



HAL
open science

L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance

Frédéric Saby

► **To cite this version:**

Frédéric Saby. 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 chartes, 2000, 158 (1), pp.11-26. 10.3406/bec.2000.451014 . hal-03586819

HAL Id: hal-03586819

<https://hal.science/hal-03586819>

Submitted on 24 Feb 2022

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.

L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance

Frédéric Saby

Citer ce document / Cite this document :

Saby Frédéric. L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance. In: Bibliothèque de l'école des chartes. 2000, tome 158, livraison 1. pp. 11-26;

doi : <https://doi.org/10.3406/bec.2000.451014>

https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2000_num_158_1_451014

Fichier pdf généré le 17/04/2018

Abstract

Étienne Gueynard's 1510 Lyon edition of Ovid's *Metamorphoses* contains a sequence of sixteen woodcuts that may safely enough be ascribed to Guillaume II Le Roy, a son or nephew of the Guillaume Le Roy who had contributed to bringing the printing press to Lyon in the 1470s. The woodcuts were long popular, since they kept emerging over several decades in products of the Lyon press. They were no original creations : the engraver had sought inspiration from two Italian editions of the *Metamorphoses* (Venice 1497 and Parma 1505). The Italian illustrations themselves were probably derived from earlier pictures, some of them French, thus exemplifying the connection between printers at Lyon and in Italy at the turn of the 15th century. Such borrowings, however, never amounted to faithfully exact copies. The different style in which certain subjects, such as the Creation, were represented, may suggest that Lyon tended to fall away from the Italian reading, more directly imbued with the spirit of the Renaissance.

Résumé

Quand Étienne Gueynard publie à Lyon, en 1510, les Métamorphoses d'Ovide, il illustre son volume d'une suite de seize gravures sur bois, que l'on peut probablement attribuer à Guillaume II Le Roy, fils ou neveu de celui qui avait contribué à l'introduction de l'imprimerie à Lyon dans les années 1470. Ces gravures ont connu une belle fortune, puisqu'elles se retrouvent pendant plusieurs décennies dans des impressions lyonnaises. Le graveur n'a pas fait œuvre originale : il a directement tiré son inspiration de deux éditions italiennes des Métamorphoses (Venise, 1497 ; Parme, 1505). Mais les illustrations italiennes ont sans doute trouvé leur propre source dans des images plus anciennes, dont certaines d'origine française, exemple des relations qui existaient, au tournant du XVe et du XVIe siècle, entre l'imprimerie lyonnaise et l'imprimerie italienne. Ces reprises n'allaient pourtant pas jusqu'à la copie stricte et fidèle. La différence de traitement dans la représentation de certains mythes, comme la Création, semble traduire, de la part des Lyonnais, un certain retrait par rapport à la lecture italienne, plus directement inspirée par la Renaissance.

Zusammenfassung

Der Lyoner Druck der *Metamorphosen* des Ovid, den Étienne Gueynard 1510 veröffentlichte, enthält eine Serie von 16 Holzschnitten ; sie werden Guillaume II Le Roy zugeschrieben, Sohn oder Neffe eines der ersten Lyoner Drucker der 1470er Jahre. Diese Holzschnitte wurden mehrere Jahrzehnte lang in den Lyoner Druckereien wiederverwendet und greifen ihrerseits auf zwei italienische Editionen der *Metamorphosen* zurück (Venedig 1497, Parma 1505). Die italienischen Vorlagen haben wiederum ältere Quellen, zum Teil französischen Ursprungs. Die Wiederaufnahme italienischer Vorbilder illustriert die Verbindungen, die zwischen den Druckereien Italiens und Lyons dieser Zeit bestanden. Unterschiede in der ikonographischen Adaptationen, z. B. beim Schöpfungsmythos, verraten eine reservierte Haltung der Lyoner Drucker gegenüber der italienischen Renaissance.

L'ILLUSTRATION DES *MÉTAMORPHOSES* D'OVIDE À LYON (1510-1512)

LA CIRCULATION DES IMAGES ENTRE FRANCE ET ITALIE À LA RENAISSANCE

par
FRÉDÉRIC SABY

L'imprimerie a été probablement introduite à Lyon en 1473. Le premier à avoir pratiqué cet art est un fils de marchand, Barthélemy Buyer, qui appela auprès de lui un Liégeois, peut-être ancien compagnon de Gutenberg, Guillaume Le Roy¹. Les conditions de l'installation de l'imprimerie dans la ville sont assez différentes de celles qui s'observent à la même époque à Paris ou à Strasbourg. Il n'existait alors à Lyon ni université ni parlement, et le milieu lettré, autour de l'archevêque, vivait essentiellement replié sur lui-même². Les principaux protagonistes de l'introduction de l'imprimerie furent donc surtout des marchands et des bourgeois. La situation géographique de la cité, aux confins de l'Italie et du monde germanique, avec qui les foires de Lyon permettaient un contact facile et fréquent, joua à plein ; mais c'est sans doute avec l'Italie que les relations les plus fécondes, pour ce qui est de la production des livres imprimés, se sont nouées.

La question de l'illustration du livre permet de mettre en relief ces relations. Très rapidement, à Lyon, l'imprimerie s'est trouvée associée à la gravure sur bois. Dès les années 1470 et 1480, on voit sortir des presses lyonnaises des livres illustrés à l'aide de ce procédé : *Le livre du mirouër de la redemption de l'umain lygnage*,

1. Sur l'introduction de l'imprimerie à Lyon, Maurice Audin, *Histoire de l'imprimerie*, Paris, 1972, p. 126-130 ; Jeanne-Marie Dureau, « Les premiers ateliers français », dans *Histoire de l'édition française*, sous la dir. de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, t. I, *Le livre conquérant, du Moyen Âge au milieu du XIX^e siècle*, Paris, 1982, p. 163-175, spéc. p. 171-172. Dans son introduction au *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British museum*, part VIII, *France, French-speaking Switzerland*, Londres, 1949, Victor Scholderer a signalé comme plus ancienne édition lyonnaise le *Compendium breve quinque continens libros* d'Innocent III, achevé d'imprimer le 17 septembre 1473 et portant au colophon les deux noms de Guillaume Le Roy et Barthélemy Buyer. Voir aussi Charles Perrat, *Barthélemy Buyer et les débuts de l'imprimerie à Lyon*, dans *Humanisme et Renaissance*, t. 2, 1935, p. 103-121, 234-275 et 349-387 ; H.-J. Martin, *Le livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, 1987, p. 29-39, « Le rôle de l'imprimerie lyonnaise dans le premier humanisme français ».

2. J.-M. Dureau, *op. cit.*, p. 171.

achevé d'imprimer en 1478, probablement par Martin Husz, ou *Le roman de Fierabras*, imprimé par Guillaume Le Roy en 1480, en sont de bons exemples. Les auteurs de ces gravures sont mal connus. Celles-ci sont, pour la plupart, de qualité médiocre et adaptées à la diffusion en langue vulgaire de romans de chevalerie ou de livres de piété. Les contacts avec l'Italie modifient bientôt cette situation. Quelques éditions des *Métamorphoses* d'Ovide au début du XVI^e siècle offrent un exemple significatif de ces relations qui devaient durablement se manifester à partir de 1494, lorsque Charles VIII franchit les Alpes³.

1. *Les gravures de Guillaume II Le Roy*. — En 1510, Étienne Gueynard imprime à Lyon une édition des *Métamorphoses* d'Ovide qui fait suite à plusieurs autres du même texte, qui se sont succédé, pour ne parler que de l'imprimé, depuis les dernières décennies du XV^e siècle. Cette édition s'orne de gravures sur bois placées en tête de chaque livre du texte d'Ovide⁴. Elles sont donc au nombre de quinze, mais la première, qui figure la création du monde, sujet du premier livre des *Métamorphoses*, est répétée au titre (fig. 1). Quoique ces vignettes ne soient pas signées, on peut les attribuer au « Maître au nombril », dont l'important œuvre gravé a été mis en évidence comme le travail d'un unique artiste par les travaux d'Alfred Cartier, suivis et complétés par ceux de Henri Baudrier⁵. Cet artiste, dont on retrouve beaucoup de planches dans les éditions lyonnaises du premier tiers du XVI^e siècle, avait en effet pour particularité de prolonger le nombril de ses personnages d'un fort trait vertical. De fait, les gravures qui illustrent l'Ovide présentent ce trait caractéristique : on peut le repérer, par exemple, dans le personnage d'Orphée au livre XI, dans l'un des personnages en prière au livre XII, ou encore chez plusieurs personnages debout, dans la vignette du livre XIII.

H. Baudrier a fait le rapprochement entre les dates où l'on voit apparaître et disparaître, dans les livres lyonnais, les gravures du Maître au nombril (1494-1529) et les dates de la carrière d'un maître peintre lyonnais, Guillaume II Le Roy, fils ou neveu de Guillaume [I] Le Roy, le prototypographe compagnon de Barthélemy Buyer. Pour H. Baudrier, l'identité de personne entre Guillaume II Le Roy et le Maître au nombril ne fait guère de doute, à cause bien sûr de cette chronologie parfaitement concordante, mais aussi du fait que, fils ou neveu d'imprimeur, Guillaume II Le Roy était très lié à ce milieu, qui eut ainsi toute facilité pour faire

3. Au XVI^e siècle, Lyon est, avec Rouen et Toulouse, le centre le plus actif après Paris pour la gravure. Ces trois villes ont pour caractéristique commune d'être des nœuds de communication vers l'Italie, l'Angleterre, l'Espagne : Marianne Grivel, « Les graveurs en France au XVI^e siècle », dans *La gravure française de la Renaissance à la Bibliothèque nationale*, Los Angeles, 1994 (exposition U.C.L.A. 1994, New York 1995, et Paris 1995), p. 33-57.

4. Exemplaire consulté : Bibl. nat. de Fr., Rés. m Yc 503. Les quatre illustrations ici reproduites sont tirées non de l'édition de 1510, mais de leur reprise dans l'édition de 1512, très fidèle à quelques détails près (d'après l'exemplaire de la Bibl. mun. de Grenoble, Rés. F 4384).

5. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, 1895-1921, 12 vol., t. XI (1915), p. 172-173.



FIG. 1. — La création du monde, version de 1512, page de titre et livre I (121 × 69 mm).
(Bibl. mun. Grenoble, Rés. F 4384 ; cliché Bibl. mun. Grenoble.)



FIG. 2. — Minos et Scylla, version de 1512, livre VIII (120 × 70 mm).
(Bibl. mun. Grenoble, Rés. F 4384 ; cliché Bibl. mun. Grenoble.)

appel à lui ⁶. On peut donc, même si c'est sans certitude absolue, attribuer à Guillaume II Le Roy les gravures qui illustrent Ovide.

On sait en fait peu de choses de Guillaume II Le Roy. Les documents exploités par H. Baudrier font apparaître que Guillaume II habitait la même maison que Guillaume [I] Le Roy à la mort de ce dernier, en 1493. Cette maison appartenait à messire Philibert, curé de Crivela ; elle était située dans une rue qui allait de Saint-Antoine à Notre-Dame-de-Confort, au cœur du quartier des imprimeurs. Guillaume II résida dans cette maison jusqu'en 1508, date à laquelle il s'installa rue Mercière, dans une maison voisine de celle d'Étienne Gueynard. Son père ou oncle, Guillaume [I] Le Roy, était originaire du pays de Liège (Guillaume II, du reste, est parfois surnommé « Guillaume le Flamand »). Barthélemy Buyer l'avait appelé à Lyon en 1473 pour y exercer l'art typographique et imprimer des livres en collaboration avec lui. Il avait logé dans la maison de Barthélemy Buyer jusqu'en 1480, date à laquelle il avait loué la maison dans laquelle il vécut jusqu'à sa mort et où lui succéda son fils ou neveu.

Guillaume II fut un dessinateur, un peintre et un graveur très apprécié à son époque ⁷. Il fut appelé à Dijon pour y dresser un mystère à l'occasion de l'entrée de Louis XII ; le consulat de Lyon l'associa aussi à la décoration de l'entrée de François I^{er} dans la ville, en 1515. Mais c'est à l'illustration de livres qu'il travailla sans doute le plus. Ses talents s'exercèrent en tout premier lieu au bénéfice d'Étienne Gueynard et de Simon Vincent, qui firent appel à lui, non seulement pour l'illustration proprement dite, mais encore pour la gravure d'ornements typographiques. Sa notoriété finit par être si grande que, comme le relève H. Baudrier, les recenseurs chargés d'établir les rôles fiscaux prirent sa maison comme l'un des points de repère dans les délimitations de territoire de la ville. Pourtant, il ne connut jamais qu'une situation matérielle peu florissante.

Quinze gravures illustrent donc l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide ici étudiée. Comme on l'a dit, un même bois, représentant la création du monde, figure à la fois sur la page de titre et au début du premier livre, mettant ainsi l'accent de tout le volume sur ce thème fondamental. Les gravures suivantes, sans exception, sont reproduites en haut de page et en tête de chaque livre, jouant ainsi un double rôle d'illustration du texte et de structuration visuelle du volume, rythmant régulièrement la succession des livres.

Guillaume II Le Roy, dans son travail de graveur, n'a pas fait œuvre originale. Les gravures qui l'ont inspiré, leur réélaboration, comme l'utilisation ultérieure qui sera faite de la suite des vignettes gravées en 1510, offrent même un exemple complexe de l'organisation du travail dans le monde de l'imprimerie lyonnaise du

6. Sur Étienne Gueynard, *ibid.*, p. 173-175.

7. Le milieu des peintres lyonnais à la fin du xv^e siècle a été brossé par François Avril, dans F. Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993 (exposition Paris, Bibl. nat., 1993-1994), spéc. p. 357 : figure plus attachante que son contemporain le Maître de l'Entrée de François I^{er} à Lyon, Guillaume II Le Roy est le seul enlumineur lyonnais sur lequel on puisse mettre un nom. Notice sur son œuvre peint, *ibid.*, p. 362-363.

début du xvi^e siècle. Le graveur a en effet utilisé deux modèles, de quelques années antérieurs : la traduction italienne des *Métamorphoses* imprimée à Venise en 1497 par Giovanni Rosso Vercellese pour le compte de Lucantonio Giunta⁸, et le texte latin des *Métamorphoses*, imprimé à Parme en 1505 par Francesco Mazali⁹. L'ouvrage de 1497 est une traduction en langue vulgaire, destinée a priori à un public plus large qu'une édition latine. Il s'accompagne de cinquante-trois bois gravés, répartis tout au long du texte. Guillaume II Le Roy s'est directement inspiré de ceux d'entre eux qui figurent au début des livres, à l'exception des illustrations qu'il met en tête des livres III à VII.

La disposition et le traitement des personnages dans l'édition lyonnaise sont identiques à ceux du modèle vénitien. On peut cependant relever quelques nuances propres à Guillaume II Le Roy : une application des hachures d'ombre sensiblement différente, et peut-être une manière plus habile de représenter les volutes courbes, toujours par des hachures, comme dans le dessin du char de Phaëton qui ouvre le livre II. Cette dernière représentation, comparée à l'original vénitien, est elle-même très caractéristique du travail du graveur lyonnais, qui a utilisé, pour rendre les lignes courbes du char, un mode de dessin dans lequel il excellait, la représentation des volutes. La forme générale du char est reprise de la gravure de 1497, mais la manière est bien celle de Le Roy ; on y retrouve la souplesse d'enroulement d'un ruban de volutes, tel que Le Roy en a peint ou gravé ailleurs à la même époque¹⁰. Guillaume II Le Roy se distingue aussi par sa singulière représentation du nombril de certains personnages, qui lui a valu son surnom.

Dans d'autres détails, en revanche, il suit de près son modèle. En tête du livre VIII, l'image montre Minos et son armée devant la ville d'Alcathous (fig. 2). Le graveur de l'édition de 1497 était probablement lui-même vénitien¹¹, si l'on en juge par la forme qu'il a donnée à certains détails architecturaux : la cheminée en

8. Exemplaire consulté : Bibl. nat. de Fr., Rés. g Yc 439. Voir la notice O-125 du *Catalogue des incunables de la Bibliothèque nationale*, t. II, fasc. 2, Paris, 1982 (= Hain-Copinger 12666 ; Pellechet 8899 [8759] ; Goff O-185). Une autre notice de cet incunable est donnée dans Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'en 1530 : essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milan, 1942, t. II, n° 5330.

9. L'édition est décrite par M. Sander, *op. cit.*, t. II, n° 5315. Un exemplaire en est conservé à la Bibliothèque de l'université de Milan (CQ. F. 12) : Giuliana Saporì, *Le cinquecentine dell'università di Milano*, t. I, *Dal 1501 al 1550*, Milan, 1969, p. 24.

10. On trouve plusieurs exemples de ces volutes dans les deux peintures initiales du registre dit « du garbeau », relatif aux taxes sur l'épicerie (Arch. mun. Lyon, CC 4292) ; pour la représentation gravée de ces volutes, on peut citer le décor du *Catalogus gloriae mundi* de Barthélemy de Chasseneuz, imprimé en 1529 par Denys de Harsy pour Simon Vincent. Le rapprochement entre les peintures du registre CC 4292 et le travail de Guillaume II Le Roy a été fait par Alice et Henry Joly, *À la recherche de Guillaume Le Roy, le peintre*, dans *Gazette des beaux-arts*, mai 1963, p. 279-292.

11. Arthur M. Hind (*An introduction to a history of woodcut*, t. II, Londres, 1935, p. 469-470) a vu, dans cette série de gravures, un lien très net avec le travail de Benedetto Montagna. Mais, d'après David Bland (*A history of book illustration : the illuminated manuscript and the printed book*, Londres, 1958, p. 122), ce n'est qu'une supposition, seul le Dante de 1481 pouvant être relié de manière péremptoire à un peintre célèbre, en l'occurrence Botticelli : les illustrations que celui-ci composa pour un manuscrit enluminé de la Divine Comédie, commandé par Laurent le Magnifique, servirent de modèle aux gravures de Baldini imprimées en 1481 (*ibid.*, p. 119).

forme de cône renversé, à l'arrière-plan, est caractéristique de l'architecture de Venise ¹². Guillaume II Le Roy n'a pas hésité à reproduire ce détail dans sa propre représentation de la ville du roi Nisus, alors même qu'il n'était sans doute que peu évocateur pour le public lyonnais.

Les illustrations des livres III à VII ont, par contre, été reprises de l'édition parmesane de 1505. On peut s'interroger sur la raison qui a poussé le graveur lyonnais à partager ainsi ses sources, alors qu'il avait largement la matière, dans l'édition de 1497, pour illustrer l'ensemble de son propre volume. C'est probablement dans la relation entre le texte et l'image, au sein de la composition de la page imprimée, qu'il faut chercher l'explication. Il faut d'abord noter que le graveur lyonnais a fait le choix, contrairement à ses prédécesseurs italiens, d'illustrer uniquement la première partie de chacun des quinze livres : les scènes qu'il représente ont toutes trait au premier épisode narré par Ovide dans chaque livre du poème. Les illustrations choisies par Guillaume II Le Roy dans le volume vénitien figurent toutes, sans ambiguïté, en tête du livre. En revanche, les livres III à VII y commençaient sans gravure, même si des illustrations se trouvaient à proximité. Tout se passe donc comme si Le Roy avait voulu rechercher dans une autre édition une assurance de concordance entre l'image et le début du livre, pour élaborer un corpus cohérent, reposant sur cette illustration systématique du premier épisode. L'image ne joue donc pas le rôle d'un résumé du livre (ce qui était en fait proposé par les illustrateurs italiens, grâce à la multiplication des gravures au fil du texte), mais plutôt celui d'une introduction, d'un « texte préliminaire », redoublant les premières dizaines de vers d'Ovide.

L'exemple offert par le livre V vient conforter cette hypothèse des critères de répartition de l'illustration (fig. 3). L'image gravée par Guillaume Le Roy est censée illustrer le violent combat de Persée, décrit par Ovide au début de ce livre. Cette représentation avait déjà été placée à cet endroit par l'imprimeur parmesan en 1505, mais, dans l'édition vénitienne de 1497, elle évoquait le combat d'Hercule contre les Amazones (tout dans le dessin invite d'ailleurs à lire cette histoire) et se trouvait très logiquement placée dans le fil du livre IX, où Ovide traitait des travaux d'Hercule. Le déplacement en tête du livre V, dans l'édition de Parme, suivie par l'édition lyonnaise, attribue une autre valeur à l'image : il faut changer le sens de ce qui est montré, le graveur se souciant avant tout de placer une image qui puisse, sans trop de difficulté, illustrer le début du livre.

Guillaume II Le Roy a donc été en relation avec l'Italie. Son milieu d'origine a sans doute favorisé ces relations, dans la mesure où son père ou oncle, le prototypographe, avait utilisé des types vénitiens dans son imprimerie et s'était trouvé en relations avec des imprimeurs de Venise. En 1477, peu de temps après le début de son travail avec Barthélemy Buyer, Guillaume [I] Le Roy partait pour Venise, où il

12. Les représentations de ces cheminées sont du reste assez courantes à la même époque, ainsi dans la vue de Venise à vol d'oiseau gravée par Jacopo de' Barbari en 1500 (reproduite dans *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano, 1494-1515*, dir. Susy Marcon et Marino Zorzi, Venise, 1994, p. 45).



FIG. 3. — Le combat d'Hercule contre les Amazones, version de 1512, livre V (120 × 69 mm).
(Bibl. mun. Grenoble, Rés. F 4384 ; cliché Bibl. mun. Grenoble.)



FIG. 4. — Numa et Pythagore, couronnement de Numa, version de 1512, livre XV (122 × 71 mm).
(Bibl. mun. Grenoble, Rés. F 4384 ; cliché Bibl. mun. Grenoble.)

séjourna un an ¹³. Il s'y perfectionna dans l'art de l'imprimerie et imprima même un petit ouvrage, l'*Opusculum presbyteri Simonis*. L'année suivante, il revenait à Lyon avec des caractères et des papiers.

2. *Imitations et emplois*. — De fait, la série vénitienne des gravures des *Métamorphoses* a connu, à partir de 1497, une étonnante fortune comme source de reproduction ou d'inspiration. En 1501, elles sont déjà réutilisées dans une nouvelle édition vénitienne, imprimée, toujours pour le compte de Lucantonio Giunta, par Christofolo de Pensa ¹⁴ : la traduction d'Ovide a été recomposée, mais les gravures sont reprises. On les retrouve en 1508, dans une impression faite par Alessandro Bindoni, une fois encore pour Giunta. En 1509, toujours à Venise mais sous la presse de Giorgio Rusconi, on retrouve la gravure de la création du monde ; ce n'est pas une copie fidèle, même si les éléments iconographiques sont identiques ¹⁵. En 1517, à nouveau chez Giorgio Rusconi ¹⁶, la vignette illustrant le partage des armes d'Achille et le suicide d'Ajax est largement inspirée, dans ses choix iconographiques, de la gravure de 1497 : mêmes personnages, même disposition, même décor ; mais tout est inversé, comme dans un miroir. Il s'agit soit d'une fantaisie du graveur qui a recopié l'illustration, soit, plus probablement, d'une copie malhabile à partir de l'original, reportée sur le bois de gravure et donc inversée à l'impression. Il apparaît que la multiplication de cette suite de vignettes et l'impression de nombreuses éditions du texte d'Ovide ont conduit à reproduire ces illustrations, dans des conditions de qualité parfois douteuses.

En France aussi, les vignettes vénitiennes ont connu une notable fortune, cette fois à partir du modèle proposé par Guillaume Le Roy en 1510. Deux ans après Étienne Gueynard, en 1512, Jacques I^{er} Huguetan imprime à son tour les *Métamorphoses* ¹⁷. Son volume est illustré lui aussi d'une suite de vignettes (quinze, dont une reprise au titre). Cette série, gravée sur bois, est très proche de celle qui a été imprimée deux ans auparavant par Gueynard, à tel point que H. Baudrier semble même attribuer directement cette suite à Guillaume II Le Roy ¹⁸. Ce n'est probablement pas le cas. La filiation entre les deux séries de gravures est certes évidente : mêmes sujets, même disposition des personnages et des lieux... Mais des éléments diffèrent : le style général du dessin n'est pas exactement le même ; on ne retrouve pas en 1512 l'aisance du trait et la finesse de gravure de l'édition de 1510 ; le trait vertical du nombril, détail si caractéristique du travail de Guillaume Le Roy, apparaît bien en 1512, mais sans la même finesse ; les visages sont plus grossiers qu'en 1510. Les cadrages ne sont pas non plus les mêmes : par exemple,

13. Aimé Vingtrinier, *Histoire de l'imprimerie à Lyon*, Lyon, 1894, p. 47-48. C. Perrat, *Barthélemy Buyer...*, p. 250, mentionne également ce passage de Guillaume Le Roy à Venise.

14. Exemplaire consulté : Bibl. nat. de Fr., Rés. g Yc 440.

15. On retrouve ainsi Dieu bénissant (ce qui n'est pas le cas en 1497), la lune, le soleil, les étoiles (six au lieu de trois), le vent, etc.

16. Exemplaire consulté : Bibl. nat. de Fr., Rés. g Yc 1001.

17. Exemplaire consulté : Bibl. mun. Grenoble, Rés. F 4384.

18. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise...*, t. XI, p. 288-289.

dans l'original de 1510, au livre XII, se voyaient, à droite, six têtes, quand il n'en reste que cinq en 1512 ; de même, au livre XIII, à gauche, il ne subsiste qu'un seul des deux personnages assis de face, en train de converser. C'est donc bien d'une copie qu'il s'agit, une copie très fidèle assurément, mais plus grossière aussi, et témoignant d'une moins grande habileté. Le format est le même, mais le graveur n'a pas réussi à maîtriser son dessin et sa taille et, dans certains cas, n'a pas su faire entrer toute la scène dans le cadre prévu.

C'est peut-être un élève de l'atelier de Guillaume II Le Roy qui a exécuté le travail. Une aussi grande proximité de forme, à si peu de temps de distance, plaide en faveur de cette hypothèse, d'autant que nous savons que Guillaume employait dans son travail un aide¹⁹. C'est peut-être lui qui a gravé cette suite, attestant ainsi que le maître, fort sollicité par les imprimeurs lyonnais, n'avait pas lui-même le temps de faire face aux commandes qui lui étaient passées. En 1518, Jacques Huguetan réimprime cette édition.

En 1519, toujours à Lyon, Jacques Maréchal imprime les *Métamorphoses*. L'édition est directement illustrée avec les bois de 1510, à la différence de celle de 1512, qui en avait donné une nouvelle version. Du point de vue de l'illustration, la seule différence réside dans les encadrements : celui du titre a été refait ; quant à ceux des illustrations des livres, présents dans l'édition de 1510 en accompagnement des vignettes, ils sont absents en 1519²⁰. Cette édition est reprise par Jacques Maréchal en 1524.

En 1527, à Lyon encore, une nouvelle édition des *Métamorphoses* est imprimée par Jean Crespin pour le compte de Guillaume Boulée²¹. La même suite de vignettes est utilisée. Il est curieux de noter que, cette fois, leur emplacement présente de nombreuses aberrations par rapport à la lecture qui devrait en être faite. Comme on l'a vu, la suite était destinée à illustrer chaque livre et, plus précisément, le premier épisode de chaque livre. L'emplacement normal de chaque vignette est donc le début du livre. Or il est fréquent, dans l'édition de 1527, de voir la vignette non pas en tête de livre, mais à la fin du livre précédent : c'est le cas entre les livres I et II, II et III, IV et V, V et VI, IX et X, XIV et XV. L'imprimeur, ici, a surtout cherché à utiliser l'illustration comme élément de composition de la page imprimée, en donnant la priorité au remplissage des blancs et à un équilibre entre la fin d'un livre et le début du livre suivant.

Loin d'être anecdotique, cet exemple pose la question de l'usage qui pouvait être fait des images par les lecteurs. Il semble difficile, dans de telles conditions, de faire une lecture pertinente des images, dont le lien matériel avec le texte qu'elles sont censées illustrer est distendu. Et l'on peut se demander, *a contrario*, ce qui, du texte ou de l'image, était lu en premier. Il y a en effet une contradiction entre la production (ou, plus précisément, la reproduction) d'un texte savant, en latin, disposé au centre de la page, entouré de ses commentateurs, ainsi qu'on les trouve

19. A. et H. Joly, *À la recherche de Guillaume Le Roy...*

20. Exemplaire consulté : Bibl. nat. de Fr., Rés. m Yc 1043.

21. Exemplaire consulté : Bibl. de l'École nationale supérieure des beaux-arts, coll. Masson, 819bis.

dans les éditions de la même époque ²², et une illustration dont on sent bien qu'elle est présente plus comme élément de décor que comme partie signifiante du discours imprimé. À la fin du livre X, l'imprimeur termine la composition de sa page très haut ; du coup, il place la vignette, qui, en fait, illustre le livre XI, au milieu de l'espace disponible, avec de grands blancs de part et d'autre. Dans ce cas, la vignette est plutôt utilisée comme un décor typographique, presque comme un cul-de-lampe, que comme une illustration du texte. De ce point de vue, les éditions italiennes, à commencer par celle de 1497 qui a servi de modèle aux autres, sont bien différentes, ne serait-ce qu'en raison de l'usage de la langue vulgaire, qui ne les destine pas au même public.

Une autre version des vignettes apparaît quelques années plus tard, en 1532. Il ne s'agit plus d'une édition des *Métamorphoses*, mais du *Grand Olympe des histoires poétiques* imprimé par Romain Morin en 1532 ²³. Cet épais volume, de petit format, expose un ensemble de mythes. Il est abondamment illustré de vignettes gravées sur bois ; y figure en particulier l'ensemble des quinze vignettes que Guillaume Le Roy a gravées en 1510. Elles ont cependant été reprises dans un format inférieur, avec parfois quelques modifications de détails : des maisons ont été ajoutées dans l'illustration de la création du monde (fig. 1) ; la cheminée vénitienne dans l'histoire de Minos et Scylla (fig. 2) a disparu, ne constituant sans doute pas un détail architectural très parlant pour le graveur de 1532. En outre, certains bois sont repris deux, voire trois fois. On a réutilisé ici une suite de vignettes existantes, gravées à nouveau pour s'adapter aux contraintes de format du livre publié et on ne s'est guère soucié de la cohérence du lien entre le texte et les images. Le fait que la même illustration serve, à quelques dizaines de pages d'intervalle, à illustrer des sujets sans relation les uns avec les autres montre sans doute tout l'intérêt qu'un imprimeur savait tirer de la polysémie des images ; mais aussi que la priorité allait d'abord à l'utilisation, ou à la réutilisation, d'une illustration simplement parce qu'elle était disponible.

Une réutilisation croisée de cette suite se retrouve en Italie, avec l'édition qu'imprime à Milan, en 1518, Niccolò Gorgonzola. Ruth Mortimer a montré que l'illustration, bien sûr inspirée de celle de Venise en 1497, n'en est pourtant pas issue directement ²⁴ : elle a été copiée de la suite de Guillaume II Le Roy.

3. *Du manuscrit à l'imprimé.* — Cette succession d'utilisations croisées pendant une quarantaine d'années montre bien la circulation de matériel typographique ou de modèles d'illustrations, au début du xvi^e siècle, entre imprimeurs

22. Comme la plupart des éditions contemporaines, l'édition de 1527 propose un important appareil de commentaires, avec un complexe (mais efficace) système de renvois par signes typographiques : Raphaël Regius, Pierre Lavinius, Jacques Grucius, Baptiste Pius, Louis Lelius, Baptiste Egnat, Philippe Beroalde sont les auteurs dont on donne ainsi à lire les commentaires. Le volume donne en outre, en pièces liminaires, la préface de Raphaël Regius et celle de Pierre Lavinius.

23. Exemplaire consulté : Bibl. mun. Grenoble, Rés. E 29282.

24. R. Mortimer, *Harvard College Library, Department of printing and graphic arts, catalogue of books and manuscripts*, part II, *Italian 16th century books*, Cambridge (Mass.), 1974, n° 339, p. 491.

lyonnais et italiens, avec un point de départ qui, dans ce cas particulier, s'est trouvé à Venise. Mais il est intéressant également de remarquer que cet échange a pu se faire dans l'autre sens, à partir d'une version manuscrite plus ancienne d'Ovide.

La Bibliothèque municipale de Lyon conserve en effet un manuscrit enluminé du texte de l'*Ovide moralisé*²⁵. Il appartient, selon Erwin Panofsky, à la catégorie de ceux qui n'ont pas été influencés par la version de Pierre Bersuire²⁶, et dont les illustrations ont d'abord pour vocation de traduire les histoires racontées par Ovide en éléments purement narratifs. On se rapproche beaucoup, dans l'esprit même de l'utilisation de l'image, de ce que révèle l'illustration imprimée des *Métamorphoses* à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle. Le texte, en vers français, disposé sur deux colonnes, est accompagné de cinquante-sept enluminures de format carré, large comme une colonne de texte. On ne connaît pas l'histoire de ce manuscrit. Sa provenance est incertaine et la seule indication dont nous disposons est son appartenance, au xvii^e siècle, à Ottavio Mey, négociant lyonnais, dernier possesseur privé connu avant l'entrée du manuscrit dans la collection du collège des Jésuites, puis à la Bibliothèque de Lyon. Son style de décor et d'enluminure le fait probablement remonter à la deuxième moitié du xiv^e siècle.

Il n'est pas impossible que, dans l'entourage des imprimeurs et graveurs vénitiens de la fin du xv^e siècle, on ait eu connaissance de ce manuscrit ou d'un manuscrit apparenté. En premier lieu parce que la diffusion de l'*Ovide moralisé*, à partir de la version de Pierre Bersuire, puis des traductions en français qui suivirent, fut importante, d'abord dans des manuscrits, ensuite, dans les dernières décennies du xv^e siècle, dans deux versions imprimées : la première traduite par Colard Mansion et imprimée à Bruges en 1484, la seconde imprimée à Paris par Antoine Vérard en 1493²⁷. Mais il y a, dans le manuscrit 742 de Lyon, un élément pictural intéressant qui peut laisser penser qu'il a influencé l'illustration d'Ovide à compter de l'édition vénitienne de 1497. À la fin du livre XII, le peintre a illustré le meurtre d'Achille²⁸. La scène figure aussi, et de manière identique, dans l'incunable de 1497 ; elle est reprise dans l'édition de Parme en 1505. Dans le manuscrit de Lyon, on voit Pâris, debout à gauche, en train de bander son arc ; il vise tranquillement Achille pour lui envoyer sa flèche dans le talon ; Achille est agenouillé au pied d'un autel dans le temple d'Apollon. L'image italienne gravée est identique dans sa composition : Achille est agenouillé au pied de l'autel sur lequel figure une statue d'Apollon ; Pâris, de l'autre côté, bande son arc et vise le talon d'Achille. L'équilibre pictural de l'image est donné par le choix qu'a fait le graveur de représenter Apollon avec l'arc et les flèches, figurés également dans les mains de Pâris. Ces attributs sont caractéristiques d'une représentation d'Apollon qui se rencontre fréquemment chez les mythographes contemporains ; c'est la

25. Bibl. mun. Lyon, ms 742, traduction des *Métamorphoses* d'Ovide en vers français par Chrestien Legouais.

26. E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. franç., Paris, 1976, p. 196-197, n. 2.

27. Exemplaire consulté : Bibl. mun. Grenoble, Rés. E 29282.

28. Cette version de l'*Ovide moralisé* est divisée, comme les *Métamorphoses*, en quinze livres.

figure qui en est proposée dans la *Bible des poètes* à la fin du xv^e siècle : « Il tient un arc et tire une fleche, car le soleil cause l'arc ou ciel »²⁹.

Or cet épisode n'est pas conforme au texte d'Ovide qui, à la fin du livre XII, narre la mort d'Achille à la suite de l'intervention de Poséïdon. Celui-ci, pour venger la mort d'Hector, tué par Achille, demande à son neveu Apollon d'intervenir. Apollon, dans la mêlée furieuse entre Grecs et Troyens, détourne l'arc de Pâris et le dirige vers le talon d'Achille. Sans que l'on puisse, naturellement, avoir de certitude sur la filiation directe entre l'illustration du manuscrit et celle qui sera reprise dans les gravures de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle, on peut conclure à un lien étroit entre les différents textes de l'*Ovide moralisé* et les *Métamorphoses* telles qu'on les propose à partir des éditions vénitiennes, reprises ensuite à Lyon. Ce récit de la mort d'Achille est en effet celui du texte de l'*Ovide moralisé*, du moins dans la version du manuscrit 742 de Lyon³⁰.

4. *Reprises, gauchissements et interprétations.* — Au tournant du xv^e et du xvi^e siècle s'est donc établie une large circulation des sources et des inspirations, notamment entre Lyon et l'Italie, dans le domaine de la mythologie. L'exemple des *Métamorphoses* est à cet égard probant. Il illustre bien, à travers la reprise, la copie et l'imitation de modèles d'images, que le monde du livre était fait de relations étroites entre Lyon et la péninsule italienne : cinq années seulement séparent l'édition de Parme (1505) de la première impression lyonnaise des vignettes de Guillaume II Le Roy (1510). Cet exemple montre aussi comment les graveurs lyonnais, confrontés à la production artistique italienne, ont fait évoluer leur art, y compris dans le mode d'utilisation des images au service du texte : on est loin des gravures illustrant, vers 1480, les romans de chevalerie en langue vulgaire ; le texte des *Métamorphoses*, illustré par Guillaume II Le Roy et ses épigones, est un texte latin entouré de tous ses commentaires. Pourtant, cette circulation entre Lyon et

29. Cette *Bible des poètes* a été imprimée sur vélin par Antoine Vérard à Paris, en 1493. Il s'agit en fait d'un *Ovide moralisé*, établi à partir de l'édition de Colard Mansion. Mary Beth Winn, *Antoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512, prologues, poems and presentations*, Genève, 1997 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 313), p. 269 et suiv., a montré que c'est de manière erronée que Colard Mansion a attribué l'œuvre à Thomas Walleys. Une description de l'édition figure dans John Macfarlane, *Antoine Vérard*, Londres, 1900 (repr. Genève, 1971), p. 15-16, n° 31. Dans l'exemplaire de la Bibl. mun. de Grenoble, Inc. 57, chacun des quinze livres de la *Bible des poètes* s'accompagne d'une gravure gouachée, « peinte par un artiste de talent » d'après Edmond Maignien, *Catalogue des incunables de la Bibliothèque municipale de Grenoble*, Mâcon, 1899, n° 556. En tête du volume figure une description précise des divinités de l'Antiquité, avec la manière de les représenter ; il s'agit en fait d'un véritable guide à l'usage de tous ceux qui veulent illustrer une scène mythologique. La description d'Apollon ici citée figure au verso du fol. AVI ; la description des mythes commence au bas du verso du fol. AII et s'achève au fol. CIII (feuillet manquant dans l'exemplaire de la Bibl. mun. de Grenoble, mais présent dans l'exemplaire Bibl. nat. de Fr., Rés. Vélins 559).

30. Des filiations du même ordre se retrouvent en d'autres cas. Pierre Maréchaux, *Les métamorphoses de Phaëton : étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des « Métamorphoses » d'Ovide de 1484 à 1552*, dans *Revue de l'art*, 1990, n° 90, p. 88-103, spéc. n. 25 a ainsi suggéré la possibilité d'un lien entre l'illustration de la fable de Phaëton dans l'édition de Bruges en 1484 et le manuscrit de Copenhague, Thott 399 (texte en vers de l'*Ovide moralisé*).

l'Italie n'a pas été toujours exempte de détours, et l'interprétation lyonnaise est parfois restée en retrait du modèle italien, notamment dans ce qu'il avait de plus proche de la pensée renaissante. La question de la représentation de Prométhée, dans le premier livre des *Métamorphoses*, le montre sans doute.

En 1497 à Venise, puis en 1505 à Parme, la première image, qui illustre la création du monde, est accompagnée, quelques pages plus loin, de la création du premier homme, suivant fidèlement en cela l'une des hypothèses proposées par le texte d'Ovide ³¹ : Prométhée brandit la torche enflammée et donne vie à l'homme de glaise. Les éditions lyonnaises ne reprennent pas cette image de Prométhée et cette absence ne semble pas seulement due à la fidélité absolue de Guillaume II Le Roy à chacune des premières images du modèle italien qu'il suit, au détriment des images suivantes. La présence de Prométhée dans les éditions de Venise et de Parme est sans doute à mettre en relation avec la vivacité de ce mythe durant la Renaissance italienne. Boccace déjà avait montré la place occupée par Prométhée qui, en dérochant le feu sacré de l'Olympe, avait apporté aux hommes la *doctrinae claritatem*. Une importance nouvelle est conférée au mythe par Marsile Ficin et l'Académie de Careggi. L'enseignement de Marsile Ficin, dans le deuxième quart du xv^e siècle, s'est appuyé sur une réflexion néo-platonicienne, insistant sur le rôle fondamental de la fable. Le mythe de Prométhée prend ici toute sa place, en particulier la première partie du mythe, lorsque le Titan donne vie à l'homme nouveau et lui apporte la connaissance ³². Il n'est donc pas surprenant que cette image ait été reprise pour illustrer, dans le premier livre d'Ovide, la création de l'homme. L'édition de Venise (1497) est contemporaine de cette réflexion néo-platonicienne.

Mais quelques années plus tard, à Lyon, Guillaume II Le Roy s'abstient de cette illustration. Il en reste à une vision finalement prudente de la Création, avec l'exposé du rôle divin (fig. 1) ; il représente un Dieu dont la parenté avec celui des chrétiens ne fait guère de doute. Le Roy reste proche de la première hypothèse suggérée par Ovide, mais aussi de l'interprétation proposée par la *Bible des poètes* : « Puis d'un peu de terre limoneuse forma Dieu homme à sa semblance et l'inspira par sa grace d'esprit de vie affin qu'il l'amast et congneust ». Nous sommes dans les premières années du xvi^e siècle et, malgré la force des liens qui unissaient, dans le monde du livre, Lyon et l'Italie, on conserve encore une certaine prudence, côté français, sur les apports de la Renaissance italienne, tout particulièrement sur la place de l'homme dans la connaissance ³³, même si Marsile Ficin

31. « L'homme naquit, soit que le dieu créateur, auteur d'un monde meilleur, l'eût formé de la semence divine, soit que la terre (...) eût conservé quelque germe de son frère le ciel, et que cette terre, le fils de Japet (...) l'ait façonnée à l'image des dieux » : *Métamorphoses*, l. I, v. 78-83 (traduction de Joseph Chamonard, Paris, 1966 [*Classiques Garnier*]).

32. « La fable du Titan peut au premier abord sembler propre à illustrer l'ardeur conquérante de la Renaissance dans le domaine de la connaissance » : André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, 1954 (rééd. 1996), p. 189.

33. Même vingt ans plus tard, dans *Le grand Olympe*, Prométhée n'est pas représenté, alors que son rôle est bien exposé au premier livre, comme chez Ovide.

n'oublie pas que Prométhée a fini enchaîné sur le Caucase, illustrant ainsi la détresse de l'âme enfermée dans un corps terrestre ³⁴.

Frédéric SABY.

ANNEXE

Les quinze gravures de l'édition de 1510.

La première gravure figure à la fois en tête du premier livre et sur la page de titre (fig. 1). Elle décrit avec précision la Création du monde : au centre de la composition, Dieu désigne de ses mains ouvertes ce qu'il vient d'accomplir et ce qu'il laisse à l'homme : le ciel et la terre ; dans le ciel, le soleil, la lune, les étoiles, ainsi que le vent. La terre est symbolisée à la fois par le sol sur lequel Dieu lui-même se dresse — mais c'est aussi, même s'il n'est pas présent, celui sur lequel se trouve l'homme —, par l'univers minéral du rocher et par l'univers végétal représenté par l'arbre. Entre le ciel et la terre, l'eau, calme au premier plan, impétueuse au second. Les êtres vivants peuplent ces trois régions : deux oiseaux dans le ciel ; un poisson et un dauphin dans l'eau ; trois animaux couchés : un lion, un lapin et un animal à cornes, peut-être une antilope.

En tête du livre II, la gravure raconte l'épisode de Phaëton. La disposition des éléments dans le cadre permet d'exposer les phases successives de l'histoire du fils du soleil et de son imprudente ambition. À gauche de la composition, Phaëton est reçu par son père, le soleil, dans son palais. Le dieu est assis sur un trône, le sceptre en main, et des hachures noires qui rayonnent autour du trône symbolisent sa personnalité. Le trône, auquel on accède par quatre marches, est installé sous un portique à colonnes corinthiennes. Phaëton est agenouillé au pied des marches, dans une position à la fois de prière et d'allégeance au roi. Le côté droit de la composition montre le char du soleil, imprudemment conduit par Phaëton, renversé par les chevaux en furie. Phaëton bascule du char et tombe, la tête la première dans les eaux où Éridan personnifié (contre le bord droit de l'image) le recueille. On revient ensuite au centre de la gravure où les Naiades d'Hespérie s'apprêtent à recueillir le corps du malheureux.

La gravure en tête du livre III illustre l'épisode de Thétis et Pélée. Au premier plan, à gauche, Thétis est endormie sur son rocher. Pélée la surprend et veut la poursuivre de ses assiduités. Mais Thétis ne veut rien entendre, elle résiste et, tandis que Pélée entoure son cou de ses bras, elle se change en oiseau (centre de la gravure). Cette troisième métamorphose s'écarte du texte d'Ovide : au lieu de se changer en arbre, on voit Thétis se changer en dragon ou en serpent ailé. La scène de l'arrière-plan, en revanche, est conforme au texte d'Ovide : on voit Pélée agenouillé devant un autel, faisant brûler l'encens dont la fumée s'élève ; Protée, devin de Carpathos, surgit de l'abîme et lui expose les moyens de vaincre Thétis. En tête du livre III, cette gravure pose un problème de cohérence par rapport au sujet traité. L'épisode de Thétis et Pélée, en effet, figure au livre XI du poème. À la rigueur, ces images successives ne peuvent guère illustrer, dans le livre III, qu'une partie de l'histoire de Cadmus, lorsque le serpent né de Mars, tout gonflé de venin, surgit avec

34. Voir le texte de Marsile Ficin, tiré des *Quaestiones quinque de mente*, que cite A. Chastel, *Marsile Ficin...*, p. 189.

d'horribles sifflements. Elles illustrent aussi, à l'arrière-plan, la rencontre entre Cadmus et sa protectrice Pallas, descendue du ciel, pour lui ordonner d'ouvrir la terre et d'y enfouir les dents du serpent vaincu. On verra plus loin qu'Étienne Gueynard n'est pas le premier à avoir proposé cette lecture de l'image par rapport au texte.

En tête du livre IV, la gravure illustre le premier épisode du texte. À gauche de la composition, le prêtre de Bacchus réussit à convaincre un groupe de femmes de célébrer les fêtes du dieu qu'il sert. Elles abandonnent leurs travaux, certaines ont laissé tomber les quenouilles à leurs pieds. Elles ont dénoué leurs cheveux et ont placé des couronnes de feuilles sur leur tête. À droite, les trois filles de Minyas, retirées chez elles, refusent de prendre part à ce culte et à ces fêtes ; elles s'adonnent « avec une intempestive application aux travaux de Minerve », elles continuent de filer à la quenouille « pendant que les autres chôment et se pressent à célébrer un culte mensonger ». Une construction soutenue par une colonne corinthienne les sépare de celles qu'elles rejettent.

La scène en tête du livre V représente le combat d'Hercule contre les Amazones (fig. 3) ; un peu comme pour l'illustration du livre III, la représentation figurée illustre un autre épisode du livre, l'histoire de Persée et de son violent combat contre Phinée, oncle et fiancé d'Andromède. La scène de bataille représentée ici s'adapte assez bien, dès lors qu'on fait abstraction des Amazones.

La gravure du livre VI représente l'histoire d'Arachné. Au fond à gauche, la déesse Pallas, déguisée en vieille femme, discute avec Arachné, qui refuse de reconnaître sa supériorité dans l'habileté à tisser. Arachné est ensuite représentée devant son métier à tisser, pendant que la déesse, qui a repris ses traits, reçoit l'hommage des nymphes et des femmes de Méonie.

La gravure du livre VII illustre l'histoire de la Toison d'or. Elle ne reprend pas réellement l'épisode de Jason tel qu'il est raconté au début du livre, mais plutôt ceux qui ont précédé : au premier plan figure le mariage d'Athamas et Ino. Athamas avait eu, de Néphélé, deux enfants, Phrixus et Hélé. La famine désolant le pays (représentée par la scène des semailles au premier plan à droite), il fut décidé de sacrifier Phrixus et Hélé à Zeus. Pour fuir, les deux jeunes gens prennent un bélier à toison d'or que leur donne leur mère Néphélé (on les voit avec l'animal à l'arrière-plan) et traversent la mer. Mais Hélé tombe dans la mer (qui devient l'Hellespont), ainsi que le montre l'image au fond à droite. Phrixus arrive seul en Colchide où il sacrifie le bélier dans un temple d'Arès ; il remet la Toison d'or à la garde d'un dragon. C'est alors qu'intervient Jason.

L'illustration du livre VIII raconte l'histoire de Minos et de Scylla (fig. 2). Minos, avec son armée, dont on voit les tentes à l'arrière plan à gauche, se présente devant la ville d'Alcathous, dont le roi est Nisus. « Une tour royale avait été ajoutée aux remparts », dit Ovide ; le graveur la représente. La fille de Nisus, Scylla, se tient au sommet de la tour ; de là-haut, elle observe Minos et en tombe amoureuse. Le graveur, ici, est très proche du texte d'Ovide.

La gravure suivante (livre IX) montre les combats d'Hercule contre le fleuve Achélous. Au milieu de l'image, Hercule lutte contre Achélous à forme humaine, « dépouillé de sa robe verte », attribut du fleuve. Achélous ensuite se transforme en serpent, puis en taureau. On voit au second plan le mariage d'Hercule et de Déjanire. Pendant le voyage de retour, Hercule et sa nouvelle épouse rencontrent les flots dangereux du fleuve Éuénus. Le centaure Nessus « aux membres vigoureux » propose ses services pour permettre à Déjanire de traverser le fleuve en toute sécurité grâce à sa connaissance des gués. Mais il décide d'enlever Déjanire : c'est la scène du milieu de la vignette ; à l'arrière-plan, Hercule, furieux, bande son arc et décoche une flèche (partie droite), qui traverse le dos de Nessus.

C'est l'histoire d'Orphée et d'Eurydice qu'illustre le graveur au début du livre X. Leur mariage est célébré dans la construction figurée au premier plan. L'atmosphère de fête, avec les musiciens, le vin qu'on remonte de la cave, contraste évidemment avec la figure d'Hyménée, sur les marches : il n'apporte « ni paroles consacrées, ni visage joyeux, ni présage de bon augure » ; sa torche reste éteinte. À droite de la composition, Eurydice, en compagnie des Naiades, est mordue au talon par un serpent. À l'arrière, Orphée éploré, descend au bord du Styx ; le gros rocher à sa droite figure sans doute le promontoire du Ténare par où il aborde le fleuve des Enfers. On le voit s'accompagner de sa lyre (plutôt figurée comme une viole) pour invoquer le dieu des Enfers.

Au début du livre XI, l'illustration est fidèle au texte d'Ovide. Les Ménades, pour punir Orphée de ses mépris, s'acharnent sur lui et lui assènent des coups en se servant de « branches arrachées à un arbre ». Orphée meurt.

Les Grecs à Aulis sont montrés au début du livre XII. À gauche de l'image, les Grecs en position de prière font un sacrifice « à Jupiter ». « Dès que sur l'antique autel brilla la flamme du feu qu'ils venaient d'allumer » (au milieu de l'image), ils virent un serpent se dresser autour du tronc d'un platane et atteindre un nid au sommet de l'arbre ; le serpent dévore alors les oisillons et leur mère. Mais l'augure Calchas y voit un présage favorable : la victoire sur Troie. L'épisode du serpent et de la prédiction occupe le tiers droit de la gravure.

La fin du livre XII expose la mort d'Achille ; le livre XIII s'ouvre sur le partage de ses armes et c'est cet épisode que le graveur a mis en scène. Ajax et Ulysse se disputent tous deux ces armes. Les chefs sont assis en cercle. Ajax, debout au milieu d'eux, fait un discours pour se mettre en valeur et rabaisser Ulysse. On n'assiste pas, en revanche, à la réponse d'Ulysse, pour passer sans transition à la fin de l'épisode : les chefs décident de confier à Ulysse les armes d'Achille. Furieux, Ajax se plonge une épée dans la poitrine (debout en bas de l'image, au-dessus de son nom). On remet les armes à Ulysse (dernière scène en bas à droite).

L'histoire de Glaucus et de Circé est le sujet de l'avant-dernière image, en tête du livre XIV. Glaucus, après un dangereux voyage sur mer, vient d'entrer dans le palais de la fille du soleil, Circé, « plein de bêtes sauvages de toute espèce ». On voit Glaucus, à gauche, se plaindre de son amour impossible pour Scylla. Il demande à Circé d'user de ses pouvoirs magiques pour faire en sorte que Scylla partage son ardeur. Circé lui répond qu'il n'a rien à espérer de Scylla, mais fait à son tour des avances à Glaucus. Celui-ci les refuse et, si l'on n'assiste pas à la suite de l'histoire, on peut néanmoins se figurer la vengeance ourdie par Circé en voyant les animaux effrayants qui peuplent son palais.

En tête du livre XV, la figure de Numa vient clore ce cycle d'images (fig. 4). Romulus est mort : Ovide vient de terminer le livre XIV sur l'accueil céleste que le fondateur de Rome a réservé à sa femme. Il lui faut donc un successeur et « la renommée (...) désigne comme digne du pouvoir l'illustre Numa ». La gravure met en relief deux épisodes : la rencontre entre Numa et Pythagore ; le couronnement de Numa. Numa s'était rendu, dit Ovide, en Grande Grèce, dans la ville de Croton où Pythagore, peut-être pour fuir la tyrannie de Samos, sa patrie, s'était installé et avait fondé une école importante (à droite de la composition). Cette rencontre constitue d'ailleurs un anachronisme, déjà relevé par Tite-Live, puisque Pythagore vivait deux siècles après la date attribuée au règne de Numa. Le deuxième épisode, à gauche, montre le couronnement de Numa.