



HAL
open science

**Un musée ovidien : autour des figures des
Métamorphoses éditées par Wetstein et Smith
(Amsterdam, 1732)**

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. Un musée ovidien : autour des figures des Métamorphoses éditées par Wetstein et Smith (Amsterdam, 1732). Les cahiers du GADGES, 2014, Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime, 12, pp.309-347. hal-01091085

HAL Id: hal-01091085

<https://hal.science/hal-01091085v1>

Submitted on 20 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Un musée ovidien : autour des figures des *Métamorphoses*
éditées par Wetstein et Smith (Amsterdam, 1732)

Céline Bohnert

Citer ce document / Cite this document :

Bohnert Céline. Un musée ovidien : autour des figures des *Métamorphoses* éditées par Wetstein et Smith (Amsterdam, 1732). In: Cahiers du GADGES n°12, 2014. Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime. pp. 309-347;

https://www.persee.fr/doc/gadge_1950-974x_2014_num_12_1_1058

Fichier pdf généré le 17/12/2021

**Un musée ovidien :
autour des figures des
Métamorphoses
éditées par Wetstein et Smith
(Amsterdam, 1732)**

Céline BOHNERT

Dans sa préface à l'édition luxueuse et monumentale des *Métamorphoses* d'Ovide, parue à Amsterdam en 1732¹, l'abbé Antoine Banier exprime toute son admiration pour le poète latin dont il loue l'ample génie :

C'est de tous ces recueils², qu'Ovide tira les sujets qui composent les XV. Livres de ses *Metamorphoses*, & il paroît par ce qui nous reste des anciens sur cette matiere, qu'il les a infiniment surpassez ; au lieu d'un recueil froid, insipide, ou simplement didactique, il en fit une espece de Poëme, dont l'Univers entier est la scene, & qui embrasse tous les tems qui s'étoient écoulés depuis le comencement du Monde jusqu'au siècle où il écrivoit. Que de traits, que de couleurs différentes ne falloit-il pas avoir ramassées

¹ Les // *Metamorphoses* // D'Ovide, // En latin, // traduites en françois, // avec des remarques, // et des // explications historiques. // Par Mr l'abbé Banier, // de l'Académie royale des Inscriptions // et Belles Lettres. // Ouvrage enrichi de Figures en taille-douce, // Gravées par B. Picart, & autres habiles maîtres. // Tome premier. // A Amsterdam, // Chez R. et J. Wetstein & G. Smith. // MD CC XXXII.

² Banier vient d'évoquer différentes « Compilations de fables », notamment celles de Nicandre, Héraclide de Pont, Anticlède, Silénus de Cho, Philarque, Théodore, Apollodore.

pour tant de tableaux ! Cependant il les a tous finis ces tableaux, & à la fin de l'ouvrage son pinceau n'est point affoibli [...]»³.

L'univers entier sert de scène au poème, voilà son arrière-fond planté ; mais la métaphore dramatique, fugitive, cède immédiatement la place à une métaphore picturale : les « traits » et les « couleurs » qualifient un art de la variété déployé en une suite profuse de « tableaux ». L'éloge est habituel : depuis la seconde moitié du XVII^e siècle, la vivacité et la variété narrative, stylistique et poétologique d'Ovide font l'objet d'une louange quasiment unanime⁴. Le savant surenchérit ensuite, en prêtant à Ovide une qualité complémentaire : l'ampleur de ses visions va de pair avec un art consommé du détail et de la particularité⁵.

Sous la plume de Banier, le passage arrête l'attention. Le savant académicien, qui a commis plusieurs essais remarquables sur les anciens cultes⁶, s'empresse de nuancer en soulignant la trop grande fécondité d'Ovide, son trop d'imagination et l'inconvenance de ses récits⁷. Banier se laisse enfin aller à la confidence et conte comment il en est venu, encouragé par de Boze, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Belles Lettres, à affronter la périlleuse entreprise d'une traduction ovidienne alors même qu'il ne s'était jamais attaché à la lettre des textes antiques. Ce dernier point est le plus significatif pour notre propos : « je m'étois toujours appliqué à une sorte d'étude, où il suffisoit de prendre le sens des Auteurs que je devois citer, sans m'embarrasser ni des tours, ni des

³ Préface, n. p.

⁴ Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant : Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

⁵ Préface, n. p. : « [...] il a plus fait encore ; dans les Fables qui se ressemblent, parce que souvent ce sont des Nymphes changées ou en Arbres, ou en Rochers, ou en Fontaine, il a su mettre les nuances délicates qui les distinguent les unes des autres. Aglaure métamorphosée en Rocher, est différente d'Anaxarette qui éprouve le même changement : les Héliades qui deviennent des Peupliers, ne ressemblent ni à Daphné ni à Dryope, qui sont aussi changées en Arbres. Arethuse et Cyane métamorphosées l'une & l'autre en Fontaines, n'ont rien de commun, même dans le détail de leur changement. Ce sont toujours de nouvelles images, des beautés singulières ».

⁶ *Explication historique des fables, où l'on découvre leur origine et leur conformité avec l'histoire ancienne* (1711) ; *Supplément à l'Homère de Madame Dacier, contenant la vie d'Homère, par Madame Dacier, avec une dissertation sur la durée du siège de Troie par M. l'abbé Banier* (1731) ; *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire* (3 volumes, 1738-1740).

⁷ Préface, n. p. : « Mais cette fécondité même est devenue un défaut chez lui, il n'a pas su la ménager, & s'est trop livré aux saillies de son imagination. Aimant à épuiser ses sujets, il ne croioit jamais en avoir assez dit. (...) On peut ajouter encore qu'il joue trop souvent sur les mots & qu'il court apres les pointes [...] ».

expressions [...] ». Banier étudie les cultes païens à la lumière de l'histoire suivant le présumé évhémériste ; il a toujours fait fi de l'élaboration littéraire, de l'image poétique, préférant le contenu à la lettre. Les tropes, les pointes et les descriptions auxquelles le nouveau traducteur est confronté importaient peu au commentateur qu'il était jusque-là : elles sont précisément la part des mythes qui ne l'intéresse pas, cet enjolivement ajouté après-coup comme une gangue trompeuse et chimérique autour du simple récit des faits, qu'il s'attache à restituer. Déshabiller le texte, lui ôter ses oripeaux poétiques, voilà précisément le travail de l'exégèse. Le commentaire évhémériste consiste aussi en un retissage : dépouillés de ce qui en eux tient de l'imaginaire, les récits ovidiens sont comparés point par point à d'autres sources, éclairés par des commentaires antiques, des témoignages, des documents, des fragments bibliques qui forment un réseau informatif serré. Ainsi recontextualisé, le mythe est rendu, pense-t-on, à sa vérité.

En se coiffant de la casquette de traducteur, Banier a dû apprendre à lire autrement, attentif au style et non seulement au contenu. Mais cet effort le place devant un dilemme. Abordant *Les Métamorphoses* comme les lecteurs mondains à qui sa traduction est destinée, il entend leur livrer la version la plus exacte possible du texte latin ; il a ainsi recours aux services d'un certain Bursman qui revoit la leçon suivant de nouveaux manuscrits :

Je dois avouer que ses corrections qui souvent développent d'une manière claire et précise le vrai sens d'Ovide, m'ont été d'un grand secours. Mais comme il y a des endroits où elles n'offrent pas une image aussi riante que les leçons de quelques Manuscrits, je me suis cru dispensé de le suivre alors, & je rapporte dans une Note au bas des pages, les raisons qui m'ont obligé de l'abandonner⁸.

Que faut-il privilégier ? Le « vrai sens d'Ovide » ou cet Ovide galant, ce poète aux images « riannes » que le lecteur s'attend à trouver ? La lettre ou l'esprit, le sens ou la manière ? Ou, plus exactement, le texte rendu à son intégrité ou l'image que le public s'est faite de l'œuvre ? Antoine Banier hésite, pris entre une érudition qui valorise l'exactitude philologique et la nécessité de répondre aux attentes d'un public épris non de Bonnes mais de Belles Lettres : le principe général du juste sens admettra donc une

⁸ *Ibid.*

exception dès que la leçon des nouveaux manuscrits ne répondra pas à l'idée reçue du génie ovidien, celui de la vive représentation. Étrange retour aux versions antérieures, obéissant au poids de l'imaginaire collectif.

Implicitement, la préface de l'abbé Banier pose la question de la lecture en terme d'optique. Les tensions inhérentes à sa démarche permettent de comprendre combien la lecture est affaire de perspective et d'accommodation. Lecture savante ou lecture galante ? La préface ouvre au moins quatre perspectives sur les *Métamorphoses*. Pour l'érudit en quête de vérité historique, elles sont un document à décrypter. Le mondain, attentif à l'écriture autant qu'au contenu, y trouve les beautés esthétiques louées par Banier ainsi qu'un *thesaurus* mythologique : c'est la fonction des commentaires que de favoriser cette approche de l'œuvre. Enfin, le problème de traduction soulevé par l'emploi de nouveaux manuscrits souligne la distance qui sépare toujours le texte dans sa lettre des échos qu'il a faits naître dans la culture, échos si forts dans le cas des *Métamorphoses* qu'ils peuvent prévaloir sur la musique propre du texte. Un contenu informatif et un texte écrit suivant un ordre et une manière propres – le texte revêtant lui-même deux dimensions, sa lettre et son ombre portée dans les mentalités : le titre des *Métamorphoses* renvoie simultanément à ces réalités qui ne se recouvrent que partiellement. Ainsi le texte, inchangé dans sa lettre, n'en est-il pas moins un objet anamorphique. Ses contours évoluent suivant l'optique adoptée par le lecteur et son relief se dessine non seulement sous le regard qui l'embrasse, mais en fonction de lui. Roger Chartier a souligné tout ce que la mise en livre fait au texte⁹. La notion d'œuvre rendrait compte de ce travail : elle désigne le texte en tant qu'il est conçu ou reçu, le texte habité par son contexte de production ou de réception, double contexte qui en modèle le sens dans un va-et-vient entre l'intention et la réalisation, puis entre l'objet réalisé et sa réception.

Si l'édition des *Métamorphoses* sortie des presses de Wetstein et Smith en 1732 rejoint la question des détours de l'illustration, c'est en suivant ce fil de la lecture comme effet de perspective. Les gravures du livre, Philip Stewart l'a bien mis en lumière, loin d'être subordonnées au

⁹ Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre 14^e et 18^e siècle*, Aix-en-provence, Alinéa, 1992.

texte le complètent, l'amplifient, le déforment et parfois le corrompent¹⁰. On examinera quelques trahisons du texte par les figures gravées. Ailleurs – particulièrement dans les romans, où la narration instaure une logique linéaire ici très distendue sinon tout à fait mise à mal –, ces discordances et ces sélections additionnées finissent par dessiner pour le lecteur un autre texte que celui qu'il lit : le livre orchestre suivant des modalités variées un décrochage subtil entre texte lisible et texte visible¹¹. Mais ce qui nous arrêtera ici, c'est essentiellement ce que la relation entre le texte et ses gravures nous dit du statut de l'œuvre et de la destination du livre.

L'objet sorti des presses de Wetstein et Smith nous semble s'ordonner autour de la série gravée, tout autant, voire plus peut-être, qu'autour du texte lui-même – au point que l'érudition mise en œuvre par Banier, qui semblait au départ justifier l'édition, serait happée par la logique centripète des images. La série gravée enregistre le statut poétique de l'œuvre et détermine le fonctionnement du livre : c'est peut-être moins le texte qui est détourné ou contourné qu'un mode de réception du texte, celui précisément que pratique le commentateur, pourtant garant scientifique de l'entreprise éditoriale. Donné pour une édition savante à destination du beau monde, le livre n'en est pas moins façonné autour de ses figures. *In fine*, cet écart nous semble ici arbitré par l'objet lui-même, qui impose une troisième logique. Ce livre, qui n'est ni seulement une édition érudite et commentée, ni seulement une édition galante et illustrée mais les deux à la fois, sorte de musée ovidien, serait ainsi régi par le principe de la collection.

De la figure au tableau

Le lecteur qui feuilète les illustrations de ces *Métamorphoses* y découvre un ensemble d'étrangetés : des doublons, comme l'histoire de Narcisse illustrée de deux façons successives et partiellement redondantes ; des illustrations à contre-texte, comme la scène où Adonis quitte Vénus ;

¹⁰ Philip Stewart, *Engraven Desire. Eros, Image, and Text in the French Eighteenth Century*, Durham and London, Duke University Press, 1992.

¹¹ Sur ce point voir Nathalie Ferrand, *Livres vus, livres lus : une traversée du roman des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire & the Eighteenth Century », 2009.

l'insertion d'un cahier central autour de la chasse au sanglier de Calydon reproduisant en six gravures des cartons de Le Brun qui interrompent la lecture ; ou encore le choix quasiment inédit de gravures d'interprétation, qui placent face au poème des œuvres majeures librement inspirées de lui. Ce jeu de différences entre texte et image, ainsi que l'organisation nouvelle de la série gravée ont beaucoup à dire sur la fortune des mythes. Mais ils contribuent surtout à une forme de détournement du texte ovidien, dans sa lettre et dans son statut. Dans sa lettre, car, immanquablement, on relève des inexactitudes. Mais aussi et surtout dans son statut. Car les images traduisent moins le poème d'Ovide qu'elles ne le complètent, comme si ce dernier ne suffisait plus à figurer un imaginaire mythologique qui le déborde et dont il est moins désormais la matrice que le support.

Suivant l'analyse de Christophe Martin pour les romans contemporains de notre Ovide, l'illustration consiste en une transposition qui « fonctionne sur le mode de l'accompagnement et non de la substitution, et forment ponctuellement une sorte de “doublure” visuelle dans la trame du texte imprimé »¹². Les figures obéissent ainsi à différents processus de sélection et d'occultation et privilégient l'un des signifiés possibles du texte. Pour les *Métamorphoses* les choses se passent un peu différemment. La particularité des Ovide illustrés est que tout ou presque y est figuré. En principe, il y a peu de sélection et par conséquent d'occultation dans les illustrations ovidiennes – ou plus exactement, si sélection il y a, ce n'est pas dans le choix des épisodes à illustrer, mais dans la mise en valeur des éléments de chacun des récits. En effet, très vite dans la tradition imprimée s'est imposée l'habitude d'illustrer chaque « fable », ces segments textuels hérités pour partie du commentaire médiéval, pour partie des pratiques scolaires. Mais ce qui a sans doute le plus fortement concouru à cristalliser ce découpages en fables à la Renaissance est l'édition de la *Métamorphose d'Ovide figurée* de Bernard Salomon chez Jean de Tournes, qui a imposé une plus forte segmentation du texte : Salomon illustre séparément chaque épisode des récits centrés sur un personnage – la métamorphose de Daphné, par exemple, compte deux fables, le moment de la course et la métamorphose¹³. Cette édition a

¹² Christophe Martin, « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Peeters, « La République des Lettres », 2005, p. 30.

¹³ *La Métamorphose d'Ovide illustrée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557. Ce découpage en fables évolue d'une édition à l'autre. Dans celle que nous étudions, le mythe de Daphné correspond à une seule fable, Livre I, XII, pp. 25-29.

nettement contribué à faire valoir les figures comme un équivalent du texte, comme sa traduction visuelle, voire comme la révélation de son plus haut sens¹⁴. À tel point que des séries gravées ont pu être éditées sans le texte, comme en tenant lieu¹⁵. Le découpage typographique des *Métamorphoses* a souvent conservé la segmentation opérée à la suite du graveur lyonnais : les éditions du poème se sont alors rapprochées visuellement des livres d'emblèmes dont elles reproduisaient souplement l'appareil tripartite titre-gravure-texte – tandis que les figures des métamorphoses ont par ailleurs enrichi les recueils emblématiques ou ont permis la constitution de manuels ovidiens de type emblématique¹⁶. Ainsi l'image vient-elle habituellement avant le texte dans l'ordre de la lecture. Loin d'être un à-côté du texte, un supplément, elle le résume, le condense, le rend d'avance mémorisable ; elle prépare et encadre la lecture. L'image exerce une forte pression sur le lecteur. L'un de ses pouvoirs lui vient de la tradition iconographique, très stable pendant deux siècles, prolongée et infléchie par chaque nouvelle série gravée : avant même d'aborder le poème, le dispositif fait appel à une mémoire culturelle commune. L'image est alors la gardienne du texte, au sens de la conservation et de la coercition. Elle en véhicule le contenu ; mais elle en contrôle aussi l'accès.

Le dispositif éditorial de type emblématique et la circulation des gravures ont à la fois renforcé et distendu le rapport entre les *Métamorphoses* et l'image à la Renaissance et au XVII^e siècle. Ils l'ont renforcé en ce qu'ils imposaient l'idée que les *Métamorphoses* font, voire *sont* image, dans tous les sens du terme : ornement poétique et figure d'un plus haut sens. Cela supposait une forte convergence entre le texte et ses

¹⁴ Initialement réalisée pour une traduction qui n'a pas vu le jour, cette série gravée est accompagnée de huitains ephrastiques – ici le texte est tiré de l'image, loin de la tradition des épitomés et autres contractions du texte ovidien : voir Peter Sharrat, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.

¹⁵ *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Argumentis breuioribus ex Luctatio Grammatico collectis expositæ : una cum viuis singularum Transformationum iconibus in æs incisus*, Anvers, ex officina plantiniana apud viduam, & Ioannem Moretum, 1591. Autre exemple, les planches de Wilhelm Baur pour l'illustration des *Métamorphoses* ont été éditées sans le poème à Vienne en 1641.

¹⁶ On trouve par exemple Vénus et Adonis enlacés, mais donnés pour Diane et Endymion, dans Nicolas Reusner, *Emblemata... partim ethica et physica, partim vero historica et hieroglyphica*, Francfort, Feyerabendius, 1581, p. 156. Dans ses *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem sulota oratione, Enarrationibus autem & Allegoriis Elegiaco versus accuratissime expositæ...* ([1566], Paris, H. de Marnef et G. Cavellat, 1570), Johan Spren (Sprengius), propose un manuel. Chaque fable est présentée par un titre, une gravure, un argument en prose, un argument en vers puis une allégorie : le texte d'Ovide disparaît derrière ses remaniements.

figures, une circulation du sens de l'un aux autres¹⁷. La remarque de Banier sur les récits-tableaux des *Métamorphoses* est l'héritage de cette pensée, réalisée dans la tradition éditoriale, suivant laquelle le poème est une suite d'images. Le dispositif typographique renaissant a perdu jusqu'au XVIII^e siècle : il est encore employé dans notre édition. Mais cette permanence ne saurait masquer les nouveaux types d'articulation entre texte et image qui minent voire retournent un dispositif en apparence inchangé. Dès la Renaissance, la multiplication des usages du texte, de ses remaniements et des gravures inspirées d'Ovide ont accru d'autant les entrées dans l'œuvre, remettant en cause la coalescence entre le texte et ses gravures. Une double logique, centripète à l'échelle du livre, centrifuge si l'on considère la tradition dans son foisonnement, est donc à l'œuvre dans l'histoire de l'édition ovidienne. Très progressivement, l'articulation entre le poème et les figures s'est distendue et a changé de nature¹⁸.

Dans l'édition de 1732, le rythme respectif de la série gravée, du découpage du texte en fables et du commentaire opère de subtils décalages par rapport à la tradition éditoriale, révélateurs d'une nouvelle approche du texte. Malgré l'apparente harmonie de la page, série gravée, unités textuelles et commentaires ne marchent pas du même pas¹⁹. Dans l'édition de 1732, les interférences entre leurs tempos répondent à deux logiques divergentes. D'un côté on introduit de nouveaux découpages dans le poème pour pouvoir placer une nouvelle image : certaines fables en deviennent deux ; et la notation « suite » permet d'introduire une gravure dans un récit²⁰. À cette atomisation de la lecture par la série gravée répond

¹⁷ Sur un questionnement de la coalescence entre gravure et texte dans l'emblème, voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Lisible/visible. Problématique de la représentation dans les emblèmes », *Le Livre et l'Image en France au XVI^e siècle, Cahiers V.-L. Saulnier*, n°6, Paris, Presses de l'E.N.S., 1989, pp. 135-152.

¹⁸ Dans cette évolution, les *Métamorphoses en rondeaux* d'Isaac de Benserade (Paris, Imprimerie royale, 1676) constituent un jalon historique capital en ce que ce livre, paru dans une perspective d'éducation du prince, verse déjà dans la galanterie.

¹⁹ Non qu'ils le fissent nécessairement dans les éditions précédentes : l'image est toujours susceptible de suivre sa propre logique. D'où sans doute les quatrains très moralisateurs et ouvertement politiques qui les accompagnent dans l'édition de Pierre Du Ryer, Somnaville, 1660 : ils encadrent la lecture de l'image, qui elle-même propose une première lecture du poème.

²⁰ P. 48 pour Phaéton ; p. 58 pour Callisto ; p. 108, pour Penthée ; p. 419 pour Achille déguisé. P. 108, la « suite » ne se trouvait pas dans les éditions dont la nôtre est dérivée, celle imprimée à d'Amsterdam en 1702 et celle réalisée à Bruxelles en 1677 ; sur ces deux éditions, voir plus bas la note 33.

inversement une logique de condensation pour le commentaire. Si, depuis l'édition du Ryer de 1655²¹, chaque segment narratif est suivi de son explication, les espaces dévolus aux commentaires sont ici regroupés : on explique ensemble plusieurs fables, sans que les explications rassemblées soient toujours liées entre elles. Prolifération des images et restriction de l'espace exégétique, en nombre sinon en volume : alors que les figures distendent le texte et ralentissent sa lecture, le commentaire le condense et le rassemble²².

Si la question des choix iconographiques conserve tout son sens pour les Ovide illustrés, les processus d'occultation et de sélection sont plus discrets que pour les romans. En revanche, il semble que le type d'articulation entre texte et image qui caractérise le roman des Lumières suivant Christophe Martin se retrouve dans les *Métamorphoses* contemporaines, ce qui témoigne d'un bouleversement de la lecture. Dans les Ovide illustrés de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, l'image n'est plus l'équivalent iconographique, la traduction visuelle de son sens, prêtant main forte au commentaire et procédant au fond d'une même opération mentale que lui : extraire le sens du texte. Dans la logique moralisante, l'image doit (idéalement) rendre visible le précepte. Le dispositif qui veut que les fables soient coiffées d'une gravure et suivies d'une explication est ici formellement présent, mais il ne repose plus sur l'idée que l'image, comme le commentaire et conjointement avec lui, déplie le sens du texte²³. Les gravures accompagnent désormais le poème en constituant à ses côtés une série déliée. Elle suit sa propre logique,

²¹ *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en françois par P. Du-Ryer. Avec des explications sur toutes les fables*, Paris, Sommaville, 1655, rééditée sous ce titre jusqu'en 1718 et *Les Métamorphoses d'Ovide divisées en XV livres, avec de nouvelles explications historiques... enrichies de figures et nouvellement traduites par Pierre Du Ryer*, Paris, Sommaville, 1660, rééditée jusqu'en 1728.

²² François Foppens, éditeur de contrefaçons à Bruxelles, est le premier à le faire dans l'édition de 1677 dont la nôtre est dérivée, via une édition amstellodamoise de 1702. Voir Céline Bohnert « L'illustration d'une fable poétique dans les *Métamorphoses* éditées par François Foppens (Bruxelles, 1677) : Adonis entre Ovide et Titien », *Poésie et illustration*, sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, C.E.M.L.A. (Centre d'Étude des Milieux Littéraires et Artistiques, Nancy II), 2009, pp. 99-113.

²³ La traduction elle-même était donnée par Pierre du Ryer comme une préparation au commentaire, qui l'accomplit : « car je croirois ne les avoir traduites qu'à demy, si je ne m'efforçois d'en découvrir l'esprit & l'intention » (*Les Métamorphoses d'Ovide, divisées en XV livres, avec de nouvelles explications historiques...*, Paris, Sommaville, 1660, préface, n. p.). Le commentaire et la mise en image sont conçus comme des traductions, c'est-à-dire comme la mise au jour du sens réel de l'œuvre. Dans tous les cas, c'est l'intention d'Ovide que l'on entend traduire.

ordonnée, certes – il le faut bien –, par la composition poétique de l'œuvre. Mais suivant à sauts et à gambades les méandres du poème, elles en offrent une « doublure visuelle ». Le lecteur qui emprunte le chemin tracé par les images se promène librement dans la tradition iconographique inspirée d'Ovide – il ne reçoit plus un enseignement délivré pas à pas. La remarque de Banier sur les récits-tableaux nous éclaire là encore. Car elle enregistre ce glissement du statut de l'image (les images poétiques aussi bien que les gravures), qui n'est plus figure, image efficiente et vecteur d'un plus haut sens, mais tableau ou scène chatoyante proposée aux sens²⁴. L'image ne révèle plus la signification profonde du texte, elle l'interprète au sens artistique du terme. La prolifération des images dans notre édition témoigne d'un nouveau type de lecture et contribue certainement à l'enraciner.

Une poésie ovidienne en images

Si les gravures ne déplient pas le texte, elles l'ornent, l'enrichissent – l'illustrent au sens moderne. Les graveurs, tout comme Banier, semblent priser l'art du détail et des particularités propre au poète augustéen, ainsi que l'ampleur dramatique et la richesse émotive des situations qu'il représente. Comparée aux éditions précédentes, la gestuelle des personnages est à la fois plus souple et plus théâtrale, elle valorise l'effet des récits en dramatisant les affects et les situations²⁵. Ainsi les graveurs

²⁴ Ainsi de Médée tuant ses enfants, p. 224, gravée par Philip van Gunst. Médée a déjà tué l'un de ses enfants, qui gît à terre. Elle s'apprête à écraser le second contre un mur, dans un geste spectaculaire qui est celui d'Hercule furieux chez Sénèque. On parlerait ici de scène ou de tableau en raison de la temporalité de l'image. Médée est représentée alors qu'elle vient d'incendier le palais de Créon : elle tient en main le flambeau, encore dirigé vers le palais dont des flammes commencent à s'élever. Elle brandit l'enfant comme un projectile et son corps suit une torsion toute prête à s'inverser dans le geste du lancer. La scène est inédite : il est plus habituel de voir Médée brandir un poignard et s'apprêter à tuer ses enfants ; ou bien la magicienne a déjà perpétré ses crimes et elle est sur le point de fuir. La gravure, singulière, doit éveiller crainte et pitié chez le lecteur, absorbé par l'image qui le provoque et éveille chez lui le désir d'agir : contrairement aux personnages impuissants placés en arrière-fond, le lecteur est à la seule place qui permet d'intervenir. Le geste de Médée est saisi à la fine pointe de l'instant où cette intervention est encore possible, juste avant le drame [Fig. 1].

²⁵ On peut comparer les gravures de 1732 et de 1702 pour Mercure volant les bœufs d'Admète à Apollon, p. 67 (1702)/p. 69 (1732) [Figs. 2 et 3]. En 1702, l'image, non signée, montre Mercure s'adressant à Battus et lui indiquant la vache qu'il s'apprête à lui offrir pour gage de son silence. La posture en retrait de Battus signale sa méfiance et peut-

ont plus souvent recours à des scènes collectives, qui complexifient la dimension narrative des images et enrichissent les affects – mettant parfois en abyme l'effet de la métamorphose sur le public²⁶. La rhétorique des gestes divins, qui désignait impérieusement le coupable et signalait la faute à la vue du lecteur, se délie²⁷. L'auguste grandeur des dieux demeure, mais sans l'exhortation morale : la dimension exemplaire tend à disparaître de l'image. Et la superbe des dieux antiques nous semble suggérée par des références à la statuaire plutôt que par les codes de l'expressivité rhétorique – aussi n'incarnent-ils rien d'autre qu'eux-mêmes, loin de figurer la puissance morale ou le pouvoir des grands.

C'est au fond la poétique des *Métamorphoses* que les figures rendent visible. La série gravée de 1732 correspond à l'ovidianisme galant étudié par Marie-Claire Chatelain, infléchi vers la mignardise. Poésie des ruines, grâce et ampleur du paysage, vénusté des poses et expressivité sensuelle des corps, merveilleux de la métamorphose font de ce monde poétique un cosmos amoureux. Les nudités mythologiques rayonnent sur le riche espace naturel qui les entoure, et semblent en signaler les potentialités érotiques²⁸. Les paysages, très soignés, contribuent fortement

être déjà son intention de tromper. Le doigt de Mercure, impérieux, contient en germe le geste de la punition : Mercure métamorphosera le vieillard, ici assis sur une pierre, en pierre de touche. Ainsi l'ensemble de l'épisode est-il compris dans l'image, qui anticipe le dénouement. C'est ce qui peut lui conférer une dimension morale. En revanche, en 1732, Philip van Gunst montre Mercure à l'arrière-fond, poussant les bœufs hors cadre et se retournant vers Apollon qui joue de la flûte au premier plan et ne s'est aperçu de rien. C'est le motif dramatique de la ruse qui est représenté, dans tout ce qu'il a de jouissif et de comique.

²⁶ Ainsi lorsque Jupiter se révèle à Sémélé, le couple central est entouré par des vents et les faunes sculptés dans les colonnes du lit, qui contribuent également à peupler la scène (p. 93, gravure non signée). De manière plus nette encore, la délivrance d'Andromède devient une scène collective (p. 141, Philip van Gunst) [Fig. 4]. Les personnages secondaires, à gauche, assistent impuissants au combat de Persée et du monstre et expriment qui la terreur, qui la crainte, qui l'admiration. Dernier exemple, la belle gravure représentant Mercure amoureux d'Hersé (p. 71, non signée). Le dieu vole, tout entier tendu vers la jeune femme tournée vers lui, tandis que se déroule une scène de procession dans le reste de l'image. On remarquera que dans l'édition de 1702, c'est la découverte d'Eresichton dans son panier qui illustre cette fable (p. 69, non signée). L'erreur provient peut-être de ce que les vers qui ouvrent le passage font allusion à des jeunes filles et à des paniers.

²⁷ Ainsi Pallas qui métamorphose Aglaure, p. 73 (Philip van Gunst) : assise sur un nuage suspendu, le corps penché et occupant une grande partie de l'espace, Pallas domine fortement la scène. Mais, moins hiératique que dans des versions antérieures, elle n'a pas le geste du doigt tendu et de la punition [Fig. 5].

²⁸ Philip Stewart (*Engraven Desire, Op. cit.*) signale que les graveurs qui veulent rendre une nudité innocente la représentent dans un paysage : « Nature is, to a degree, a thematic counterweight to eroticism and in some sense can be construed as its opposite » (p. 137).

à l'impression d'intimité qui se dégage de certaines gravures – alors même que la série fait la part belle au tragique et à la noirceur, voire au fantastique²⁹. Comme si la manière du poète avait trouvé aux yeux des éditeurs un équivalent dans le style de Picart, prisé (et parfois blâmé) pour la joliesse délicate de ses figures. Tout ceci correspond à la façon dont on présente alors la poésie ovidienne : poésie que l'on dit naturelle, gracieuse, imagée, sensuelle. Comme le signalait Alain-Marie Bassy, l'expressivité des figures et des compositions repose sur le pathos – non plus sur la visée rhétorique et pédagogique³⁰. Et ce alors que les gravures s'inscrivent souvent dans une réelle continuité iconographique : les motifs, tout comme la composition des scènes, trouvent une ascendance dans la série de Bernard Salomon et dans les séries qui en sont inspirées.

Les détours des gravures, lorsqu'elles contournent le texte pour proposer leur propre version des mythes, sont ainsi liés à une intertextualité non immédiatement visible : les planches dialoguent avec d'autres planches autant qu'avec le texte³¹. Les figures de 1732, gravées par « Bernard Picart et autres habiles maîtres »³² sont, pour très grande part, directement inspirées d'une édition amstellodamoise de 1702, qui reproduit elle-même les figures d'une édition pirate produite à Bruxelles en 1677 par François Foppens³³. Or la tradition iconographique a pris

Mais cela ne nous semble pas le cas pour Ovide, en raison du lien intime établi dans le texte et dans les images entre les corps métamorphosés ou sur le point de l'être et les paysages.

²⁹ Nous pensons à l'étrange gravure montrant Ascalaphe métamorphosé en hibou, et les sirènes changées en femmes-poisson. Tandis qu'Ascalaphe, qui s'élançait, a un corps de hibou et des jambes humaines, les sirènes conservent le haut de leur corps et ont perdu leurs jambes, devenues queues de poisson. Toute l'image exprime en outre un dynamisme et une soudaineté qui contribuent à son effet (p. 166, Philip van Gunst) [Fig. 6]. On peut renvoyer également à la très sombre métamorphose de Niobé, p. 184, non signée, inspirée d'une gravure de Diepenbeek parue dans *Le Tableau du temple des Muses tiré du cabinet de Mr Favereau* de Michel de Marolles, Paris, Langlois, 1655.

³⁰ Alain-Marie Bassy, « Le texte et l'image » dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française II : Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, pp. 140-161.

³¹ Voir Philip Stewart, *Engraving Desire*, op. cit., chap. I, « Text, Image, Allegory ».

³² En réalité, Picart dessine ou dirige (« direxit ») peu de gravures : le chaos (p. 1), l'enlèvement de Ganymède (p. 334), le sacrifice d'Iphigénie (p. 393), Énée se sauvant avec sa famille de Troyes (p. 436). Les autres gravures, dont beaucoup sont anonymes, sont signées par plusieurs artistes, parmi lesquels Philip van Gunst et J. Wandelaar.

³³ *Les Métamorphoses d'Ovide en latin et en français, 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 française. Édition nouvelle, enrichie de tres-belles figures*, Bruxelles, François Foppens, 1677. *Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et français, divisées en XV livres. Avec de nouvelles*

fréquemment quelque liberté avec le texte. D'où des brouillages, des « bruits » comme les désignent les théories de la communication : texte et gravures ne parlent pas d'une seule voix. Il arrive également que l'imaginaire collectif s'intercale entre le texte édité et l'image supposée l'illustrer. C'est le cas pour le mythe d'Adonis³⁴ [Fig. 7]. Le tableau de Titien qui peint le départ d'Adonis pour la chasse en vient à occulter le texte, où Ovide conte le départ de la déesse. Dans les éditions de 1677, 1702 et 1732, c'est la version inspirée de Titien qui accompagne le récit ovidien, à contretexe. Ce que ces figures rendent visible à nos yeux, c'est un goût, une culture : raconte-t-on la gigantomachie ? elle s'accompagne de la fresque de Jules Romain au Palais du Té ; rappelle-t-on les amours d'Adonis ? on convoque le souvenir du tableau de Titien. Ainsi l'édition donne-t-elle un sens très particulier au lien entre les *Métamorphoses* et la peinture évoquée par Banier. Loin de transcrire des images mentales suscitées par le texte, les gravures présentent la tradition iconographique qui en est issue, parfois librement – et qui vient s'agréger dans l'espace du livre³⁵.

Le frontispice gravé par Picart, somptueuse porte d'entrée dans le livre, synthétise tous ces aspects [Fig. 9]. D'abord en ce qu'il manifeste l'élégance, la souplesse, la fluidité de composition qui sont la signature de l'artiste, ce fini qu'on a parfois reproché à la manière hollandaise. Ensuite, le médaillon qui représente Ovide surplombe un cosmos amoureux qui frappe dès l'abord par sa profusion, sa vivacité et sa sensualité. Picart suit le modèle d'illustration dont on connaît essentiellement deux occurrences, l'une à la Renaissance et l'autre au XVII^e siècle³⁶ : ces planches donnent à

explications historiques... sur toutes les fables, chacune selon son sujet, de la traduction de M. Pierre Du Ryer,..., Amsterdam, Blaeu, Janssons a Waerberg, Boom & Goethals en 1702.

³⁴ P. 351.

³⁵ Une singularité intéressante pour notre propos se trouve dans le mythe de Pan et Syrinx [Fig. 8]. On trouve certes en arrière-fond la scène de poursuite représentée pour illustrer le mythe depuis la Renaissance. Mais le premier plan est occupée par un motif très courant dans la tradition picturale et dont nous n'avons pas trouvé trace dans l'illustration ovidienne avant 1702 : Pan soulève un voile, découvrant la nudité de Syrinx endormie (p. 35, non signée). Cette scène ne correspond nullement au texte ovidien : « Pan, couronné des branches de Pin, la rencontra un jour comme elle descendoit du mont Lycée, et lui parla ainsi... » (p. 35, Livre I, v. 698-700).

³⁶ Giacomo Franco (1550 ?-1620), dans la traduction des *Métamorphoses* par Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venise, B. Giunti, 1584. Et F. Klein (1582-1658) et Salomon Savrij (1594-1664) (collaboration), dans *Ovid's Metamorphosis Mythologiz'd, And Represented in Figures* (traduction de Sandys), Oxford, John. Lichfield, 1632.

voir l'ensemble des métamorphoses d'un livre ordonnées dans l'espace suivant la composition du poème. Ce modèle qui avait tracé à la Renaissance un parcours de mémoire et une périégèse morale en était venu, au XVII^e siècle, à refléter surtout la composition complexe des *Métamorphoses* par enchâssement, rebonds, tressage. Picart se donne une plus grande liberté encore. Les scènes sont intriquées les unes aux autres, formant un ensemble touffu : le parcours est moins nettement dessiné : l'œil est plus libre d'emprunter un chemin selon son caprice. Surtout, les scènes présentées ne suivent en rien l'ordre du livre : il ne s'agit pas là d'une table des *Métamorphoses* traduite en image, mais d'une sélection arbitraire d'un certain nombre de mythes qui en viennent, dans l'espace hautement symbolique du frontispice, à représenter l'œuvre elle-même. On reconnaît au premier plan Salmacis et Hermaphrodite, puis Narcisse, Léda, Vénus et Adonis, Clytie, l'enlèvement de Proserpine, le salut d'Andromède ou encore la scène où Junon s'adresse à Sémélé sous l'apparence de Béroé – quelques fables héroïques sont certes présentes : le combat d'Hercule contre Ancée et Cadmus tuant le dragon, mais elles sont à l'arrière-plan et l'on chercherait en vain la guerre de Troie. Le mythe d'Icare dans ce contexte perd toute potentialité métaphysique.

Picart témoigne de l'effet du texte et de l'imaginaire qui en est issu. Il traduit le principe d'une composition libre sans suivre littéralement l'ordre du poème : il sape par là l'approche morale qui repose sur l'idée d'un parcours, pour lui substituer le principe du caprice. L'artiste met également en valeur la métamorphose, envisagée dans son processus (pour Clytie et Daphné) et dans son résultat : les grenouilles ne sont autres que les habitants de Lycie et Syrinx est déjà un roseau. Il crée ainsi des interférences nouvelles entre les fables ou rend visible leurs ressemblances : notons l'effet de miroir qu'il établit entre Apollon et Daphné d'une part, Pan et Syrinx de l'autre, qui donne à penser. Outre le fil établi du moment de la transformation à son achèvement, outre le parallèle entre deux métamorphoses végétales du Livre I, mises en série, le rapprochement du dieu de la lumière et de l'ordre surpris dans sa faiblesse et du dieu qui symbolise le lucre ou l'énergie naturelle pourrait créer d'intéressants effets de sens. Mais ils forment surtout le diptyque de la jeunesse et de la vieillesse, en proie l'une comme l'autre aux affres de la passion.

Les *Métamorphoses* sont ainsi présentées comme un grand jardin de fables dominé par Vénus, sa déesse tutélaire, tandis que le flambeau de l'hymen et le carquois de Cupidon, au bas de la gravure, présentent les

deux facettes de la passion³⁷. La scène céleste transforme le frontispice en une allégorie de la toute-puissance de l'amour. Pendant que Vénus vérifie le piquant d'une flèche, Cupidon en a lancé une en direction d'une jeune enfant que ses ailes de papillon permettent d'identifier comme Psyché : un mythe absent des *Métamorphoses* concentre à lui seul la lecture de l'œuvre. Picart en évoque le souvenir en rappelant à la fois la puissance du jeune fils de Vénus et l'apothéose finale de Psyché. L'amour est donc présenté comme une force invincible. Rien de métaphysique pour autant : l'arc astrologique présente les gémeaux dans une pause mignarde, défaisant la lecture cosmologique du poème et le petit amour poursuivi par des abeilles renvoie quant à lui à une ode d'Anacréon fort prisée dans les salons³⁸. Picart offre une relecture anacréontique des *Métamorphoses*, placées sous le signe du bel esprit et de la vénusté.

Si Banier n'a pas suivi toutes les leçons proposées par Bursman, c'est qu'il a cédé à l'idée que le public se faisait de la poésie ovidienne et à son goût pour les « images riantes ». C'est précisément cet esprit et ces images que Picart entend offrir au regard, comme le signale énergiquement le frontispice. Les figures projettent l'imagination du lecteur vers un autre espace que celui du texte : elles proposent une rêverie mythologique mieux qu'elles n'illustrent ou commentent le poème. Un peu comme un effet retour. Stewart a souligné la coprésence intrinsèque du texte et de l'image dans les peintures d'histoire, soulignant que ces dernières sont toujours, en un sens, l'illustration d'un texte virtuel, implicitement présent – sans quoi l'image perd son intelligibilité³⁹. Ici la tradition picturale, forte de sa propre tradition, rejoint dans le livre le texte d'Ovide. On voit alors se retourner le rapport de forces : le texte qui sert de support et de faire-valoir aux images⁴⁰. Au sein de l'ouvrage, la forme

³⁷ On comparera avec les frontispices gravés pour les éditions des *Métamorphoses* par Nicolas Renouard de 1617 et 1619 chez la veuve L'Angelier : en haut, Cupidon et Minerve brandissent leurs flambeaux et éclairent une femme nue dans un nuage, que l'on peut supposer être la Vérité.

³⁸ Avant la traduction d'Anacréon par Mme Dacier (Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1681) et par Longepierre (Paris, P. Émery, 1684), on trouve « Les Odes charmantes, amoureuses et bachiques d'Anacréon, en prose et en vers françois » dans *Le Poete goguenard*, Paris, s. n., 1673.

³⁹ *Engraven Desire, Op. cit.*, p. 10 : « Every representational piece of art has some kind of intertext, and this intertext, if not overtly narrative, at least takes on, in the process of deployment, a narrative form ».

⁴⁰ On trouve en outre un exemple d'image qui s'affranchit du texte non au sens où elle diverge du texte mais parce qu'elle substitue l'action à la parole, pour Pyrame et Thisbé. Alors que l'image de 1702, page 109, montre la déploration de Thisbé, ce qui pouvait

horizontale des figures et leur importance dans la page tend d'autant mieux à les rapprocher de tableaux que certaines sont des gravures d'interprétation. Le lecteur se promène dans un musée ovidien.

Le détour historique : restituer ou rêver l'histoire ?

Ainsi les images tournent-elle le dos au commentaire. Tous deux sont d'ailleurs composés indépendamment l'un de l'autre, comme le signale la note de Banier à propos du partage du monde entre Jupiter, Neptune et Pluton **[Fig. 10]** :

Il ne faut pas chercher dans cette Fable aucune explication historique. Les Anciens s'étoient imaginé que Jupiter, Neptune & Pluton avoient partagé le Mon, & que l'empire de la Mer étoit échu à Neptune. Ainsi c'étoit lui qui devoit élever & calmer les flots. Ovide lui fait exercer cet emploi, & la figure qu'on a gravée ici répond parfaitement à l'idée de ce Poète⁴¹.

Si, de fait, figures et commentaire ont rarement été composés ensemble, le divorce est ici rendu explicite : là où le commentateur n'a rien à dire, le graveur valorise le poème, pure chimère des Anciens. On trouverait un autre exemple de ce divorce autour de la chute de Phaéton **[Fig. 11]**. L'image met en valeur la puissance dramatique de l'épisode : Phaéton est représenté à l'instant où tout se précipite, cet instant fatal où il lâche les rênes, terrorisé par le signe du Scorpion qu'il aperçoit au-dessus de lui. L'explication, quant à elle, gomme tout affect et fait fi de la mise en œuvre narrative du mythe :

Quoi qu'il en soit, cette Histoire a été fort embellie, & on y a mêlé de la Physique et de l'Astronomie, comme il est aisé de s'en apercevoir, en lisant Ovide. Car, sans vouloir entrer ici dans un trop long détail, on voit bien que lorsque ce Poète dit que Phaéton, à la vue du signe du Scorpion,

renvoyer aux pièces qui représentaient le mythe (après Théophile de Viau, Puget de La Serre, Pradon, Rebel-Francoeur-La Serre), l'édition de 1732 montre Thisbé qui semble courir, comme si d'un même mouvement elle avait découvert le corps de Pyrame et ramassé son épée qu'elle pointe vers son cœur (p. 111, Philip van Gunst). Son bras tendu est comme ailleurs dans cette édition le signe de l'action et du mouvement. La gravure de 1732 se suffit à elle-même, tandis que celle de 1702 en appelle à la mémoire textuelle du lecteur pour restituer les paroles de Thisbé.

⁴¹ P. 19. Bernard Salomon avait introduit à cet endroit une fable intitulée « Fin du déluge », titre que l'on retrouve ici.

abandonna son Chariot, il a voulu nous marquer que l'événement dont il s'agit, étoit arrivé dans le mois où le Soleil entre dans ce signe⁴².

Le scorpion, loin de l'animal fabuleux et terrifiant dépeint par Ovide, devient un simple marqueur temporel. Au fond, et bien que Banier ne le dise pas en ces termes⁴³, le rejet des récits antiques comme fables mensongères libère la fiction⁴⁴, qui n'a plus à dire le vrai mais s'enchant de ses propres délices, tandis que le commentaire est donné pour un complément d'information apte à satisfaire une curiosité de bon aloi ; le commentaire consiste en une information érudite et non en une exégèse allégorique :

Je m'éloigne entièrement dans ces Explications de cette methode d'interpreter les Fables qu'on suivie ceux qui avoient traduit avant moi les Métamorphoses d'Ovide. La Morale, par exemple, qu'on en peut tirer est souvent arbitraire, ou si elle sort naturellement du fonds du sujet, les Lecteurs ont le chagrin de voir qu'on leur enleve des réflexions qu'ils auroient faites eux-mêmes. Réflexions, au reste, qui se presentent si naturellement que ce n'est pas la peine de se faire un merite de les écrire (...). C'est par ce motif que j'ai laissé à mes Lecteurs le plaisir de faire tous les fraix de la Morale & des Allegories, & j'ai reservé pour moi les discussions épineuses que demande un sujet si obscur & si embrouillé ; sûr que ce partage ne me fera point de jaloux⁴⁵.

Banier s'adresse à un public qu'il suppose capable de comprendre seul le sens du texte : le lecteur joue le rôle précédemment dévolu au traducteur-commentateur. Banier, lui, se réserve de restituer la part de réalité historique que la fiction offusque en l'enjolivant. De manière significative, les commentaires de l'académicien renvoient à des documents textuels et iconographiques tout différents de la série gravée : les marbres de Paros et

⁴² P. 51.

⁴³ Banier récuse l'idée que les fables sont pure fiction, ce qui signifierait pour lui, comme pour beaucoup de ses contemporains, qu'elles n'auraient aucun intérêt. Banier entend justement sauver les fables de telles accusation et les veut porteuses de vérité. Sur ce point, voir Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, Op. cit.*, pp. 206-207.

⁴⁴ Sur la réception de l'évhémérisme et plus largement le débat sur les fables païennes, voir Julie Boch, *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire, 1680-1760*, Paris, Champion, 2002. Et sur la notion de fable et de fabuleux, Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.

⁴⁵ Préface, n. p.

des médailles, particulièrement le cabinet de monnaies antiques dit cabinet brandebourgeois publié par Lorenz Beger de 1696 à 1701⁴⁶.

Il est vrai pourtant que les figures manifestent un véritable intérêt pour l'antique, visible dans de somptueuses architectures, très soignées et plus nombreuses que dans les éditions précédentes⁴⁷, ainsi que dans certaines rectifications de détails⁴⁸. Jusque-là, les artistes et le public s'attachaient à ce que le poème leur semblait contenir d'atemporel : la part cosmique de l'œuvre. Le discours sur la Nature cède le pas au plaisir du paysage, cadre des scènes amoureuses, manifestant un goût plus encore qu'un véritable intérêt pour l'Antiquité. Cette méditation historique rend l'œuvre d'Ovide à une Antiquité rêvée. Ainsi les images répondent au commentaire, mais sur un mode purement esthétique. L'Ovide de 1732 s'inscrit en cela dans la lignée ambiguë des « histoires poétiques » auparavant destinées à un public scolaire et que le XVIII^e siècle propose aux lecteurs mondains⁴⁹. La rêverie historique est prétexte à superposer des degrés d'art, suivant la démarche qui sera si chère à la grand-mère de Marcel : les gravures représentent des architectures, des statues et parfois

⁴⁶ Humphrey Prideaux, *Marmora oxoniensia ex arundellianis, seldenianis aliisque conflata, recensuit... Humphridus Prideaux, ... appositis ad eorum nonnulla Seldeni et Lydiati annotationibus. Accessit Sertorii Ursat, ... de Notis romanorum commentarius*, Oxford, e theatro sheldoniano, 1676 ; Lorenz Beger, *Thesaurus brandenburgicus selectus, sive gemmarum et numismatum graecorum in cimeliario electorali Brandenburgico, elegantiorum series, commentaris illustratae...*, Coloniae Marchicae : typis et impensis Electoralibus, excud. U. Liebpert, 1696-1701.

⁴⁷ Par exemple p. 102 Bacchus défile dans Thèbes [**Fig. 12**], alors que dans le texte, le dieu n'entre jamais dans la ville (Livre III, v. 528 : « Liber adest ; festisque fremunt ululatus agri »). Puis c'est sur le mont Cytheron, en-dehors de la ville, que Penthée va chercher les Bacchantes (v. 702). La gravure représente le triomphe de Bacchus, comme c'est habituel, mais y ajoute aussi l'idée de sa victoire sur Penthée, qui voulait lui interdire les portes de sa ville.

⁴⁸ P. 236, pour « Les fourmis changées en hommes », la gravure est copiée de l'édition de 1677-1702, p. 230. Au détail près que le roi Eaque ne porte plus une couronne, mais un casque antique [**Figs. 13-14**].

⁴⁹ Ambiguë parce que, supposées se servir de textes poétiques pour enseigner plaisamment l'Histoire, ces « histoires poétiques » se déportaient parfois vers la rêverie poétique sur un matériau historique. Pour des exemples didactiques, voir Pierre Gaultruche, *L'Histoire poétique pour l'intelligence des poètes et des auteurs anciens* (6^e édition), Caen, J. Cavalier, 1671, destinée aux collégiens, de même que l'*Histoire poétique* de Chompré. Rappelons que B. Picart a illustré les *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard. Avec une explication historique et quelques dissertations curieuses*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1723-1787. Son nom était associé par ce livre à la représentation des peuples dans l'histoire.

des tableaux antiques⁵⁰. C'est par là leur propre richesse qu'elles mettent en valeur. La représentation des ruines va également dans ce sens : la lecture d'Ovide est entrée dans une logique historique et relative, le poème ne dit plus le monde dans son essence. Il est bien lu comme œuvre poétique, ce qui comporte une partie de témoignage historique sur la période de sa composition. Une remarque de Jean Starobinski éclaire le sens profond de ce goût prononcé pour la statuaire dans les figures. Selon lui, la statue est pensée comme antérieure à l'image, elle vient du passé. Et elle exprime une forme de fixité et de permanence impressionnantes, symbolisées par le piédestal :

De ce fait, la statue peut symboliser non seulement un monde antérieur, mais un pouvoir antécédent. Le passé dont elle provient est-il encore le lieu d'origine d'une loi valide ? En beaucoup de cas, l'artiste nous fait comprendre que la réponse est négative : ce pouvoir est révolu, aboli⁵¹.

Si les statues représentées ne sont pas des statues brisées, à terre, comme on en trouve encore dans un frontispice du siècle précédent⁵², c'est que le paganisme n'est plus à renverser. Il est rendu à une forme de lointain historique – de réalité, certes, mais abordée sur le régime de la méditation artistique.

⁵⁰ On se souvient des cadeaux que le narrateur de la *Recherche* reçoit enfant : « [Ma grand-mère] eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs "épaisseurs" d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus » (*Du côté de chez Swann, À la Recherche du temps perdu*, édition de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. I, p. 40.) Ici voir par exemple la gravure qui illustre le mythe de Progné et Philomèle (p. 197) [Fig. 15].

⁵¹ Jean Starobinski, « Le regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes) », dans *L'Image récalcitrante*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Christine Savelin, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 43-72 ; citation p. 47.

⁵² Celui de *La Vérité des fables ou l'histoire des dieux de l'Antiquité* de Jean Desmarest de Saint-Sorlin, roman évhémériste (Paris, H Le Gras, 1648).

Bonheur des choses rares et excellentes : une édition de collectionneur

La série gravée déporte ainsi l'entreprise éditoriale, justifiée au départ par l'avancée de ce qu'on n'appelle pas encore les sciences humaines. L'ambition de Wetstein et Smith est celle d'une *translatio*. En France, chaque règne a eu son édition des *Métamorphoses* : celle de Nicolas Renouard sous Louis XIII, celle de Pierre Du Ryer sous Louis XIV – et désormais, dédiée au jeune Louis XV, l'édition érudite d'Antoine Banier. Ce nouvel Ovide actualise la tradition de *Métamorphoses* commentées à destination des mondains. Actualisation esthétique d'abord. Les figures sont pour la majorité copiées sur le jeu de 1677/1702, défait de son empreinte rubénienne tout en conservant l'efficacité dramatique des compositions⁵³. Actualisation scientifique surtout. À l'Ovide moralisé de Renouard puis de Du Ryer répond un Ovide lu à la lumière de l'histoire. Le succès des mémoires de Banier, démembrés et résumés pour fournir les commentaires, semble déterminer le choix de retraduire le texte : pourquoi ne pas confier au grand homme le soin de donner un nouvel Ovide ? Il en puise le courage dans le soutien d'un autre académicien. Le prestige de Banier et de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres rejaillit ainsi sur le livre.

Il faut signaler cependant que Wetstein et Smith produisent en même temps trois éditions des *Métamorphoses*, en français, en anglais et en néerlandais. Les explications de Banier servent de commentaires dans les trois éditions, donnant son unité à l'ensemble. Mais la traduction anglaise propose une sorte d'anthologie de traductions poétiques⁵⁴. Wetstein et Smith ont visiblement l'ambition de produire l'édition de référence des *Métamorphoses* à l'échelle européenne, qui séduira le beau monde et la République des Lettres, comme le signale la préface anglaise signée par les éditeurs : « We cannot therefore doubt but an Edition of his *Metamorphoses* so improved and adorned as This is, will be acceptable

⁵³ Voir par exemple Callisto (1702, p. 54 / 1732, p. 56) ; Latone et les paysans de Lycie (1702, p. 187 / 1732, p. 191) ; Orithye (1702, p. 202 / 1732, p. 207) et Déjanire (1702, p. 275 / 1732, p. 290).

⁵⁴ La traduction anglaise est dirigée par Samuel Garth, on trouve des passages traduits notamment par Dryden, Addison, Eusden, dont certains au moins sont parus dans *Ovid's Metamorphoses in fifteen books translated by the most eminent hands...*, Londres, J. Tonson, 1717. C'est Isaak Verburg qui traduit en néerlandais.

both to the *Beau Monde* and the *Republic of Lettres* ». Ils n'en doutent pas – mais la chose semble plus difficile à faire qu'à dire, et il leur faut s'excuser de placer le texte latin au regard du français, ce qui pourrait sembler pédant⁵⁵.

En quoi cet Ovide servira-t-il de référence ? Une première hypothèse pourrait s'appuyer sur l'étude des livres d'apparat. Dans ce genre typographique apparu sous Louis XIII chez Abel L'Angelier et sa veuve, c'est le livre lui-même qui fait image, et qui par là devient signe d'une grandeur politique⁵⁶. Ici, le livre matérialiserait-il une forme de louange du savoir ? Lettrines, bandeaux, culs-de-lampes, figures diraient à leur façon la gloire d'une rationalité nouvelle que les éditeurs entendraient célébrer en lui donnant la plus belle forme possible. Mais, on l'a dit, les figures du livre portent sur l'œuvre un tout autre discours et lui offrent un autre statut. Au fond, peut-être l'équilibre est-il exactement inverse : il nous semble que cet objet détourne le savoir qu'il propose au profit du principe de plaisir – non pas exactement le plaisir poétique, au cœur de la série gravée, mais le plaisir de la collection. Le savoir vaut moins *in fine* comme contenu que comme contribution au prestige de l'ouvrage : c'est ce retournement qui est à la fois opéré et signalé par l'illustration⁵⁷.

D'où la multiplication des images : outre les cent-vingt-quatre figures et le frontispice, le livre compte deux fleurons pour les titres, une vignette réalisée pour l'occasion en tête de la dédicace, douze culs de lampe différents et de splendides lettrines, unifiés par les grotesques qui renforcent l'allure « à l'antique » de l'ouvrage. D'où l'insertion dans le livre VIII des six gravures d'après des cartons de Le Brun pour des

⁵⁵ Préface des éditeurs, n. p. : « It will perhaps at first sight appear Pedantic, that a Book, which by its Magnificence and Price can only be intended for a Court or for Persons of the first Quality, should be half filled with *Latin*. But how many are there of so elevated a rank, especially among the *English* Nobility, who can relish the Beautied of the Original ? And certainly it is a Convenience for such Readers to have the Poet himself so near them, when they would examine the Justness or perceive the Elegances of the Translation ».

⁵⁶ Voir Jean-Marc Chatelain, « Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au 17^e siècle », *CAIEF*, n°57, mai 2005, pp. 77-98 et Bernard Teyssandier, « Pratiques éditoriales de l'éclat. L'héroïsme royal et ses vives représentations : du livre d'apparat au libelle diffamatoire (1578-1649) », *Textimage*, « Le confrencier », mai 2013, *Nouvelles approches de l'Ekphrasis* (http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/teyssandier1.html).

⁵⁷ Sur le collectionnisme voir les travaux de Jean Viardot, notamment « Livres rares et pratique bibliophilique », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française II : Le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, pp. 446-467.

tapisseries jamais tissées : objet rare et précieux⁵⁸. D'où encore le choix de gravures d'interprétation qui semblent accompagner sur un autre mode l'irruption contemporaine des peintres dans le monde de l'illustration⁵⁹. D'où encore l'image de Niobé pleurant ses enfants, copiée d'après la gravure de Diepenbeek dans le *Tableaux du Temple des Muses*, livre galerie, lui⁶⁰. L'existence d'exemplaires où ont été insérées au XVIII^e siècle des collections de gravures mythologiques atteste encore la nature de l'ouvrage, véritable musée ovidien⁶¹.

En quoi consiste ici le détour opéré par les images ? Pour répondre, il faut d'abord se demander ce que l'on illustre quand on illustre Ovide. Les séries gravées obéissent à plusieurs visées distinctes, suivant ce qu'elles rendent visible. Elles peuvent synthétiser la narration et la rendre mémorable ; ou lire le précepte derrière l'écorce et le rendre intelligible ; ou, enfin, transposer dans un langage visuel la poétique ovidienne et la rendre sensible. Si les deux premières opérations prévalaient jusque-là, suivant des modalités variées, c'est ici la troisième qui domine. L'image ne figure plus le texte, pas plus qu'elle ne le donne à comprendre. Elle donne

⁵⁸ P. 265-269.

⁵⁹ Alain-Marie Bassy, « Le livre et l'image », art. cit ; et Christophe Martin, *Dangereux suppléments*, *Op. cit.*

⁶⁰ Rappelons en effet que Marolles avait constitué cet ouvrage à partir de la collection de gravures du président Favereau. Ainsi une collection de gravures avait donné lieu à une mythologie moralisée, un livre galerie assumant la dimension pédagogique de ce modèle architectural. On a ensuite copié une image de ce dernier pour l'insérer dans notre édition ovidienne, contribuant à lui conférer le statut de cabinet de peinture. Suivant Daniel Kinney et Elizabeth Styron (*Ovid illustrated*, univ. Chicago, <http://ovid.lib.virginia.edu/ovidillust.html>), les gravures dessinées par Diepenbeek et gravée par Cornelis Bloemart en 1658 ont ensuite été regravées par Peter de Bailliu en 1676 puis par Bernard Picart. Ces dernières gravures accompagnaient une version révisée du texte dans *De Tempel der Zang-Godinen*, Amsterdam, 1733, également publié avec une page de titre anglaise et française. « Marolles' volume may be viewed as a quasi-Ovidian cycle of myth-illustrations in its own right ; certainly the prints for the 1733 altered reissue are close cousins of Picart's engravings for the lavish Banier Ovid published 1732, and subjects from Marolles migrate into major Ovidian cycles as early as 1676 » (<http://ovid.lib.virginia.edu/TempleDesMuses.html>, [consulté le 10 février 2014]).

⁶¹ A été présenté à Drouot, dans une vente du 17-19 novembre 2010 organisée par J. J. Mathias, Baron Ribeyre & associés, Farrando Lemoine, un « exemplaire dans lequel on a relié au XVIII^e siècle 66 gravures supplémentaires illustrant aussi Le thème des Métamorphoses, certaines à pleine page, à double page ou plusieurs fois repliées. elles sont dues à. A. Coypel, Ch. Coypel, Ph. Simonneau, L. Le Roux, F. Verdier, Fr. Boucher, Poussin, Ch. Le Brun, S. Le Clerc, Fr. Joullain, Jeurat, La Fosse... » (catalogue de la vente).

vie au poème comme une mise en scène anime une œuvre de théâtre, en l'interprétant.

Tout en prolongeant une tradition éditoriale, les *Métamorphoses* de Wetstein et Smith rendent compte d'un tournant dans la réception de l'œuvre. Alors que les paratextes promeuvent l'exactitude et la rigueur et justifient le sérieux scientifique de l'entreprise (interprétative et éditoriale), les gravures tiennent un discours qui met l'accent sur la fantaisie, l'imaginaire et le plaisir esthétique, jetant leur propre lumière sur le poème. L'indépendance des figures et de l'exégèse interroge la nature et la validité de la fiction : si Banier dénie toute valeur de vérité aux produits de l'imagination et tente de ramener ces derniers à l'exactitude des faits, les figures exploitent à satiété une fascination pour l'imaginaire et ses délices. La même édition juxtapose déni et promotion de l'imagination. Mais le lien entre ces approches contraires du texte est peut-être un lien de causalité. Le nouveau mode exégétique, en ne tenant compte que du contenu de l'œuvre, libère la fiction de toute mission prophétique. Considérée comme pure fantaisie, la fiction jouit d'une forme nouvelle d'autonomie.

Ainsi le tiraillement entre figures et commentaire, qui se tournent le dos, est-il lié au délitement du modèle fabuleux. Les tours de sappe que les figures jouent dans cette édition érudite ont beaucoup à nous dire sur le statut des mythes. Ils enregistrent le passage de l'esthétique du fabuleux à l'esthétique du merveilleux. Selon Aurélia Gaillard, l'un des traits de définition du fabuleux consiste dans l'importance égale accordée à la fiction et au sens qu'elle véhicule : tous deux forment une « structure sémantique à deux niveaux » qui coexistent sans se confondre⁶². C'est cette articulation des deux niveaux, la lettre et le sens, qui est ici défaite. Ce tournant dans les mentalités qui se manifeste dans l'écriture des textes est ici rendu visible dans le livre, par l'absence d'articulation autour du texte entre les images et le commentaire. Parce que Banier s'affranchit de la

⁶² « D'abord, il faut que la fiction puisse être surnaturelle sans créer ni surprise ni inquiétude mais tout en maintenant chez le lecteur (ou le *récepteur*, le spectateur), quand bien même la fiction serait vraisemblable, l'idée d'un écart radical avec le réel. Ensuite, il faut une structure sémantique à deux niveaux, cette fiction et son interprétation. Enfin, il faut que cette structure ne privilégie aucun des deux niveaux : que le sens premier ne s'efface pas devant le sens second, ni le sens second devant le premier » (Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *Op. cit.*, p. 400).

lettre du texte, contrairement aux exégètes renaissants, les images poétiques peuvent déambuler en toute liberté.

Mais elles obéissent elles-mêmes à un projet qui, au-delà de leur beauté, valorise parfois leur rareté, parfois la façon dont elles répondent parfaitement à l'imaginaire collectif. Si elles subliment le livre, les images détournent aussi l'entreprise éditoriale. Pourrait-on parler de savoir ornemental ? *In fine*, il semble que le commentaire lui-même soit pris dans la logique de l'objet et que le savoir vaille moins comme contenu que comme contribution au prestige de l'ouvrage : le livre détourne les contenus savants au profit du plaisir de la collection. Commentaire, traduction et illustration se boudent-ils ou entretiennent-ils au contraire une complicité souterraine ? On pencherait pour la seconde lecture : les écarts que nous signalions sont orchestrés par les imprimeurs-libraires qui assurent par là leur propre promotion. Cet ouvrage, cabinet de curiosités mythologiques et galantes est aussi un manifeste de libraire, un hommage rendu aux arts du livre⁶³.

Céline BOHNERT

Université de Reims-Champagne Ardenne
CRIMEL (EA 3311)

⁶³ Sur le fait que le livre monument offre depuis l'Angelier une formidable tribune aux imprimeurs libraires, voir Jean-Marc Chatelain et Bernard Teyssandier, « Typographie et scénographie du livre néo-classique : l'ambition de Pierre Didot », à paraître.



Figure 1

Médée tuant ses enfants, Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier..., Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 2

Mercure vole les bœufs d'Admète, *Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et françois, divisées en XV livres...* traduction de P. Du Ryer, Bruxelles, 1677, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 23413



Figure 3

Mercure vole les bœufs d'Admète, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 4

Délivrance d'Andromède devient une scène collective, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 5

Pallas qui métamorphose Aglaure, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 6

Ascalaphe métamorphosé en hibou, et les sirènes changées en femmes-poisson, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 7

Adonis, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018

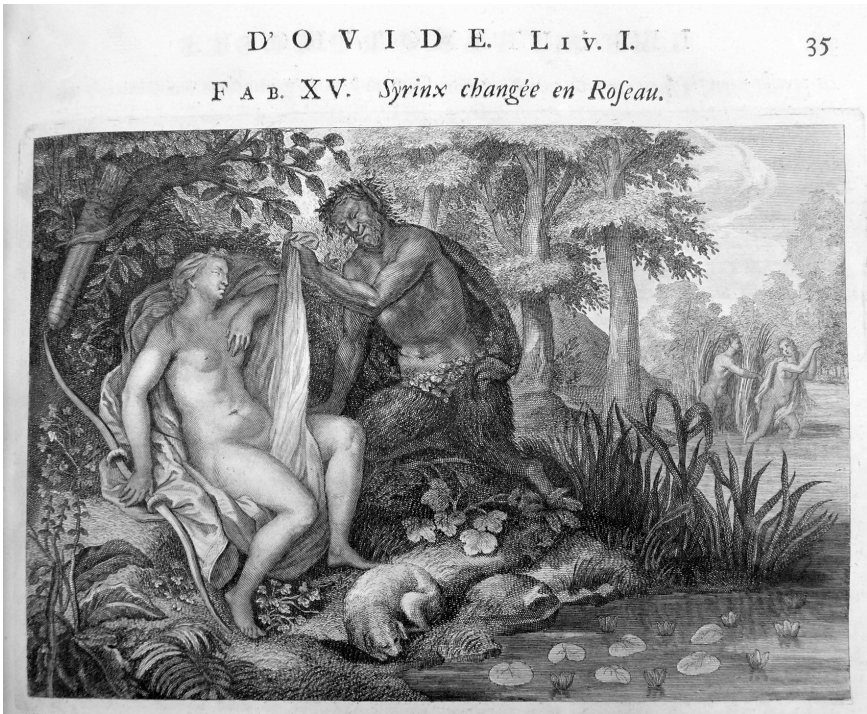


Figure 8

Pan soulève un voile, découvrant la nudité de Syrinx endormie,
Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier..., Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 9

Frontispice gravé par Picart, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 10

Partage du monde entre Jupiter, Neptune et Pluton, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 11

Chute de Phaéton, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 12

Bacchus défile dans Thèbes, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 13

Les fourmis changées en hommes, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en françois, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018



Figure 14

Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et françois, divisées en XV livres...
traduction de P. Du Ryer, Bruxelles, 1677,
Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 23413



Figure 15

Progné et Philomèle, *Les Métamorphoses d'Ovide en latin, traduites en français, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier...*, Amsterdam, R. et J. Wetstein et G. Smith, 1732, Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien 22018