2001. 710 p.
- [En particulier les articles de : Jean-Jacques Maffre. « Littérature et arts figurés dans la Grèce antique », p. 3-24 ; Odette Touchefeu-Meynier. « Récits mythologiques et langage iconographique », p. 51-53 ; Jean-Michel Croisille. « Littérature et arts figurés à Rome », p. 231-256 ; Michel Zink. « La littérature et les arts figurés au Moyen Age et à la Renaissance », p. 471-488 ; et François Moureau. « Quand les arts entraînent en littérature : l'image et les lettres au XVIII^e siècle », p. 621-632.]
- ADHEMAR, Jean. *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*. Londres, Warburg Institute Studies, 1975. Vol. 7
- AMIELLE, Ghislaine. « Io, une métamorphose d'Ovide illustrée au XVI^e siècle en France ». *Revue française d'histoire du livre*, vol. 58, n^o 64-65 (1989), p. 245-259.
- ARASSE, Daniel. « Rome, Poussin et les Sabines ». Dans *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Venise, Marsilio, 2000, p. 336-351.
- ARIKHA, Avigdor. *Nicolas Poussin : The Rape of the Sabines (the Louvre version)*. Houston, Museum of Fine Arts, 1983. 68 p.
- BABELON, Jean. « Le voile d'Europe ». *Revue archéologique*, vol. 15 (oct.-déc. 1942-1943), p. 125-140.
- BANIER, Antoine. *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*. Paris, Briasson, 1764. 8 vol.
- BARKAN, Leonard. *The Gods Made Flesh : Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New Haven et Londres, Yale University Press, 1986. 398 p.
- BAUER, Douglas F. « The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid ». *Transactions of the American Philological Association*, vol. 93 (1962), p. 1-21.
- BELFIORE, Jean-Claude. *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse, 2003. 672 p.
- BERNSTOCK, Judith E. « Guercino's *Et in Arcado Ego* and *Apollo Flaying Marsyas* ». *Studies in Iconography*, vol. 11 (1987), p. 137-183.
- BERRADA, Tarek. « Apollon, Pan, Marsyas : quatre dessins français dans les collections de l'École des Beaux-Arts ». *Musique, images, instruments*, n^o 6 (2004-2005), p. 198-209.
- BOLDUC, Benoît. « Le mythe de Persée et Andromède sur les scènes française et italienne (1587-1712) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1995. 455 p.
- BONNEFOY, Yves (dir.) *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981, 2 vol. ill.
- BRIGSTOCKE, Hugh. « Poussin's "Triumph of Pan" and "Rape of the Sabines". A comparison of two masterpieces in the classical style ». *Art International*, vol. 24, n^o 4 (sept.-oct. 1983), p. 12-15.
- BROWN, David Alan. « An Apollo and Marsyas by Anselmi ». *Antologia di belle arti*, vol. 1 (1977), p. 1-6.
- CASTANER LOPEZ, Xesqui. « Dos ejemplos visualizadores de las Metamorphosis de Ovidio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : El Rapto de Europa y Diana y Acteon ».

- Dans *Cuadernos de arte e iconografia. Actas de los III Coloquios de iconografia* (28-30 mai 1992), vol. 6, n° 11, p. 376-381.
- CHASTEL, André. « Art et religion dans la Renaissance ». *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. VII (1945), p. 44-51.
- CHOMPRÉ, Pierre. *Dictionnaire abrégé de la fable. Pour l'intelligence des poètes, des Tableaux et des Statuës, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*. Paris, 9^e éd., 1760 [1^{ère} éd. : 1727]. 393 p.
- DEROY, Louis. « Le nom d'Europe, son origine et son histoire ». *Revue Internationale d'Onomastique*, vol. 11, n° 1 (1959), p. 1-22.
- ÉLIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963, 1983. 246 p.
- FASCIANO, Domenico. *Les sources de la mythologie*. Montréal, Les Éditions Musae, 2002. 131 p.
- FEINBERG, Larry J. « Luca Giordano's *Abduction of the Sabine Women* ». *Museum Studies*, vol. 21, n° 1, p. 38-47.
- FELDMAN, Burton, et Robert D. RICHARDSON. *The Rise of Modern Mythology : 1680-1860*. Bloomington, Indiana University Press, 1972. 564 p.
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de. *De l'origine des fables*. Dans *Rêveries diverses. Opuscules littéraires et philosophiques*, édition préparée, établie et annotée par Alain Niderst, Paris, Les Éditions Desjonquères, 1994, p. 97-111.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *L'homme-cerf et la femme-araignée : Figures grecques de la métamorphose*. Paris, Gallimard, 2003. 300 p.
- GRAVES, Robert. *Les mythes grecs*. Paris, Fayard, 1967. 2 vol.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002. 574 p.
- GUIRAND, Félix, dir. *Mythologie générale*. Paris, Larousse, 1992. 448 p.
- GEORGOUDI, Stella, et Jean-Pierre VERNANT. *Mythes grecs au figuré : de l'antiquité au baroque*. Paris, Gallimard, 1996. 234 p.
- HASKELL, Francis, et Nicholas PENNY. *Pour l'amour de l'antique, la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*. Paris, Hachette, 1988. 415 p.
- HOFFMANN, Philippe, et Paul-Louis RINUY. *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996. Vol. 7, 261 p.
- KAVALER, Ethan Matt. « Peter Paul Rubens's *Abduction of the Sabine women* : violence and virtue reconciled ». *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1987), p. 243-256.
- LAFRAMBOISE, Alain, et Françoise SIGURET, éd. *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international du musée du Louvre* (Paris, 3 et 4 février 1995). Paris, Musée du Louvre et Klincksieck, 1996. 655 p.
[En particulier les articles de : Phillippe Morel. « La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le *Persée et Andromède* de Vasari », p. 59-83 ; David Rosand. « Trasformazioni : impulsion ovidienne et structure picturale », p. 177-188.]
- LAJER-BURCHARTH, Ewa. « David's *Sabine women* ». *Art history*, vol. 14, n° 3 (sept. 1991), p. 397-430.
- LEE, Rensselaer W. « Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art : Some facts and Hypothesis ». Dans *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Milliard Meiss*, 1977, vol. 1, p. 203-319.
- LEGRAND, François. « Pierre de Cortone : L'enlèvement des Sabines ». *Beaux Arts Magazine*, vol. 163 (déc. 1997), p. 94-95.
- MOSS, Ann. *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*. Cambridge University Press, 1984. 184 p.
- NATIVEL, Colette. « Regards sur l'art antique. Aspects de la littérature d'art humaniste aux XVI^e et XVII^e siècles ». Dans *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art*

- moderne, de la Renaissance à nos jours. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 3-20.
- PAVONE, Mario Alberto. *Metamorfosi del mito : Pittura baroca tra Napoli, Genova e Venezia*. Milan, Electa, 2003. 231 p.
- PUPPI, Lionello. *Les supplices dans l'art : Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du XI^e au XIX^e siècle*. Paris, Larousse, 1991. 173 p.
- RAWSON, Pier B. *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study*, Oxford, B.A.R. International Series 347, 1987. 234 p.
- ROBITAILLE, Monique. « La représentation du mythe de Pygmalion dans l'oeuvre peint et sculpté de Jean-Léon Gérôme ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2004. 160 p.
- SEGAL, Charles. « Myth and Philosophy in the Metamorphoses : Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion of Book XV ». *American Journal of Philology*, vol. 90, n° 3 (1969), p. 257-292.
- SEZNEC, Jean. *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Paris, Flammarion, 1993. 442 p.
- STAROBINSKI, Jean. « Le mythe au XVIII^e siècle ». *Critique*, vol. 33, n° 366 (nov. 1977), p. 975-997.
- STEADMAN, John. « Perseus upon Pegasus and Ovid Moralized ». *Review of English Studies*, vol. 9 (1958), p. 407-410.
- STONE, Donald. « La Métamorphose figurée de Bernard Salomon : quelques sources ». *Nouvelle de l'estampe*, 1974, p. 10-12.
- TOMASI VELLI, Silvia. « L'iconografia del Ratto della Sabine : un indagine storica ». *Prospettiva*, vol. 63 (1991), p. 17-39.
- UNGLAUB, Jonathan. « Poussin's purloined letter ». *The Burlington Magazine*, vol. 142 (janv. 2000), p. 35-39.
- VIARRE, Simone. « Pygmalion et Orphée chez Ovide ». *Revue des études latines*, vol. 46 (1968), 235-247.
- WATTEL-DE CROIZANT, O., « A propos du mythe d'Europe ». Dans *Colloque Histoire et Historiographie CLIO*, éd. par Raymond Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 427-451.
- WINTERNITZ, Emmanuel. « The Curse of Pallas Athena. Notes on a Contest between Apollo and Marsyas in the Kress Collection ». *Studies in the history of Art* (1959), p. 186-195.
- WUTRICH, Timothy Richard. « Narrative and allegory in Giambologna's *Rape of a Sabine* ». *Word and Image*, vol. 20, n° 4 (oct-déc 2004), p. 308-322.
- WYSS, Edith. « A Triumph of Love by Frans Francken the Younger ; From Allegory to Narrative ». *Artibus et historiae*, vol. 19, n° 38 (1998), p. 43-60.
- WYSS, Edith. *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance : An Inquiry into the Meaning of Images*. Newark, University of Delaware Press / Londres, Associated Press University, 1996. 182 p.

Rapports texte-image et iconographie

- ALPERS P., et S. ALPERS. « Ut pictura poesis ? Criticism in Literary Studies and Art History ». *New Literature History*, vol. 3 (1972), p. 437-458.
- BARRAL I ALTET, Xavier. *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003. 860 p.

- BASSY, A. M., « Le texte et l'image », in *Histoire de l'édition française II* (Paris, 1984), 140-171.
- BATH, Michael. *Speaking Pictures : English Emblem Books and Renaissance Culture*. Londres et New York, Longman, 1993. 311 p.
- BELLENGER, Yves. « Les poètes français et la peinture : la ressemblance comme critère esthétique au XVI^e siècle ». *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, vol. 1 (1980), p. 427-448.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin, 2004. 223 p.
- BONFAIT, Olivier, éd. *Peinture et rhétorique : Actes du colloque de l'Académie de France à Rome* (Paris, 10-11 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994. 188 p.
- BRAIDER, Christopher. *Refiguring the Real : Picture and Modernity in Word and Image, 1400-1700*. Princeton, Princeton University Press, 1993. 314 p.
- CARACCIOLO, Maria Teresa, et Ségolène LE MEN, éd. *L'illustration : essais d'iconographie. Actes du Séminaire CNRS* (Paris, 1993-1994). Paris, Klincksieck, 1999.
- CHAMPAGNE, Annie. « L'édition illustrée du théâtre de Racine (Didot 1801) : croisement entre littérature, art visuel et théâtre ». Conférence présentée au *Colloque interdisciplinaire de jeunes chercheurs en études sur les XVII^e et XVIII^e siècles*, Université de Montréal, 4 mars 2007.
- COLLIN-ROSET, Simone. « Emprunts lorrains à Bernard Salomon, dessinateur et graveur lyonnais du XVI^e siècle ». *Lotharingia ; archives lorrains d'archéologie, d'art et d'histoire*, n° 3 (1991), p. 309-325.
- COLLIN-ROSET, Simone. « Le château de Montbras ». *Congrès archéologique de France. Les Trois Évêchés et l'ancien duché du Bar*, vol. 149 (1991), p. 207-227.
- COOK, Albert. *Figural Choice in Poetry and Art*. Hanover et Londres, University Press of New England, 1985. 256 p.
- DAMISCH, Hubert. « La peinture prise au mot ». *Critique*, vol. 34, n° 370 (mars 1978), p. 274-290.
- DOLDERS, Arno. « Ut Pictura Poesis : A Selective, Annotated Bibliography of Books and Articles, Published between 1900 and 1980, on the Interrelation of Literature and Painting from 1400 to 1800 ». *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 32 (1983), p. 105-124.
- GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte: image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*. Paris, Méridiens : Klincksieck, 1986. 199 p.
- GENT, Lucy. *Picture and Poetry, 1560-1620 : relations between literature and the visual arts in the English Renaissance*. Leamington Spa, J. Hall, 1981. 100 p.
- GERVERAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris, Éditions La Découverte, 2004. 193 p.
- HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts : The tradition of literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, The University of Chicago Press, 1958. 336 p.
- HASKELL, Francis, Anthony LEVI, et Robert SHACKLETON. *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*. Oxford, Clarendon Press, 1974. 184 p.
- HOFFMANN, Philippe, et Jean LALLOT. *Le texte et ses représentations*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987. Vol. 3, 185 p.
- HOWARD, W.G. « Ut Pictura Poesis ». *Publications of Modern Languages Association*, vol. 24 (1909), p. 40-123.
- KEMP, M. « From "Mimesis" to "Fantasia" : The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts ». *Viator*, vol. 8 (1977), p. 347-397.
- LAVIN, Irving, et John PLUMMER. *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. New York, New York University Press, 1977. 2 vol.
- LeCOAT, Gerar. *The Rhetoric of the Arts, 1550-1650*. Bern, Herbert Lang, 1975. 208 p.

- LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York, The Norton Library, 1967. 79 p.
- MARKIEWICZ, Henryk. « *Ut Pictura Poesis : A History of the Topos and the Problem* ». *New Literary History*, vol. 18 (1987), p. 535-559.
- MELOT, Michel. « La poésie muette ». Dans *L'illustration. Histoire d'un art*. Genève, Skira, 1984, p. 107-111.
- de MIRIMONDE, Albert P. *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Paris, A. et J. Picard, 1975. 2 vol.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology : Image, Texte, Ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986. 226 p.
- PANOSFKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris, Les éditions de minuit, 1975. 273 p.
- PAULTRE, Roger. *Les images du livre : emblèmes et devises*. Paris, Hermann, 1991. 205 p.
- ROBERTS, Helene E., éd. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 1998, London-Chicago.
- SAISSELIN, R.G. « *Ut Pictura Poesis : From Diderot to Dubos* ». *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 20 (1961), p. 145-156.
- SAUNDERS, A. « *Picta Poesis: the Relationship Between Figure and Text in the XVIIth Century French Emblem Book* ». *B.H.R.*, vol. 48, n° 3 (1986), p. 645-649.
- SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures : On the Literal and the Symbolic in the Illustrations of a Text*. La Haye et Paris, Mouton, 1973. 108 p.
- TRIMPI, W. « *The Meaning of Horace's Ut pictura poesis* ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36 (1973), p. 1-34.
- VISSIERE, Isabelle. « Une originalité de Diderot : le Texte-Image ». Dans *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du Colloque International (Aix-en-Provence les 14-16 décembre 1984)*. Aix-en-Privence, Université de Provence, 1986, p. 109-122.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tableau vivant : Phyrné, l'orateur et le peintre*. Paris, Flammarion, 2002. 477 p.

XVIII^e siècle

- CARPANETTO, Dino, et Giuseppe RICUPERATI. *Italy in the Age of Reason 1685-1789*. London and New York, Longman, 1987. Vol. 5, 357 p.
- GOODMAN, Elise. *Art and Culture in the Eighteenth Century : New Dimensions and Multiple Perspectives*. Newark et Londres, University of Delaware Press et Associated University Presses, 2001. 162 p.
- GRELL, Chantal, « *Le XVIII^e siècle et l'Antiquité en France* ». Dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, vol. 330, p. 107-324.
- HARRINGTON DANIELS, Margaret. « *Venice and Florence in the 18th Century* ». *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 31 (août 1936), p. 157-161.
- LEVEY, Michael. *L'art du XVIII^e siècle : Peinture et sculpture en France 1700-1789*. Paris, Flammarion, 1993. 318 p.
- JONARD, Norbert. *Le siècle des Lumières en Italie*. Lyon, Hermès, 1979. 155 p.
- MANUEL, Frank Edward. *The Eighteenth Century Confronts the Gods*. Cambridge, Harvard University Press, 1959. 336 p.
- ROSENBLUM, Robert. *L'art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*. Brionne, Gérard Montford, 1989. 253 p.

Auteurs classiques

OVIDE. *Les Amours*. Trad. du latin par Henri Bornecque. Paris, Les Belles Lettres, 1968. 123 p.

OVIDE. *Les Métamorphoses (illustrées par la peinture baroque)*. Trad. du latin par Georges Lafaye, préfaces par Roberto Mussapi, Pierre Rosenberg et Carlo Falciani. Paris, Diane de Selliers, 2003. 2 vol.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Trad. du latin par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres, 1969-1972. 3 vol.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Trad. du latin par Joseph Chamonard. Paris, Flammarion, 1966. 504 p.

VIRGILE. *L'Énéide*. Trad. du latin de Maurice Rat. Paris, Les Belles Lettres, 1947. 2 vol.

Sites Internet

ARTSTOR. *Images for education and scholarship*. [www.artstor.org/index.shtml] (consulté le 12 novembre 2007)

GALLICA. *La bibliothèque numérique*. [www.gallica.bnf.fr] (consulté le 14 mars 2008)

KINNEY, Daniel, et Elizabeth STYRON. *Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text. Re-Beginnings: Salomon-Solis Illustration Cycles 1557-1591*. U.Va.'s E-Text StaffRenaissance [www.etext.virginia.edu/latin/ovid/ovidillust.html] (consulté le 20 novembre 2007)

PRICEMINISTER. *L'achat, vente garantie*. [www.priceminister.com] (consulté le 4 mai 2007)

SCÉRÉN–CNDP/MEN–SD-TICE. *Musagora. Dossiers thématiques*. [www.musagora.education.fr] (consulté le 29 février 2008)

ANNEXE 1 - LISTE DE QUELQUES ÉDITIONS ANCIENNES ILLUSTRÉES UTILISÉES À TITRE DE COMPARAISON

XV^e siècle

1484 [1^{ère} traduction française]

Cy Commence Ouide de Salmonen son livre jntitule Metamorphose. Contenant XV liuvres particuliers moralisie par maistre Thoma Waleys docteur en theologie.

Traduit et édité par Colard Mansion, Bruges. 387 f. sur 2 col. à 33 lignes, s. p., 33 gravures sur bois.

Édition remaniée par Antoine Vérard en 1493.

Réf : BNF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498362, cote IFN-2200017 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

1493

La Bible des poetes de Methamorphoze.

Édité par Antoine Vérard, Paris. In-folio, 185 fol. sur 2 col. à 47 lignes, 27 gravures sur bois.

Réédition de la *Metamorphoze*, [...] *moralisie par maistre Thomas Waleys* [dominicain † 1350 ; en réalité : Pierre Bersuire, v. 1290-1362], publiée à Paris par Colard Mansion en 1484. 12 gravures de divinités et 15 planches précédant chacun des 15 livres: elles ont été reproduites par l'imprimeur Vérard dans une traduction française de la *Généalogie des dieux* de Boccace, Paris, 1498.

Réf : Amielle, p. 14 ; 32-40.

1497

Ovidio methamorphoseos vulgare.

Traduit par Giovanni Bonsignori, édité par Zoane Rosso, Venise. In-folio, 150 p., 53 gravures sur bois.

Réf : BNF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498361, cote NUMM-71497 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

1498

La Bible des Poëtes, Métamorphoses.

Édité par Antoine Vérard, Paris. In-folio, 184 f., 32 gravures sur bois.

Texte imprimé de l'Ovide moralisé par Thomas Waley [Pierre Bersuire] traduite par Colard Mansion.

Réf : BNF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF31046938, cote NUMM-70967 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

XVI^e siècle

1526

Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii en arrationibus, quibus cum alia quaedam ascripta sunt quae in exemplaribus antea impressis non inveniuntur, tum eorum apologia quae fuerant a quibusdam reprehensa.

Édité par Paganin. Tusculanum, Benacum. In-4°, 201 f., 62 gravures sur bois.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF31046608, cote : NUMM-72204 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

1532

Le Grand Olympe des histoires poetiques du Prince de Poesie Ovide Naso en sa Metamorphose.

Imprimé par Denys Harsy, Lyon, pour Romain Morin. 3 parties en 1 vol. avec bois.

[Reprise de la trad. de Colard Mansion (1484) ; réimprimée à Paris par Pierre Sergent (1537), Jean Réal (1538), D. Janot (1539), Jean de Tournes de Lyon (1582/3, trad. revue par Loys Turquet ; éd. reprise à Genève en 1609 dans la trad. de Salluste du Bartas), ill.]

Réf : Amielle, p. 17.

1540

Metamorphoses libri XV.

Édité par Bernadinum de Bindonibus, Venise. 64 gravures sur bois.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498354, BnF Res g Yc 1014 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

1551

Les Métamorphoses.

Édité par Yves Schöffler, Mayence. 48 gravures sur bois de Georges Wickram, 82 x 146 mm.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38497914, BnF Res g Yc 443 (consulté en ligne le 3 juillet 2006)

1556

Trois premiers liures de la Metamorphose d'Ovide, traduitz en vers françois

Traduit par Clément Marot et Barthélemy Aneau, imprimé chez par Macé Bonhomme, édité par Guillaume Rouillé, Lyon. 155 fol., 57 gravures sur bois attribuées à Pierre Eskrich, d'autres par Pierre Vase.

Les 44 illustrations des livres I et II sont reprises de l'édition de Rouillé de 1550, reproduites dans la *Picta Poesis* de B. Aneau (Lyon, chez M. Bonhomme, 1552).

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498347, BnF Res p Yc 162 (consulté en ligne le 18 mai 2006)

1557

La Metamorphose d'Ovide Figvree [trad. anonyme].

Publié chez Jean de Tournes, Lyon. In-8°, 92 fol., 178 gravures sur bois attribuées à Bernard Salomon dit "le petit Bernard" (Lyon, v. 1506/1510 - v. 1561).

20 gravures sont tirées des *Oeuvres* de Clément Marot (Lyon, chez Jean de Tournes, 1549).

Autre édition en 1583. Le nombre de gravures passa à 194 dans les réimpressions subséquentes, jusqu'en 1609.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), cote NUMM-71516 (consulté en ligne le 18 mai 2006).

1559

La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio, Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M.Gabriello Symeoni.

Édition italienne de *La Métamorphose figurée*, publiée par Jean de Tournes, Lyon. 152 f., 189 ill., gravure sur métal, d'après Bernard Salomon.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498352, BnF Res p Yc 746 (consulté en ligne le 18 mai 2006)

1584

Le Metamorfofi di Ouidio. Ridotte da Gio Andrea Dell'Anguillara in Ottava Rima : Con le Annotationi di M. Giosepe Horologgi & Gli Argomenti & Postille di M. Francesco Turchi. In Questa nuova Impressione di Vagle figure adornate.

Traduit par Andrea dell'Anguillara, publié par Bernardo Giunti, Venise. In-4°, 547 p., gravures au burin de Giacomo Franco (né en 1620).

Consulté à l'Université McGill, Rare Book Division, cote PA6525 M2 1584 (le 13 février 2007).

XVII^e siècle

1606

Metamorphoseon sive Transformationvm Ovidianarvm Libri Qvindecim aeneis formis ab Antonio Tempesta Florentino incisi, et in pictorvm. Antiquitatisqve stvdiosorvm gratiam nunc primvm exquisitissimis svmptibvs a Petro de Iode Antverpiano in Ivcem editi. Wilhelmits Ianssonius excudit, Amsterodami.

Publié à Anvers et à Amsterdam. 150 gravures en taille-douce, par Antonio Tempesta (v.1555-1630).

Réf : Garland, New York & Londres, 1976 (coll. The Renaissance and the Gods, 19).

1619

Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise et de nouveau soigneusement revues et corrigées en infinis endroits, et enrichis de figures à chacune fable. Avec XV Discours contenant l'explication morale et historique.

Publié par la Veuve Langelier, Paris. 174 gravures en taille-douce par Jean Mathieu (1590-1672), pour la plupart d'après Tempesta.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF38498350, BnF Res g Yc 430 (consulté en ligne le 18 mai 2006). Amielle, p. 24 (éd. de 1617)

1640

Ovids Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figures. An Essay to the Translation of Virgil's AEneis. By G.S. London, Printed by J.L. for Andrew Hebb, and are to be sold at the Signe of the Bell in St Pauls Church-yard. Cum Privilegio ad imprimendum hanc Ovidii Translationem.

Imprimé par J.L. pour Andrew Hebb, Londres. In-folio, 303 p., 16 gravures en taille-douce.

Consulté à l'Université McGill, Rare Book Division, cote folio PA6522 M2 S3 1640 (le 13 février 2007).

XVIII^e siècle

1702

Les Métamorphoses d'Ovide en latin et françois, divisées en XV livres. Avec de nouvelles explications historiques, morales & politiques sur toutes les fables, chacune selon son sujet,

de la Traduction de Mr Pierre Du Ryer Parisien, de l'Académie françoise. Edition nouvelle, enrichie de belles figures.

Traduit par Pierre Du Ryer [1605-1658], édité chez P. & J. Blaeu, Amsterdam et chez Janssons à Waesberge, Boom, & Goethals. In-folio, 574 p., 126 gravures en taille-douce, certaines anonymes, d'autres par Martin et Paul Bouche, Frederick Bouttats, F. Clouwet.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), notice n° FRBNF31046685, cote NUMM-72208, BnF Res g Yc 434 (consulté en ligne le 18 mai 2006)

1732

Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques, & des explications historiques, par M. l'abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles Lettres ; Ouvrage enrichi de figures en taille douce, gravées par B. Picart et autres habiles maîtres.

Traduit par Antoine Banier, édité chez R. et J. Wetstein et G. Smith, Amsterdam. In-folio, 1 vol. en 2 tomes, gravures en taille-douce par Bernard Picart, Philippe Gunst, Jan Wandelaar. Certaines sont reprises de l'édition de Du Ryer en 1702.

Ouvrage consulté à la bibliothèque Bailey/Howe, University of Vermont Libraries, Special Collection, Rare books, Burlington, Cote PA6523.M2 1732 (le 10 juillet 2006).

1738

Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques, & des explications historiques, par M. l'abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles Lettres. Nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée de la vie d'Ovide & du Jugement de Paris, enrichie de figures en taille-douce.

Traduit par Antoine Banier, édité chez Nyon Père, Didot, Huart, Quillau, Nyon Fils, Paris. In-4°, 2 tomes, 125 gravures en taille-douce par Briot, d'après Jean Mathieu et Antonio Tempesta.

Ouvrage consulté à Harvard, bibliothèque Widener, Harvard Depository KPG 354 (le 7 juillet 2006).

1757

Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques, & des explications historiques, par M. l'abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles Lettres. Nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée de la vie d'Ovide & du Jugement de Paris, enrichie de figures en taille-douce. A Paris, aux dépens de la compagnie, avec Approbation et Privilège du Roy.

Traduit par Antoine Banier, édité à Paris. In-12°, 3 tomes. 16 gravures en taille-douce.

Ouvrage consulté à Harvard, bibliothèque Widener, Harvard Depository KPC 1139 (le 7 juillet 2007).

1760

L'Eneide di Virgilio.

Traduit par Annibal Caro, édité par G. Conti, imprimé chez la Veuve Quillau, Paris. In-8°, 2 vol. vignettes en taille-douce d'après Giuseppe Zocchi.

Première édition chez Bernardo Giunti à Venise en 1581, réimp. en 1592. Une édition à Parme traduite en italien par Clemente Bondi en 1790 reprend les vignettes de Zocchi.

Ouvrage consulté à Harvard, bibliothèque Houghton, PA6813.A5 C3 1760 Hollis number : 003847333 (le 6 juillet 2006).

1763

Nouvelle traduction des Héroïdes d'Ovide.

Édité chez Durand, Paris. 189 p., vignettes en taille-douce de Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi.

Ouvrage consulté à Harvard, bibliothèque Houghton, Typ 715.63.663, Hollis number 004516688 (le 6 juillet 2006).

1767

Nouvelle Traduction des Métamorphoses d'Ovide, par M. Fontanelle.

Traduit par Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, édité chez Panckoucke, Paris. In-8°, 2 t., 15 gravures en taille-douce, 2 portraits et 2 page-titre, par Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi.

Consulté au Service des livres rares et des collections spéciales, Université de Montréal, cote CSb PA 6523 M2 1767 (le 25 octobre 2005).

1767-1771

Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques, & des explications historiques, par M. l'abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles Lettres.

Traduit par Antoine Banier, édité chez Delormel, chez Le Clerc et chez Hochereau, Paris. In-folio, 4 t., 170 gravures en taille douce, par Moreau, Eisen, Monnet, Le Prince, Boucher, etc.

Réf : BnF, Gallica (en ligne), édition chez Hochereau, notice n° FRBNF38498146, Rés. M Yc 535-538. (consulté le 18 mai 2006)

Consulté à Harvard, bibliothèque Houghton (édition chez Delormel) Typ 715.67.663, Hollis number 002629919 (le 7 juillet 2006) ; et à la bibliothèque Bailey/Howe, University of Vermont Libraries, Special Collection, Rare books, Burlington (édition Chez Le Clerc), Cote PA6523.M2 B3 1767b (le 10 juillet 2006).

1799

Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques, & des explications historiques, par Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles Lettres. Nouvelle édition, corrigée, augmentée de la vie d'Ovide...

Traduit par Antoine Banier, édité chez Deterville, Paris. 16 gravures en taille-douce d'après Bernard Picart.

Ouvrage consulté à Harvard, bibliothèque Widener, Harvard Depository KE 36781 (le 8 juillet 2006).

XIX^e siècle

1802

Les Métamorphoses d'Ovide, traduites par J.G. Dubois-Fontanelle. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de notes par l'auteur. Avec le texte latin et fig. On y a joint un Dictionnaire Mythologique, et des notes explicatives d'après Banier, Dupuis, Noel, etc. Par

F.G. Desfontaines.

Traduit par Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, édité chez L. Duprat, Letellier et Comp., Paris. 16 gravures en taille-douce d'après les illustrations de l'édition de Banier en 1767. Ouvrage consulté dans une collection privée (le 26 juillet 2006).

1806

Les métamorphoses d'Ovide : traduction nouvelle avec le texte latin, suivie d'une analyse de l'explication des fables, de notes géographiques, historiques, mythologiques, et critiques.

Traduit par M.G.T. Villenave, édité par F. Gay, Ch. Guestard, imprimé par P. Didot l'Aîné, Paris. In-4°, 4 vol., gravures d'après les dessins de Lebarbier, Monsiau, et Moreau.

Édition consulté au Service des Livres rares et des collections spéciales, Université de Montréal, cote CSc RES-P PA 6523 M2 1806 (le 25 juin 2007).

1873

Fables choisies tirées des Métamorphoses d'Ovide.

Traduit par René Ménard, édité chez A. Lévy, Paris. 2 tomes, 80 gravures en taille-douce d'après Bernard Picart et LeBrun.

Ouvrage consulté au Service des Livres rares et des collections spéciales, Université de Montréal, cote BEC BARTIN 4032 (le 25 juin 2007).

XX^e siècle

1974

Les Métamorphoses d'Ovide.

Traduit par Georges Lafaye, édition en fac-similé, Productions Édito-Service, Genève. 394 p., 15 f. de pl. + 1 porte-feuille, 30 f. de pl., eaux-fortes de Pablo Picasso.

Fac-similé d'un livre d'artiste, vers 1930.

Ouvrage consulté au Service des Livres rares et des collections spéciales, Université de Montréal, cote LAb PA 6523 M2 1974 (le 25 octobre 2005).

ANNEXE II - OBSÈQUES DE DUBOIS-FONTANELLE

[illustration retirée / image withdrawn]

Extrait du *Journal du Département de l'Isère* du 21 février 1812, n°23 : notice nécrologique sur J. G. Dubois Fontanelle et discours de Champollion Figeac à ses obsèques.
(Crédits: Bibliothèque municipale de Grenoble)

Université de Montréal

**L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide au dix-huitième siècle.
L'édition de Dubois-Fontanelle (1767) et ses artistes**

Tome 2

par
Isabelle Chartier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art
mars, 2008



© Isabelle Chartier, 2008

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide au dix-huitième siècle.
L'édition de Dubois-Fontanelle (1767) et ses artistes

présenté par :
Isabelle Chartier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Alain Laframboise

président-rapporteur

M. Luis de Moura Sobral

directeur de recherche

Mme Chantal Hardy

membre du jury

[illustration retirée / image withdrawn]

1 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Portrait d'Ovide*, eau-forte, 132 x 90 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767, tome 1

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 1.1 : Jean Matthieu, *Portrait d'Ovide*.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619

[illustration retirée / image withdrawn]

**2 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Page gravée du tome 1*, eau-forte, 140 x 89 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767**

[illustration retirée / image withdrawn]

3 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Les Géants foudroyés & renversés sous les montagnes qu'ils avoient entassées les unes sur les autres pour monter jusqu'au ciel*,
eau-forte, 134 x 91 mm.

Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 3.1 : Giuseppe Zocchi, *Les Géants*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 3.2 : Attribué à Pierre Eskrich, *Les Géants foudroyés*, gravure sur bois.
Édition chez Rouillé, Lyon, 1556**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 3.3 : Attribué à Pierre Eskrich, *Le sang des Géants transformé en humains*,
gravure sur bois.
Édition chez Rouillé, Lyon, 1556**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 3.4 : Bernard Salomon, *La guerre des Géants contre les dieux*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 3.5 : Antonio Tempesta, *Gigantomachie*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 3.6 : Philippe Gunst d'après Jules Romain, *Le sang des Géants forme de nouveaux hommes Géants*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1732*

* Image reprise de l'édition de Pierre Du Ryer en 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

4 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *L'enlèvement d'Europe par Jupiter*,
eau-forte, 133,5 x 91,5 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 4.1 : Giuseppe Zocchi, *L'enlèvement d'Europe par Jupiter*, encre et crayon sur papier, approx.
150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 4.2 : Augustin de Saint-Aubin d'après François Boucher, *Jupiter et Europe*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 4.3 : Anonyme, *Europe enlevée par le taureau*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702**

[illustration retirée / image withdrawn]

5 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Actéon surprenant Diane*, eau-forte,
134 x 92 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 5.1 : Giuseppe Zocchi, *Actéon surprenant Diane*, encre et crayon sur papier,
approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.2 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois.
Édition du Rosso, Venise, 1497**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.3 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois.
Édition chez Paganin, 1526**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.4 : Anonyme, *Actéon*, gravure sur bois.
Édition chez Bindonibus, Venise, 1540**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.5 : Georges Wickram, *Diane au bain*, gravure sur bois.
Édition chez Schöffer, Mayence, 1551**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.6 : Attribué à Pierre Eskrich, *Diane au bain*, gravure sur bois.
Édition chez Rouillé, Lyon, 1556**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.7 : Bernard Salomon, *Diane au bain*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.8 : Bernard Salomon, *Actéon dévoré par ses chiens*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.9 : Antonio Tempesta, *Actéon surprend Diane au bain*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.10 : Antonio Tempesta, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 5.11 : Anonyme, *Diane au bain*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 5.12 : Anonyme, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, chez P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.13 : Augustin de Saint-Aubin d'après François Boucher, *Diane au bain*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771***

***image reprise dans l'édition de Dubois-Fontanelle en 1802**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 5.14 : Jean Jacques Le Veau d'après Charles Eisen, *Actéon dévoré par ses chiens*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 5.15 : François Jourdan d'après Bernard Picart, *Diane dans le bain avec ses nymphes*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Deterville, 1799

[illustration retirée / image withdrawn]

6 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Persée délivrant Andromède*, eau-forte,
134,5 x 92 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.1 : Giuseppe Zocchi, *Persée délivrant Andromède*, encre sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.2 : Piero di Cosimo, *La libération d'Andromède*, vers 1515, huile sur bois, 70 x 123 cm.
Florence, Galerie des Offices

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 6.3 : Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, *Andromède enchaînée*,
vers 1592-1593, huile sur ardoise, 69 x 51 cm.
Providence, Rhode Island School of Design

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 6.4 : Giorgio Vasari, *Persée et Andromède*, 1570, huile sur ardoise, 127 x 109 cm.
Stanzino de François 1^{er} de Médicis, Florence, Palazzo Vecchio

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.5 : Peter Van der Borcht, *Andromède et Persée*.
Dans *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses...*,
Anvers, 1591

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.6 : Crispin de Passe d'après Martin de Vos, *Andromède et Persée*.
Dans *P. Ovidius Naso, de Metamorphosen*, Arnhem, 1602

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 6.7 : Hendrick Goltzius, *Andromède et Persée*.
Estampe, 1583

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.8 : Bernard Salomon, *Persée délivre Andromède*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1559

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.9 : *Persée et Andromède*.
Manuscrit Harley 4431, fol. 98v, Londres, British Museum

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.10 : Gillis Congnet, *Saint Georges et le dragon*, 1581, huile sur toile, 193 x 225 cm.
Anvers, Musée royal des Beaux-Arts

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.11 : Titien, *Persée et Andromède*, 1556, huile sur toile, 157,5 x 100,3 cm.
Londres, The Wallace Collection

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.12 : Carlo Saraceni, *Andromède enchaînée*, vers 1600, huile sur bois, 26 x 22 cm.
Dijon, Musée des beaux-arts

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.13 : Anonyme, *Roger délivrant Angélique*, XVII^e siècle, huile sur toile, 98 x 119 cm.
La Fère, Musée Jeanne d'Aboville

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.14 : Artiste italien, *Roger et Angélique*, collection privée

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.15 : Anonyme, *Roger et Angélique*,
estampe.
Dans *Orlando furioso*, édition de Giolito,
Venise, 1542

Fig. 6.16 : Anonyme, *Roger et Angélique*,
estampe.
Dans *Orlando furioso*, édition de Ranpazetto,
Venise, 1549

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.17 : *Persée et Andromède*, Fresque de la maison des Dioscures.
Naples, Musée archéologique national, inv. 8998

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 6.18 : Pierre Mignard, *Le roi Céphée et la reine Cassiopée remercient Persée
d'avoir délivré leur fille Andromède*, 1679, huile sur toile, 150 x 198 cm.
Paris, Musée du Louvre

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 6.19 : Antonio Tempesta, *Persée délivre Andromède*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 6.20 : Jean Mathieu d'après Antonio Tempesta, *Persée délivre Andromède*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 6.21 : Phillippe Gunst, *Persée tue le Monstre et délivre Andromède*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1732**

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 6.22 : Noël Le Mire d'après Charles Eisen, *Persée délivre Andromède*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771**

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 6.23 : Anonyme, *Persée délivre Andromède*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, 1757**

[illustration retirée / image withdrawn]

7 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse*, eau-forte, 135,5 x 91 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7.1 : Giuseppe Zocchi, *Persée pétrifiant ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7.2 : Bernard Salomon, *Persée contre les troupes de Phinée*,
gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7.3 : Bernard Salomon, *Persée pétrifiant ses ennemis*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 7.4 : Antonio Tempesta, *Persée tue Méduse*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 7.5 : Antonio Tempesta, *Persée contre les troupes de Phinée*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 7.6 : Antonio Tempesta, *Persée pétrifie Atlas*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7.7 : Frederick Bouttats, *Les troupes de Phinée aux noces de Persée*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7.8 : Frederick Bouttats, *Persée pétrifiant ses ennemis*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

8 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Marsyas écorché par Apollon*, eau-forte,
134 x 92 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8.1 : Giuseppe Zocchi, *Marsyas écorché par Apollon*, encre et crayon sur papier,
approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8.2 : Giuseppe Zocchi, *Marsyas et Apollon*, fresque.
Florence, palais Rinuccini, *Gabinetto degli specchi*, 1766

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.3 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois.
Édition du Rosso, Venise, 1497**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.4 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois.
Édition chez Paganin, 1526**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.5 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, gravure sur bois.
Édition chez Bindonibus, Venise, 1540**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.6 : Anonyme, *Marsyas et Apollon*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702**

[illustration retirée / image
withdrawn]

**Fig. 8.7 : Anonyme, *Marsyas écorché par Apollon*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, 1757**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.8 : Anonyme, *Marsyas écorché par Apollon*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732**

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8.9 : Jean Massard d'après Jean-Michel Moreau, *Apollon après avoir vaincu Marsyas dans un défi, le fait écorcher vif*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8.10 : François Jourdan d'après Bernard Picart, *Marsyas écorché par Apollon*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Deterville, 1799

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.11 : Antonio Tempesta, *Marsyas et Apollon*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.12 : Antonio Tempesta, *Marsyas puni par Apollon*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606 ***

*** reprise par Jean Mathieu dans l'édition de la Veuve Langelier en 1619**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 8.13 : Jean Mathieu, *Jugement de Midas*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619**

[illustration retirée / image withdrawn]

9 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Eaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr*, eau-forte, 133 x 90,5 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 9.1 : Giuseppe Zocchi, *Eaque demandant autant d'hommes qu'il y a de fourmis sur le chêne, pour remplacer ses sujets qu'une peste a fait périr*, encre sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9.2 : Bernard Salomon, *Éaque implorant Jupiter*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9.3 : Jean Mathieu, *Naissance des Myrmidons*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9.4 : Anonyme, *Les Myrmidons*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 9.5 : François Denis Née d'après Charles Monnet, *Eaque prie Jupiter*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771

[illustration retirée / image withdrawn]

**10 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Portrait de Zocchi*, eau-forte, 133 x 90,5 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767**

[illustration retirée / image withdrawn]

11 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Page gravée du tome 2*, eau-forte, approx.
135 x 92 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

12 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée*, eau-forte, 134 x 92 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 12.1 : Giuseppe Zocchi, *Bacchus venant consoler Ariane abandonnée par Thésée*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 12.2 : Jean-Antoine Gros, *Bacchus et Ariane*, 1821, huile sur toile, 90,8 x 105,7 cm.
Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 12.3 : Jean Mathieu, *Le Minotaure et Thésée*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619

[illustration retirée / image withdrawn]

13 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches d'Hercule*, eau-forte, 134 x 91 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13.1 : Giuseppe Zocchi, *Le Centaure Nessus enlevant Déjanire, & percé par les flèches d'Hercule*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13.2 : Bernard Salomon, *Déjanire enlevée par Nessus*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13.3 : D'après Bernard Salomon, *La mort d'Hercule*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 13.4 : D'après Bernard Salomon, *La déification d'Hercule*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

14 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Pygmalion & sa statue que Vénus anime*,
eau-forte, 135 x 91 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 14.1 : Giuseppe Zocchi, *Pygmalion & sa statue que Vénus anime*, encre et crayon sur papier,
approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 14.2 : Bernard Salomon, *Pygmalion*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 14.3 : Jean Mathieu, *Pygmalion et les Propétides*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 14.4 : Anonyme, *Pygmalion*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732***

*** Reprise de l'édition de Du Ryer en 1702**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 14.5 : Noël Le Mire d'après François Boucher, *Pygmalion*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771**

[illustration retirée / image withdrawn]

15 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Orphée déchiré par les Bacchantes*, eau-forte,
133 x 90 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15.1 : Giuseppe Zocchi, *Orphée déchiré par les Bacchantes*, encre et crayon sur papier, approx.
150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15.2 : Jean Mathieu, *Démembrement d'Orphée*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15.3 : Nicolas Delaunay d'après Charles Eisen, *Orphée sur le mont Rhodope attire au son de sa voix et de sa lyre les animaux, les rochers et les arbres*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15.4 : Jean Charles Baquoy d'après Charles Eisen, *Orphée mis en pièces par les dames de Thraces*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Paris, Hochereau, 1767-1771

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 15.5 : Bernard Salomon, *Orphée et les bacchantes*, gravure sur bois.
Édition chez Jean de Tournes, Lyon, 1557

[illustration retirée / image withdrawn]

16 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place*, eau-forte, 134 x 90 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 16.1 : Giuseppe Zocchi, *Iphigénie sacrifiée à Diane & sauvée par la Déesse qui substitue une Biche à sa place*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 16.2 : Antonio Tempesta, *Iphigénie sacrifiée à Diane, remplacée par une biche*, burin.
Édition d'Amsterdam, 1606

[illustration retirée / image withdrawn]

17 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes*, eau-forte, 133 x 90 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 17.1 : Giuseppe Zocchi, *Polyxène conduite vers le Tombeau d'Achille pour y être immolée à ses mannes*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 17.2 : Anonyme, *Le sacrifice de Polyxène*, burin.
Édition de Pierre du Ryer, Amsterdam, P. et J. Blaeu, 1702

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 17.3 : Anonyme, *Polyxène immolée & Hécube changée en chienne*, burin.
Édition d'Antoine Banier, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732.

[illustration retirée / image withdrawn]

18 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Enlèvement des Sabines*, eau-forte, 134 x 91 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 18.1 : Giuseppe Zocchi, *Enlèvement des Sabines*, encre et crayon sur papier, approx.
150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 18.2 : Giambologna, *Le rapt des Sabines*, 1574-1582, marbre.
Florence, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria.

[illustration retirée / image withdrawn]

19 - Ferdinando Gregori d'après Giuseppe Zocchi, *Pythagore enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa*, eau-forte, 133 x 91,5 mm.
Édition de Dubois-Fontanelle, Paris, Panckoucke, 1767

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 19.1 : Giuseppe Zocchi, *Pythagore enseignant sa philosophie à ses Disciples, au nombre desquels on suppose Numa*, encre et crayon sur papier, approx. 150 x 105 mm.
Dessin préparatoire à la gravure de Gregori

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 19.2 : Anonyme, *Numa et Pythagore*, gravure sur bois.
Édition chez Rosso, Venise, 1497**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 19.3 : Anonyme, *Numa et Pythagore*, gravure sur bois.
Édition chez Bindonibus, Venise, 1540**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Fig. 19.4 : Jean Mathieu, *Numa et Pythagore*, burin.
Édition chez la Veuve Langelier, Paris, 1619**