



HAL
open science

**Ovide réillustré. Migrations et avatars du cycle gravé
par Antonio Tempesta dans deux Métamorphoses
françaises du XVII e siècle**

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. Ovide réillustré. Migrations et avatars du cycle gravé par Antonio Tempesta dans deux Métamorphoses françaises du XVII e siècle. *Littératures classiques*, 2022, N° 108 (2), pp.31-50. 10.3917/licla1.108.0031 . hal-04314411

HAL Id: hal-04314411

<https://hal.science/hal-04314411v1>

Submitted on 29 Nov 2023

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.

Ovide réillustré Migrations et avatars du cycle gravé par Antonio Tempesta dans deux *Métamorphoses* françaises du XVII^e siècle

Céline Bohnert

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2022/2 (N° 108), PAGES 31 À 50
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782810712304

DOI 10.3917/licla1.108.0031

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2022-2-page-31.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Ovide réillustré

Migrations et avatars du cycle gravé par Antonio Tempesta dans deux *Métamorphoses* françaises du XVII^e siècle

En 1606 paraissait à Anvers, chez Peter de Jode, une série de 150 eaux-fortes gravées par Antonio Tempesta (1555 ?-1630)¹. Cet album s'inspirait indirectement des 178 bois de *La Métamorphose figurée* de Bernard Salomon, tout en proposant d'intéressantes variations². Il servit de modèle pour l'illustration de deux importantes éditions des *Métamorphoses* traduites et commentées en français : celle de Nicolas Renouard, dans sa version de 1619 parue chez la veuve L'Angelier, et celle de Pierre Du Ryer, éditée en 1660 à Paris par Antoine de Sommaville.

Antonio Tempesta, né à Florence, y exerça d'abord comme peintre sous la férule du Flamand Giovanni Stradano (Jan van der Straet, 1523-1605). Il fut ainsi formé dans le cercle des élèves de Giorgio Vasari, auquel appartenait Stradano, au moment où Vasari dirigeait la réalisation des grands décors des palais Médicis, notamment la salle des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio. Eckhard Leuschner affirme ainsi que Tempesta dut connaître « les dessins de scènes de chasses que Stradan exécuta pour les tapisseries ou comme modèles pour les graveurs sur cuivre d'Anvers, tel Philippe de Galle³ ». Son style comme ses thèmes de prédilection – les batailles, la chasse – se ressentirent toute sa vie de ces premières influences, qu'il magnifia néanmoins par un style personnel. Appelé à Rome, où il exerça à partir de 1580, Tempesta bénéficia d'importantes

1 *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim, aereis formis ab Antonio Tempesta florentini incisi et in pictorum antiquistatibus studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Jode Antwerpiano in lucem editi*, Anvers, P. de Jode, 1606. L'exemplaire non daté de la Bibliothèque de l'État de Bavière est imprimé à Amsterdam par Wilhelmus Janssonius.

2 Lyon, J. de Tournes, 1557.

3 E. Leuschner, « Antonio Tempesta, inventeur d'images savantes dans la Rome baroque », *Nouvelles de l'estampe*, vol. 211, avril 2007, p. 11. Sur Tempesta, voir *id.*, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, M. Imhof, 2005.

commandes, au Vatican notamment, et continua toute sa vie le métier de peintre et de dessinateur. Il y adjoignit bientôt celui de graveur et fut

l'un des premiers peintres-graveurs à Rome qui recoururent exclusivement à la gravure à l'eau-forte, une technique relativement nouvelle que l'on pouvait plus aisément manier que celle du burin sur le cuivre, mais qu'on réservait alors à de simples scènes, tirées à un petit nombre d'épreuves.⁴

Tempesta s'acquit par là une réputation internationale. Graveur prolifique, habile commerçant, fin décrypteur des modes et du goût de ses contemporains, l'artiste « marqua fortement le monde de l'image imprimée de son temps⁵ ». Eckhard Leuschner recense 1 700 planches de sa main, auxquelles il faut ajouter plus d'un millier de dessins, qu'il réalisa pour d'autres graveurs⁶. Tempesta veilla intelligemment à leur diffusion en Europe en confiant l'impression de ses planches à de nombreux éditeurs à Rome et dans les pays du Nord⁷. Il sut ainsi entretenir un réseau commercial diversifié, étendu et actif.

Son succès est lié en outre à la manière dont il tira parti de l'eau-forte, ainsi qu'au choix de ses sujets. L'eau-forte, une « technique adaptée à un rythme soutenu de production », lui permit de « réagir rapidement aux nouvelles tendances du marché de l'estampe⁸ » et l'amena à « stimuler la demande pour des sujets auparavant inhabituels ou peu courants⁹ ». Tempesta se consacra d'abord à des thèmes religieux, qui répondaient à une forte demande pour les objets de dévotion : les années 1580-1590 virent le succès des vies de saints et de martyrs. À partir de 1590, Tempesta élut en outre des sujets profanes. Sa première scène de chasse, datée de 1590, anticipait la publication de séries dévolues aux *Chasses*, aux *Chevaux*, aux *Paysages* et aux *Batailles*¹⁰. Les *Chasses* et les *Batailles* constituaient un genre nouveau dans la production gravée à Rome, et laissaient aux artistes une grande liberté d'invention¹¹. Tempesta les imposa rapidement grâce à la vigueur de son style. Si ses vies de saints se conformaient aux canons du genre et à leur visée didactique et dévotionnelle qui supposaient une forme de neutralité stylistique, son génie de la composition frappa d'emblée ses contemporains dans les sujets profanes. Les « lignes libres et fluides » gravées sur le vernis¹² donnaient à ses estampes une facilité de trait qui les rapprochait du

4 *Id.*, art. cit., p. 9-10.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 *The illustrated Bartsch*, vol. 35 en 2 t. (*Commentary, Part 1 ; Commentary, Part 2*), éd. E. Leuschner, New York, Abaris Books, 2004 et 2007.

7 M. Bury, « Antonio Tempesta as printmaker: invention, drawing and technique », dans St. Currie (dir.), *Drawing (1400-1600): Invention and Innovation*, Londres, Routledge, 1998, p. 191. L'artiste veilla en outre à la protection de ses œuvres en sollicitant des privilèges valables dans différentes zones commerciales.

8 E. Leuschner, art. cit., p. 12.

9 *Ibid.*, p. 10.

10 Il faut y adjoindre le célèbre *Plan de Rome* en 12 planches, daté de 1593.

11 M. Bury, art. cit., p. 191 et 193.

12 *Ibid.*

dessin. Ce style délié, souple, et son exécution rapide lui valurent parfois les critiques¹³. Giovanni Baglione qualifia ses œuvres de *crudi* (crués, âpres). La réponse arriva par la voix de Baldinucci, qui préféra le qualificatif *pittoresco*, à comprendre au sens large : si ses gravures ont parfois le caractère de l'esquisse, c'est que chez lui l'habileté technique compte moins que le *conchetto* – les estampes forment tableau, et c'est pourquoi elles fournirent des modèles visuels aux peintres¹⁴. L'effet pittoresque tient de fait à l'énergie de la composition et à la puissance de la synthèse narrative, particulièrement sensible dans les scènes de groupe. Leur lisibilité, servie notamment par l'exploitation du clair-obscur, intensifie leur qualité dramatique. Le style de Tempesta se reconnaît à la claire séparation des plans et aux figures de grande taille qui peuplent le devant de la scène, jusqu'à le saturer parfois. Son sens du mouvement, fortement accentué, ainsi que la structuration de l'image autour de petits groupes de protagonistes, les fait ressortir sur la profondeur de champ qui donne à saisir, derrière les figures de premier plan, une pluralité d'actions ou une variété de paysages. C'est ce qui explique les « effets normatifs » de ces gravures, qui s'imposèrent comme des « standards visuels¹⁵ » : ces œuvres, largement répandues, rayonnèrent aussi à travers celles d'autres artistes, qu'il s'agisse d'artistes de premier plan, comme le Guerchin et Rembrandt, ou d'artistes moins connus et de copistes.

On ne s'étonne donc pas du succès des séries consacrées aux *Métamorphoses* (1606), à la vie d'Alexandre le Grand (1608), aux Travaux d'Hercule (1608) et à la *Jérusalem délivrée* dans la peinture, la gravure et les arts décoratifs ni, corollairement, de leur importance dans l'histoire du livre. C'est du reste ce qui fit hésiter sur la datation des 150 planches ovidiennes. Depuis les recherches de Max Dittmar Henkel, il était admis qu'un premier jeu, aujourd'hui perdu, avait dû paraître dans les années 1590, connu de Hendrick Goltzius, Pieter Van der Borcht et Crispin de Passe l'Ancien, qui composèrent tous trois des séries similaires. L'album de 1606 apparaissait comme une réédition¹⁶ et l'on supposait que Tempesta s'était directement inspiré de l'œuvre séminale de Bernard Salomon, *La Métamorphose figurée*. S'il est avéré que Tempesta a plusieurs fois imprimé lui-même ses gravures avant de vendre les cuivres à d'autres éditeurs, ce qui conforterait cette hypothèse, Eckhard Leuschner la réfute de manière convaincante. La série de Goltzius paraît en 1589, celle de Van der Borcht en 1591, ce qui est bien trop tôt pour imaginer qu'ils aient subi l'influence de Tempesta : l'artiste florentin entamait seulement sa carrière

13 Les archives témoignent d'un processus de préparation soigné dans lequel Tempesta affine progressivement l'idée première : voir M. Bury, art. cit., p. 191.

14 *Ibid.*, p. 192.

15 E. Leuschner, art. cit., p. 12.

16 M. D. Henkel, « Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, n° 6, 1930, p. 58-144 (sur Tempesta, p. 100-104). Sur l'illustration ovidienne, voir aussi G. Huber-Rebenich, S. Lütkemeyer et H. Walter, *Ikongraphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid: die textbegleitende Druckgraphik*, Berlin, Gebr. Mann, 2004 et 2014 ; en ligne, D. Kinney, *Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text*, <https://ovid.lib.virginia.edu/search.html>.

d'aquafortiste, traitait exclusivement de sujets religieux, et sa technique n'était pas alors celle qu'il déploiera dans les *Métamorphoses*¹⁷. C'est donc à l'inverse Tempesta qui aurait pu bénéficier de l'influence de ses prédécesseurs. De fait, les similitudes de ses *Métamorphoses* avec celles de Van der Borcht sont frappantes et nous font penser que l'artiste italien a pu s'appuyer sur elles sans remonter à *La Métamorphose figurée*¹⁸. Concernant la série gravée par Crispin de Passe parue en 1602, il n'est pas possible de dire, selon Eckhard Leuschner, si Tempesta l'a utilisée ou si les deux séries sont fondées sur des modèles communs¹⁹.

Les *Métamorphoses* sont représentatives du style de Tempesta. On y retrouve l'énergie du geste, les jeux de contraste (contrastes de lumière, opposition deux à deux des personnages, des actions, des espaces, des matières) et la disposition des plans qui valorise l'action principale, ainsi que la clarté de la composition, qui amène Tempesta à renoncer souvent aux scènes que Salomon représentait en arrière-plan. Tempesta intensifie le sens dramatique de ces récits en images, déjà retravaillés en ce sens par Pieter van der Borcht, et met fortement en valeur les acteurs de la fable. Ses gravures donnent une qualité nouvelle aux paysages, souvent esquissés pourtant, mais qui susciteront l'imagination des copistes à qui il reviendra d'affermir les lignes et de détailler l'idée. Attentif à la variété, Tempesta se plaît à représenter plusieurs stades d'une même métamorphose : les compagnons d'Ulysse changés par Circé, les paysans de Lycie ou bien les marins devenus dauphins illustrent ce déploiement du processus dans l'espace et dans le temps. La temporalité de ces gravures, souvent attachées à un instant critique, met en valeur l'action des dieux, dont la majesté et les gestes éloquents suggèrent la puissance : Tempesta intensifie l'action en donnant à voir simultanément causes et conséquences. Une sensualité contenue a pu également séduire. Ses personnages, fortement incarnés, sont certes souvent dénudés, comme il convient à ces sujets, mais les drapés, qui insufflent leur mouvement à l'image, jouent aussi autour des corps pour préserver l'équilibre entre suggestion et bienséance. Ailleurs, la torsion des corps et les gestes des bras ménagent ou éveillent, comme on voudra, la sensibilité des spectateurs. La série se distingue en cela de celle de Goltzius, ouvertement érotique, comme de celle de Crispin de Passe. Les corps figurés par Tempesta sont d'abord des corpus en action, dans un univers empreint de sensualité. C'est dans le traitement des sujets que se marque l'audace du graveur : Tempesta n'hésite pas à transformer les schèmes iconographiques conventionnels. Sa maîtrise dans la figuration des combats singuliers, des batailles et des chasses trouve ici de quoi s'exprimer et explique le renouvellement d'un certain nombre de sujets. Tempesta fournit ainsi aux artistes des XVII^e et XVIII^e siècles des formules picturales singulières et d'autant plus séduisantes qu'elles suscitaient l'imagination des interprètes.

17 E. Leuschner, *Antonio Tempesta, op. cit.*, p. 436-437.

18 J.-L. Haquette, « Le parti pris des images : les *Métamorphoses* de 1591 chez Plantin-Moretus et la tradition de l'iconographie ovidienne », dans *Moyen Âge, Livre et patrimoine. Liber amicorum Danielle Quéruel*, Reims, Épure, 2011, p. 295-318.

19 E. Leuschner, *Antonio Tempesta, op. cit.*, p. 437.

Nous observerons ici deux usages de ce cycle par les éditeurs parisiens²⁰. La veuve L'Angelier, la première, le fit copier pour les *Métamorphoses* de 1619. Depuis 1606, la traduction de Nicolas Renouard était illustrée de 15 planches-sommaires, une par livre. La série originale, due à Léonard Gaultier, avait été copiée en 1617 par Jaspar Isaac et ce modèle illustratif fut maintes fois reproduit jusqu'en 1676²¹. La fortune des *Métamorphoses* de Tempesta se marque ensuite par l'édition d'une copie de l'album chez Balthasar Moncornet en 1620 puis par les rééditions de la série de 1619²². En 1676, les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade, où l'image joue un rôle essentiel, s'orneront d'un cycle inspiré de celui de 1619²³. Avant cela, Antoine de Sommaville avait donné la traduction de Pierre Du Ryer en l'illustrant d'un nouveau jeu copié sur Tempesta. De 1619 aux années 1670, la traduction visuelle du poème ovidien dérive ainsi, dans la production parisienne du moins, des modèles du Florentin.

Le rôle de l'éditeur est très différent suivant qu'il choisisse le premier ou le second de ces modèles illustratifs : donner une gravure par livre est beaucoup plus simple que d'accompagner le texte d'un cycle qui vient figurer successivement un large choix de fables. La scansion du livre s'organise autrement et la mise en rapport du texte et des images, plus serrée, pose des problèmes spécifiques. Ils sont liés d'abord, dans les deux cas qui nous occupent, aux choix opérés par Tempesta, dont les 150 gravures ne couvrent pas l'ensemble des fables ovidiennes : que faire pour les fables laissées de côté ? Par ailleurs, l'articulation avec le texte peut être repensée, d'autant que Tempesta a travaillé d'après des gravures : il reproduit des écarts dus à ses prédécesseurs. Faut-il y être sensible ? La conformité des images avec le texte se pose à nouveaux frais lorsque les gravures quittent leur album pour rejoindre le livre. Ce ne sont là que deux des enjeux et des effets de cette rencontre. Car, plus généralement, l'illustration de telles *Métamorphoses* s'élabore à l'intersection de trois facteurs au moins : tout d'abord interviennent les paradigmes iconographiques qui sous-tendent les gravures et l'interprétation qu'ils proposent des sujets ovidiens, en complément de la traduction et du commentaire, ou bien en concurrence avec eux ; en second lieu, le choix des formats des figures, leur signature, leur qualité, leur facture, leur répartition, leur place enfin dans l'économie matérielle du livre jouent un rôle essentiel ; le tout étant dirigé par les intentions liées à l'ouvrage en question, qu'il s'agisse des effets recherchés ou du public visé par l'éditeur. Alors

20 Pour le détail des illustrations, voir *infra* le tableau en annexe.

21 Paris, M. Guillemot, 1606. Série copiée par Jaspar Isaac pour Paris, Vve L'Angelier, 1617, copiée à leur tour par M. Merian pour L. Gottfried, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon* [...]. *Historica Moralis Naturalis Ekphrasis*, Francfort, 1619. Les éditions de Lyon (P. Drobet, 1628), Rouen (J. Berthelin, 1651) et Rouen (D. Berthelin, 1676) suivent également ce modèle. Elles sont visibles en ligne : *Biblioteca Digital Ovidiana*, <http://www.ovidiuspictus.es/en/listado ediciones.php>.

22 Notamment Paris, P. Billaine, 1637.

23 Sur cette édition, voir V. Meyer, « Les illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade », *Irish Journal of French Studies*, vol. 16, n° 1, 2016, p. 133-164.

que les albums se présentent comme des objets cohérents, qui portent la signature d'un maître, l'introduction de ces gravures dans nos deux éditions crée toutes sortes de tensions, frottements et disparités qui amènent à renouveler le cycle initial et à créer deux nouvelles séries, nécessairement composites. Ces ouvrages éclairent ainsi la manière dont la veuve L'Angelier et Sommaville concevaient l'illustration du texte et les fonctions de l'image dans le livre ²⁴.

L'illustration des *Métamorphoses* de 1619 fut une réalisation collective. Le frontispice, dessiné par Daniel Rabel, est gravé par Pierre I Firens ²⁵. Trois bandeaux sont signés par Jean Boulanger ²⁶. Les 134 figures illustrant le texte, quant à elles, portent quatre signatures : celles d'Isaac Briot (37 planches ²⁷), Jean Mathieu (32 planches ²⁸), Michel Faulte (11 planches ²⁹) et Pierre I Firens (9 planches ³⁰). 45 planches restent anonymes. Comme le frontispice, cet ensemble a été dessiné par Rabel ³¹.

On remarquera d'abord que la série est moins importante que celle de Tempesta, qui avait déjà réduit le nombre de figures par rapport à Salomon et Van der Borcht, passant de 178 à 150. La succession de petits cycles créés pour la plupart des fables par Salomon était déjà resserrée par le Florentin. L'édition accuse encore cette tendance. Le principe suivi par la nouvelle série est d'assigner une seule image à chaque fable. Ou, pour mieux dire, à chaque unité textuelle, car certains mythes sont divisés en plusieurs segments narratifs. L'effet de cycle est ainsi conservé pour Persée (quatre gravures, 36-39), Médée (quatre gravures, 54-56 et 58), Hercule (quatre gravures, 69-72). Mais les suites de deux gravures adjacentes, pour les Muses (40-41), Procris (60-61), Adonis (84 et 86), Midas (88-89) et Pélée (91-92), obéissent moins à une logique sérielle qui chercherait à déployer un mythe donné qu'elles ne créent un diptyque articulant une cause et sa conséquence : le don de la flèche et sa propre mort, pour Procris. Cette structure tend à renforcer la portée moralisante de la série gravée. Certains retours de personnages dans les gravures, quand celles-ci se trouvent dispersées dans le livre, sont dus au texte lui-même (c'est le cas pour Cadmus, Orphée et Énée) : les images qui leur sont consacrées ne constituent pas à

24 Pierre Du Ryer est mort deux ans avant la publication de sa traduction et Sommaville a eu toute liberté pour concevoir le livre : c'est ainsi qu'il y ajoute la traduction du *Jugement de Paris* due à Renouard (p. [698]). En revanche, on ne sait pas si ce dernier a joué un rôle auprès de la veuve L'Angelier, que nous désignerons par commodité comme l'unique responsable de l'édition de 1619.

25 R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, Paris, BnF, vol. 4, 1961, p. 209, n° 165 (ci-dessous *IFF*).

26 *IFF*, 1951, vol. 2, p. 38-39, n° 249-251.

27 *Ibid.*, p. 147-148, n° 10-45.

28 Sur J. Mathieu, voir P. Cugy, « Jean Mathieu dit *Matheus* (1590-1672), graveur, éditeur et marchand d'estampes parisien », *Nouvelles de l'estampe*, n° 225, sept.-oct. 2009, p. 29-42.

29 *IFF*, 1961, vol. 4, p. 157-158, n° 21-31.

30 *Ibid.*, p. 209, n° 166-174.

31 V. Meyer, « L'œuvre gravé de Daniel Rabel », *Nouvelles de l'estampe*, n° 67, janv.-févr. 1983, p. 6-15.

proprement parler des suites. L'effort consenti pour isoler chaque fable se ressent aussi dans les légendes. Ainsi l'accouchement d'Alcmène (73) est discrètement distingué du cycle d'Hercule, tout comme la métamorphose de Myrrha (83) isolée du cycle d'Adonis : le nom mythologique mis en avant va dans le sens de la segmentation. L'une des réductions les plus marquées concerne Alcyone : on passe de quatre à une seule gravure (94). L'univers onirique représenté par Tempesta, et propre à cette fable, est perdu.

Un certain nombre de planches de Tempesta ne sont donc pas reprises. Il s'agit alors de choisir l'épisode qui illustrera chaque fable. Pour Cadmus, alors que les légendes sont similaires, nos deux éditions opèrent des choix différents : on retient en 1619 le combat des soldats nés des dents du dragon (24), en 1660 le dragon terrassé (22). Mais il arrive que l'équipe de 1619 opère une synthèse de deux figures. Pour Aglaure (22), Cadmus (24), Érésichton (68), Lyncus (47) et le *Démembrement d'Orphée* (87), l'estampe combine deux œuvres de Tempesta. Lorsqu'il faut choisir, c'est généralement le dernier épisode qui est retenu : le récit est vu depuis sa conclusion, qui est aussi le moment le plus spectaculaire. Ainsi de la chute de Phaéton (13), logiquement préférée aux prières qu'il adresse à son père, ou de l'enlèvement de Proserpine (42), au détriment de la blessure qu'Amour inflige à Pluton. Seule l'acmé du drame est représentée. Au besoin, c'est la métamorphose qui est privilégiée : le lecteur ne verra pas Actéon dévoré par ses chiens.

Reste que la série de Tempesta ne permettait pas d'illustrer tous les segments distingués par l'appareil éditorial de 1619. Si l'on opère des choix dans la série, il s'agit aussi de la compléter. Ces ajouts permettent de respecter la scansion du livre et de donner à voir des fables familières. Au livre XV, les compléments apportés produisent en outre un rééquilibrage : la métamorphose et le miraculeux y tiennent moins de place. L'ajout du couronnement de Numa, avec la justification de Myscélos en arrière-plan (128), puis du discours de Pythagore (129), souligne la portée politique du livre, au sens de la *polis* : à la fin du parcours, qui commence avec la création du monde, c'est l'institution des communautés humaines qui est donnée à voir. Pour les sujets omis par Tempesta, les modèles furent cherchés ailleurs. La source la plus fréquente est la série gravée par Pieter van der Borch, dont Tempesta s'était lui-même inspiré. Il arrive d'ailleurs que Van der Borch soit préféré à Tempesta pour certains sujets traités par les deux maîtres : Sémélé (26), l'amour de Scylla pour Minos (62), les cendres de Memnon (108). Dans le cas des épreuves de Jason (54), Mathieu étoffé la composition de Tempesta en représentant une estrade de laquelle Médée et la cour d'Étès assistent aux exploits du héros. Cette estrade est empruntée à la planche-sommaire de Léonard Gaultier publiée en 1606 chez Guillemot – c'est du reste le seul rapprochement entre notre série et celle de Gaultier. D'autres sujets n'avaient jamais été traités jusque-là dans les séries ovidiennes : c'est le cas des filles de Minée (30), des Propétides transformées en rochers dans la gravure consacrée à Pygmalion (82), de la métamorphose de la ville d'Ardée en oiseau (122) ou encore de la découverte de Tagès (131), dont

nous n'avons pas identifié les sources. La mort de Cygnus (97), régulièrement représentée dans les séries ovidiennes, suit cependant un modèle inédit.

Le terme de *copie* ne convient que partiellement à ces gravures. Les nouvelles compositions interprètent la source, parfois avec beaucoup de liberté. Cette liberté, on l'a vu, ne relève pas de la pure invention, et procède par contamination des modèles. Elle passe aussi par la rectification ou l'actualisation de détails. On restitue une forme d'exactitude historique : dans *Battus en rocher* (20), imité de Van der Borcht, Apollon ne souffle plus dans une musette, mais dans une flûte de Pan. L'attention aux détails matériels est visible aussi dans la représentation concrète du bûcher de Memnon (108), là où Van der Borcht s'attache surtout à la représentation des corps, à l'expressivité des gestes et à l'économie générale de l'image. Il n'est pas rare que la nouvelle estampe soit plus proche du texte que ses modèles. C'est le cas pour la mort de Sémélé (26). Sous le titre de *Semele divino Jovis concubitu occiditur*, c'est en réalité la punition de Tirésias que Tempesta avait représentée. Junon et Jupiter, se demandant lequel des deux sexes connaît le plus de plaisir dans l'amour, interrogent Tirésias, qui donne tort à Junon. La déesse, pour se venger, le rend aveugle. Van der Borcht, plus exact, représentait effectivement sous ce titre la mort de Sémélé en montrant la jeune femme étendue sur une nuage et Jupiter fuyant, le nourrisson à la main. Pour résumer la fable, il manquait la présence de Junon qui cause la catastrophe. L'estampe de 1619 supplée à ses deux modèles : elle reprend la composition de Van der Borcht et introduit Junon dans la posture que lui donne Tempesta. Mais c'est dans la représentation des paysages que l'équipe de 1619 s'accorde le plus de liberté : ceux-ci, plus détaillés, trouvent une composition plus ferme en même temps qu'une plus grande ampleur et plus de netteté. Cette édition anticipe à peine le goût général pour les paysages à sujet mythologique qui se développera bientôt dans la peinture – le basculement s'esquisse ici sans se réaliser.

L'équipe appointée par la veuve L'Angelier ne se s'est donc pas contentée de démarquer la série de Tempesta. Elle l'a complétée, interprétée et rectifiée. En définitive, 112 des 134 gravures sont copiées d'après le maître italien. Dans le contexte d'un « rayonnement des écoles étrangères – et en particulier celle d'Anvers –, qui offrent des modèles de perfection et dont les ouvrages gravés, largement copiés, vivifient la production nationale ³² », l'édition de 1619 vaut donc comme un important jalon dans l'histoire du livre à figures.

On pourrait certes souligner la lourdeur de trait des quatre burinistes et le peu de brillant de leur technique, voire leurs maladroites, mais la relative uniformité de leurs styles permet d'« éviter le manque de cohésion qui peut résulter de la multiplication des acteurs ³³ » nécessaire à la réalisation d'un tel ouvrage. « L'emploi par les graveurs d'un style partagé, homogène et relativement

32 P. Cugy, art. cit., p. 34-35.

33 *Ibid.*, p. 39.

impersonnel³⁴ » dans ce livre comme dans d'autres productions du temps est précisément la condition d'un renouvellement des modèles illustratifs et éditoriaux. Car la copie « participe généralement d'un vaste mouvement de transformation des images, dont les éléments sont véhiculés et remaniés, simplifiés ou complexifiés, avant d'être repris par d'autres graveurs³⁵ » :

L'édition des *Métamorphoses* d'Ovide publiée en 1619 chez la Veuve Langelier est ainsi marquée par la recherche d'une « naturalisation française » du livre original, tant dans son texte que dans ses images. L'auteur de la traduction note ainsi qu'Ovide, admiré « bien que vestu d'assez mauvais habits à la françoise », sera plus digne encore d'être aimé dans une langue polie, qui permettra de le « naturalis[er] François ». Les compositions empruntées à Antonio Tempesta par Daniel Rabel afin d'être gravées sont de même polies et régularisées jusqu'à en devenir parfois rigides et prendre un caractère statique.³⁶

C'est bien une naturalisation des modèles élaborés à Anvers et à Rome qui s'opère ici. L'illustration telle qu'elle est menée dans l'édition L'Angelier correspond à l'ambition de proposer un livre d'apparat, d'illustrer les arts et l'artisanat parisiens, la manière et le goût français³⁷. La réunion de graveurs dont la main est mise au service de compositions renouvelées par un modèle très moderne donne naissance à un nouvel Ovide. Héroïque, dramatique, sensuel, mais surtout moral et exemplaire au moins autant que poétique, il est le fruit d'une pluralité de talents : ceux de l'éditrice, du dessinateur, des graveurs et du traducteur-commentateur³⁸.

L'édition de 1660, elle aussi marquante et monumentale, fonctionne très différemment. La série conjugue deux types d'images : 129 estampes anonymes copiées d'après Tempesta et cinq de facture très différente, prises à d'autres sources, dont trois sont signées DF. Les copies de Tempesta comportent une numérotation qui est effectivement celle de la série modèle. Elles portent en outre des quatrains moralisants gravés avec elles, comme l'attestent les marques de la presse à taille-douce. Il est fort probable qu'elles n'aient pas été réalisées pour cette édition, mais pour un album ovidien semblable à ceux de Tempesta, de Van der Borcht ou de Wilhelm Baur (1641), et réutilisées ici. Le lexique des quatrains semble en effet bien suranné pour un texte qui aurait été produit en 1660 : il est plutôt celui du temps de Louis XIII. De même, les gravures plus sombres de DF, plus grandes et plus hautes, ont été récupérées par Sommaville : elles débordent l'espace laissé aux figures par la presse typographique et mordent sur le texte. Celle qui ouvre le livre XV, enfin, est reprise à l'édition de Nicolas Renouard publiée en 1617 par la veuve L'Angelier : il s'agit d'une

34 *Ibid.*, p. 34.

35 *Ibid.*, p. 35.

36 *Ibid.*, n. 39, p. 42.

37 J.-M. Chatelain, « Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 57, n° 1, 2005, p. 75-98.

38 Sur ce dernier, voir M.-Cl. Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant*, Paris, H. Champion, 2008.

planche récapitulative, qui dispose dans l'espace l'ensemble des fables du livre. Elle est pourtant supposée illustrer que la fable de Cippus – évoquée seulement dans l'arrière-fond de l'image.

L'emploi de ces planches additionnelles répond aux mêmes impératifs qu'en 1619 : il s'agit de compléter la série de Tempesta (et les gravures de cette série dont Somnaville ne dispose pas) pour équilibrer la scansion du livre, structurer la lecture et figurer des fables bien connues. On n'envisage pas, au XVII^e siècle, d'éditer les *Métamorphoses* sans donner à voir Lycaon, les filles de Minée, Pygmalion et Myscélos. Si les séries antérieures à celle de Tempesta offraient des modèles pour Lycaon et Pygmalion, nous soulignons plus haut que les Minéides et Myscélos avaient fait leur apparition en 1619 dans ce type illustratif³⁹.

Comme il ne dispose pas d'une équipe à son service et que les compléments apportés par la série DF ne suffisent pas, Antoine de Somnaville choisit de répéter des gravures, formule fréquente au XVI^e siècle, mais qui nous semble beaucoup plus rare au XVII^e siècle, et très singulière pour un livre de cette qualité. Trois d'entre elles sont répétées à la suite : [11] *Argus tué par Mercure*, [17] *Coronis changée en corneille* et [55] *Médée tue ses enfants et s'enfuit*. La répétition n'est pas causée par un redécoupage du texte, assez peu différent d'une édition à l'autre, mais probablement par le choix d'éditer les commentaires de Du Ryer à la suite de chaque fable ou groupement de fables. Les 15 « Discours » de Renouard, eux, étaient donnés à la suite des *Métamorphoses*. L'intégration des gloses à la suite du poème crée de longues unités textuelles, et Somnaville entend rompre la monotonie visuelle que cela peut engendrer : le réemploi de la planche permet de tenir un rythme d'illustration plus soutenu. Dans le cas des figures [10] *Daphné changée en laurier*, [14] *Cygnus changé en cygne*, [19] *Mercure amoureux d'Hersé*, [33] *Les Sirènes changées en oiseaux*, [35] *Persée coupe la tête à Méduse*, [63] *Périmèle en rocher* et [87] *Neptune punit Laomédon*, la répétition permet d'illustrer des fables omises par Tempesta. Un lien thématique s'établit alors entre l'estampe réemployée et le récit en question. Au livre IV, c'est la métamorphose des compagnes d'Ino en oiseaux que vient illustrer *Les Sirènes changées en oiseaux* (p. 172). Le lien est établi avec le texte via le résumé en prose qui s'intercale entre l'image et la traduction. De même, *Mercure amoureux d'Hersé*, où se trouvent représentés un temple et une divinité s'adressant à des mortels, peut illustrer la fable de Philémon et Baucis au prix d'un rapprochement un peu lâche. Suivant le même procédé, *Périmèle en rocher* est rapportée à la fable des Propérides et *Cygnus changé en cygne* marque les deux apparitions du personnage dans le texte, aux livres II et XII. Ce personnage prend une importance inédite : il est évoqué quatre fois. La même légende est employée pour deux estampes différentes figurant la métamorphose et la mort de Cygnus. La quatrième ne le donne pas à voir : c'est une reprise de [87] *Neptune punit Laomédon* accompagnée de cet argument : « Neptune

39 Dans les planches-sommaires, Léonard Gaultier, suivant Giacomo Franco (Venise, B. Giunti, 1584) et suivi par Savery et Clein (Londres, 1632 ; Paris, 1637), représentait certes Lycaon, les Minéides et Pygmalion, mais pas Myscélos.

vange la mort de Cygne, et d'Hector, par la mort d'Achille, qui les avoit tuez » (p. 537). La reproduction des *Filles de Minée* s'explique, quant à elle, par le désir de marquer clairement la structure du texte ovidien, tout autant que par la nécessité de maintenir le rythme de l'illustration.

Le cas de la gravure [24] est particulier. Sommaville l'emploie d'abord pour figurer le mythe de Sémélé, suivant le titre donné à sa figure par Tempesta. Mais le sujet traité est en réalité, nous le disions plus haut, la punition de Tirésias. Sommaville l'emploie donc à la suite de la première pour figurer cette seconde histoire. La gravure est habilement redessinée pour s'adapter à ce nouvel emploi. Il suffit pour cela de changer la position du bras droit du personnage qui figure successivement Sémélé puis Tirésias. Dans le premier cas, Sémélé se cache les yeux, éblouie par Jupiter (dans la version originelle, ce geste signifiait la cécité de Tirésias). Dans le second, le bras est baissé. Plus musclé, il laisse voir un visage masculin. Le sexe exhibé par le personnage est également redessiné. Le titre de la gravure est gratté et réécrit : *Sémélé foudroyée par Jupiter* devient *Jupiter et Junon consultent Tirésie*. Mais le quatrain qui suit le titre reste le même : il se termine les deux fois par le nom de Sémélé.

Quand il ne répète pas les gravures, Sommaville leur donne une nouvelle place. Comme la veuve L'Angelier, il n'a retenu qu'une figure pour illustrer l'histoire de Cadmus – la logique de réduction des cycles, quoique moins systématique, se fait aussi sentir ici⁴⁰. Il dispose donc d'une représentation de groupe (les soldats nés des dents du dragon) qu'il place en tête de la fable des Myrmidons, que Tempesta n'a pas traitée. En plus de l'effet de groupe, le lien entre la gravure et le texte s'établit aussi au moyen du geste impérieux de la divinité à droite de l'image, qui désigne les soldats : la gravure évoquerait alors la peste qui frappe Égine. Ce nouvel assemblage est sans doute l'un des plus lâches parmi ceux que ménage l'éditeur – plus opportun toutefois que la faim d'Érésichton tenant lieu de figure pour la métamorphose de Myrrha. L'amour de Scylla pour Minos, initialement la soixante-douzième gravure de la série de Tempesta, illustre ici, de manière plus convaincante, le siège de Troie au livre XII. Et [131] *L'Âge de fer*, que Sommaville n'avait pas repris au livre I, trouve une place pertinente dans le discours de Pythagore, qui évoque précisément au livre XV la succession des quatre âges. Les déplacements permettent parfois de restituer une logique chronologique, comme lorsque *Vulcain fait les armes d'Achille* (102, initialement 118) précède *Le Débat d'Ulysse et d'Ajax* pour ces mêmes armes (103, initialement 117).

Dans l'ensemble, on pourrait dire que la logique qui préside à la constitution de cette série est double. Elle suit d'abord des impératifs éditoriaux. Sommaville veille au rythme de l'illustration et à l'équilibre général entre texte et image, qui contribue fortement au lustre de l'ouvrage, comme le signale le privilège – il

40 La figuration du mythe d'Alcyone retrouve cependant toute son amplitude. Notons que, lorsque Sommaville ne retient qu'un seul épisode pour illustrer une fable, il sélectionne régulièrement un autre épisode que celui de 1619. Ainsi l'habitude de voir telle fable illustrée demeure, mais le livre offre une iconographie renouvelée.

ménage du reste une plus grande place à cette dernière, quantitativement du moins, que l'édition de 1619. Cette logique est également textuelle : il s'agit, bien plus qu'en 1619, de rendre visible la structure du poème ovidien. Le tout ne va pas sans contradictions. Alors que le premier impératif crée parfois de forts hiatus entre texte et images, le second cherche à rendre compte de la logique du poème et de l'enchaînement des mythes.

On le voit, désigner ces deux ensembles de figures comme des copies d'après Tempesta risque d'occulter l'originalité des formules choisies par les éditeurs. La réillustration des *Métamorphoses* représente une entreprise délicate, et la difficulté, résolue de manières diverses, fait de chaque édition illustrée un objet singulier. En constituant de nouvelles séries gravées, fût-ce à partir de copies, et en les déployant dans le livre, les éditeurs modifient la topographie du texte. Les cheminements offerts aux lecteurs sont redessinés et le système de l'œuvre s'en trouve subtilement recomposé.

Céline Bohnert

Université de Reims Champagne-Ardenne

CRIMEL

Institut universitaire de France

Annexe

Les sujets sont indiqués par les légendes originales des gravures ; pour les gravures sans légende, le sujet est indiqué entre crochets. Les italiques signalent que la copie est inversée. Les figures qui ne sont pas copiées d'après Tempesta sont signalées en gras, avec leur source quand elle est identifiée. On indique entre parenthèses les attributions attestées par les signatures. Pour la série de 1660, on a numéroté entre crochets chaque nouveau sujet ; les chiffres entre parenthèses, qui figurent sur les gravures, renvoient à la série de Tempesta ; les graphies *i* et *j*, *u* et *v* ont été dissimilées ; les lettres initialement placées en exposant ont été réintégrées dans les mots.

La série de Tempesta a été reconstituée sur les exemplaires de Gallica (1606 : IFN-54000051, Richelieu, SB-3-4) et de la MDZ (s.d. : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Chalc. 250). Le premier, beaucoup plus lacunaire que le second, comporte six gravures tirées de la Genèse.

Tempesta (1606)	Briot, Faulte, Firens, Matheus (1619)	Anonyme, DF (1660)
Livres I		
1. Orbis fabrica	1. Le monde sortant du Chaos (M.)	[1] <i>La creation du monde</i> (1)
2. Hominis creatio	2. Creation de l'Homme (M.)	[2] <i>La création de l'Homme</i> (2)
3. Aetas aurea	3. L'Age d'Or (M.) < Van der Borch	[3] <i>L'Age d'or</i> (3)
4. Aetas argentea	[4] <i>L'Age d'Argent</i>	[4] <i>L'Age d'argent et d'airain</i> (4)
5. Aetas ferrea	5. L'Age d'Airain et de Fer < Van der Borch	
6. Gigantomachia	[6] <i>Les Geans</i>	[5] <i>La guerre des Geants</i> (6)
	[7] <i>Licaon en Loup < Van der Borch</i>	[6] [Lycaon]
7. Duluuium	[8] <i>Le Deluge (Fi.)</i>	[7] <i>Le deluge</i> (7)
8. Reparatio generis humani	[9] <i>Deucalion et Pirrha (Fi.)</i>	[8] <i>La reparation du genre humain</i> (8)
9. Python ab Apolline interficitur	[10] <i>Apollon Le Serpent Python</i>	[9] <i>Apollon tue le Python</i> (9)
	[11] Apollon Daphné (B.) < Van der Borch	[10] <i>Daphné (sic) changee en laurier</i> (93)
10. Argus a Mercurio iugulatur	[12] <i>Argus. Mercure. Io. Júpiter. (Fi.)</i>	[11 x 2] <i>Argus tué par Mercure</i> (10)
Livres II		
11. Funestas ad Phaebum Phaeton fundit preces		[12] <i>La requeste de Phaeton</i> (11)
12. Phaetontis casus	[13] <i>Cheute de Phaeton</i>	[13] <i>La chute de Phaeton</i> (12)
	[14] Cygne. Les sœurs de Phaeton < Van der Borch	[14] <i>Cygnés changé en Cygne</i> (66)
13. Calisto a Ioue comprimitur	[15] <i>Caliston en Ourse (M.)</i>	[15] <i>Calliste violee par Júpiter</i> (13)
14. Erichtonius cistella laxata cernitur	[16] <i>Erichthon (B.)</i>	
15. Coronis in cornicem transformatur	[17] <i>Neptune Coronis (B.)</i>	
16. Apollinis sagitta Coronis transfigitur	[18] <i>Apollon Coronis (B.)</i>	[16] <i>Apollon traverse Coronis d'une flesche</i> (16)
		[17 x 2] <i>Coronis changee en corneille</i> (15)
17. Ocyroe vaticinata in equam	[19] <i>Ocyroe en Jument (M.)</i>	[18] <i>Ocyroé changee en jument</i> (17)
	[20] Battus en rocher (M.) < Van der Borch	
18. Mercurius Hersed amore accenditur	[21] <i>Mercuré amoureux d'Herse</i>	[19] <i>Mercuré amoureux d'Herse</i> (18)
		[20] <i>La boete de Pallas ouverte</i> (14)
19. Pallas Inuidiam in Aglaurum incidat		
20. Aglauros a Mercurio in lapidem transformatur	[22] <i>Aglauré en rocher (M.)</i>	
21. Iupiter tauri imagine Europam rapit	[23] <i>Júpiter. Europe (B.)</i>	[21] <i>Jupiter ravit Europe</i> (21)
Livres III		
22. Draco Martius Cadmi socios depascit		
23. Draco a Cadmo interficitur		[22] <i>Cadmus tue le dragon</i> (23)
24. Militum seges e draconis	[24] <i>Cadmus vainqueur d'un Dragon</i>	

dentium seminio	(B.)	
25. Dianæ aspectu Actæon in ceruum	[25] <i>Acteon. Diane</i> (B.)	[23] <i>Acteon changé en cerf</i> (25)
26. Actæon a proprijs canibus discerpitur		
27. Semele diuino Iouis concubitu occiditur	[26] Jupiter. Semele < Van der Borch	[24] <i>Semele foudroyée par Jupiter</i> (27)
		[24bis] <i>Jupiter et Junon consultent Tiresie</i> (27)
28. Amore sui inardescens Narcissus in florem transmutatur	[27] <i>Narcisse en fleur</i> (B.)	[25] <i>Narcisse changé en fleur</i> (28)
	[28] Bacchus. Penthee (M.) < Van der Borch	
29. Tyrrheni nautæ in Delphinos	[29] <i>Mariniers en Dauphins</i> (Fa.)	[26] <i>Les matelots en dauphins</i> (29)
30. Pentheus a matre, sororibusque discerpitur		[27] <i>Pentee assomé par les siens</i> (30)
Livre IV		
	[30] Bacchantes Les Mineides (Fa.)	[28] [Les filles de Minée] (DF)
31. Thisbe lacenæ aspectu territa, fugit		
32. Thisbe Pyrami exemplum æmulata pectus sibi transuerberat	[31] <i>Pyrame Thisbee</i>	[29] <i>Pyrame et Thisbe se tuent</i> (32)
33. Coniugis furtum Sol Vulcano detegit		
34. Martem Veneremque adulterantes Vulcanus reti suo implicat	[32] <i>Mars et Venus surpris</i> (B.)	[30] <i>Vulcan surprend Mars et Vénus</i> (34)
35. Leucotheo a Phoebo vim patitur		
36. Hermaphroditus et Salmacis vnum in corpus abeunt	[33] <i>Hermaphrodite Salmacis</i> (M.)	[31] <i>Hermaphrodite</i> (36)
		[28] [Les filles de Minée] (DF)
37. Iunonis ad Furias alloquium		
38. Tesiphone regem, reginamque in furorem agit		[32] <i>Thisiphone trouble Athamas</i> (38)
		[33] <i>Les Syrenes changees en oiseaux</i> (50)
39. Athamas Learchum interficit et Ino Melicertam in æquor præcipitat	[34] <i>Ino Athamas</i> (Fa.)	
	[35] Cadmus Hermione (Fa.) < Van der Borch	[34] [Métamorphose de Cadmus et Hermione] (DF)
		[35] <i>Per[s]ee coupe la teste a Meduse</i> (41)
	[36] <i>Danae Persee Atlas</i> (M.)	
40. Perseus occisa bellua Andromedam liberat	[37] <i>Andromede</i> (B.)	[36] <i>Persee delivre Andromede</i> (40)
41. Anguiparum Medusæ caput præscindit Perseus	[38] <i>Pegase Meduse Persee</i> (B.)	[35] <i>Peree (sic) coupe la teste a Meduse</i> (41)

Livre V		
42. Phineus Andromedæ in nuptijs pugnam concitat	[39] <i>Persee. Phinee</i> (M.)	[37] <i>Phinee aux nocces d'Andromede</i> (42)
43. Atlas ob inhospitalitatem in montem sui nominis		
44. Pallas in Helicone Musas inuisit	[40] <i>Les Muses volantes</i> (M.)	
		[38] <i>Pyrene attente sur les Muses</i> (127)
45. Musæ dum Pyrenei vim effugiunt in aues transformantur	[41] <i>Les Muses et les filles de Piere</i> (Fa.)	[39] <i>Pyrene violente les Muses</i> (45)
46. Plutonis animum amore Proserpinæ inflammat Cupido		[40] <i>Pluton ravit Proserpine</i> (46)
47. Rapta Proserpina Cyane in stagnum sui nominis conuertitur	[42] <i>Rapt de Proserpine</i> (M.)	
48. Deridens Cererem puer in stellionem abit	[43] <i>Stelles en lezard</i> (B.)	[41] <i>Stellion en Lezart</i> (48)
49. Ascalaphus a Proserpina in bubonem mutatur	[44] <i>Ascalaphe en hibou</i> (B.)	[42] <i>Ascalaphe en Hybou</i> (49)
50. Sirenes Proserpinæ comites in aues	[45] <i>Les Serenes en mo[n]stres</i> (B.)	[33] <i>Les Syrenes changees en oiseaux</i> (50)
51. Arethusa ab Alpheo adamata in fontem sui nominis conuertitur	[46] <i>Alphee. Arethuse</i> (B.)	[43] <i>Arethuse en fontaine</i> (51)
52. Segetum vsum Triptolemum docet Ceres		
53. Lyncus in lyncem a Cerere transformatus	[47] <i>Lyncus. Triptoleme</i> (B.)	[44] <i>Lyncus en loup cervier</i> (53)
Livre VI		
54. Arachne in araneam a Pallade conuertitur	[48] <i>Minerve Arachne</i> (B.)	[45] <i>Aracne en Araigne</i> (54)
55. Niobes liberi sagittis ab Apolline et Diana conficiuntur	[49] <i>Niobe</i> (M.)	[46] <i>Les enfans de Niobe</i> (55)
56. Agrestes Lycii in ranas abeunt	[50] <i>Paysans en grenouilles</i> (M.)	[47] <i>Les Lyciens en grenouilles</i> (56)
57. Marsyas canti cum Phoebos contendit		
58. Marsyas victus ab Apolline excoriatur	[51] <i>Marsias</i> (B.)	[48] <i>Phoebus escorche Marcias</i> (58)
59. Tereus Philomelam vitiat	[52] <i>Terée Progne Philomele</i> (M.)	[49] <i>Therée viole Philomele</i> (59)
	[53] Rapt d'Orythie (B.) < Van der Borch	
		[50] [titre effacé : Cérès et Triptolème pour Calais et Zethes] (52)
60. Progne Ityn interficit et Tereo epulandam proponit		
Livre VII		
61. Iasonem velleris potiundi artem docet Medea		[51] <i>Medee ayme Jason</i> (61)
62. Draconem velleris excubitorem sopit Iason	[54] <i>Jason endormant le Dragon</i> (M.) < Tempesta et Gaultier	
63. Deorum dearumque opem implorat Medea		

64. Aesoni decrepito inuentam restituit Medea	[55] <i>Rajeunissement d'Eson</i> (B.)	[52] Medee rajanit (<i>sic</i>) Aeson (64)
		[53] Medee invoque dieux et deesses (63)
65. Medea Peliades in parricidam stimulat	[56] <i>Pelias tué par ses filles</i> (M.)	
66. Cygnus in olorem Hiere in stagnum vertuntur	[57] <i>Hyrie en fontaine</i> (B.)	
67. Trucidatis liberis Medea fudam capessit	[58] <i>Cruaute de Medee</i> (B.)	[54 × 2] Medee tue ses enfants et s'enfuit (67)
68. Cerberum domat Hercules		
	[59] Naissance des Myrmidons (B.) < Van der Borch	[55] Cadmus seme les dents du dragon [pour Égine dépeuplée par la peste et les Myrmidons] (24)
69. Cephalum amore perditissimo prosequitur Aurora		
70. Cephalus et iaculo, et cane perniciosissimo a Procris donatur	[60] <i>Procris Cephale</i> (B.)	[56] <i>Procris donne un d'ar[c] a Cephale</i> (70)
71. Procridem inscius interfecit Cephalus	[61] Mort de Procris (B.)	[57] <i>Céphale tue Procris</i> (71)
Livre VIII		
72. Minois pulchritudine inflammatur Scylla	[62] Minos Scylla (M.) < Van der Borch	
73. Purpureum parentis capillum Minois offert Scylla		[58] <i>Sylla trahit son pere</i> (73)
74. Minotaurum Theseus vincit	[63] <i>le Minotaure Thesee</i> (M.)	[59] These[e] defeat le Minotaure (74)
75. Dædalus Icaro alta nimis ambienti orbat	[64] <i>Icare Dedale</i> (M.)	[60] Dedale perd son fils Icare (75)
76. Calidonium a Atalanta aper primo vulnerans a Meleagro interimitur		[61] Atalante blesse le sangl[i]er Meleagre le tue (76)
77. Atalante caput exuuiasque apri Meleager offert	[65] Althée Meleagre (M.) < Tempesta, Van der Borch (et Crispin ?)	
78. Perimile in insulam	[66] <i>Perimele Acheloyls</i> (M.)	[62] <i>Perimile en rocher</i> (78)
	[67] Philemon Baucis (M.)	[19] [titre effacé : <i>Mercur amoureaux d'Herse pour Philemon et Baucis</i>] (18)
79. Ceres ad Famem Nympham in Erisichtonis poenam amandat		[63] <i>Ceres affame Eresichthon</i> (79)
80. Insatibili fame Erisichtonem torquet Fames	[68] Eresichthon (M.)	
81. Diuersas indutas formas Mitra diuersis diuenditur		
Livre IX		
82. Luctatur, et vincit Acheolum Hercules	[69] <i>Acheloyls Hercule</i>	[64] <i>Hercule surmonte Achelous</i> (82)
83. Nessus Dianiram rapiens telo ab Hercule configitur	[70] Hercule Nesse	[65] Nessus tué par Hercule [83]
84. Lernæi muneris gerulum in Euboicum mare præcipitat Hercules	[71] Hercule Lichas	[66] <i>Hercule jette Lycas en mer</i> (84)
85. A parente Hercules deitate	[72] Deification d'Hercule (Fi.)	[67] <i>Hercule deifié</i> (85)

honestatur		
86. Iuno compressis genibus Alcenæ partum differt.	[73] <i>Accouchement d'Alcmene</i>	[68] <i>Junon retarde Alcmene</i> (86)
87. Driope in arboris formam transmigrat	[74] <i>Dryope en arbre</i>	[69] <i>Dryope en arbre</i> (87)
		[70] [titre effacé : le repas de Progné – pour Alcméon] (60)
88. Biblis incesti ardoris repulsam passa in fontem commutatur	[75] <i>Biblis en fontaine</i> (Fi.)	[71] <i>Lincestueuse</i> (sic) <i>Biblis</i> (88)
89. Lycti ad Telethusam circa prolem mandatum		
90. Iphis Isidis commiseratione ex puella in marem	[76] <i>Iphis Ianthe</i> .	[72] <i>Iphis de fille en garçon</i> (90)
Livre X		
		[73] <i>Le serpent d'Orphee en rocher</i> (100)
91. Euridice (respiciente Orpheo) ad inferos reuocatur	[77] <i>Eurydice tiree des enfers</i>	
92. Cantus dulcedine Orpheus, saxa ferasque demulcet	[78] <i>Orphée charmant les animaux et les arbres</i>	[74] <i>Orphée attire les rochers</i> (92)
93. Cyparissus ab Apolline in arborem commutatur	[79] <i>Cyparisse en Cypres</i>	[10] <i>Cyparisse en Cypres</i> (93)
94. In aquilam transformatus Iupiter Ganymedem rapit	[80] <i>Rapt de Ganymede</i>	[75] <i>Jupiter ravit Ganymede</i> (94)
95. Hyacinthi cruor in florem sui nominis	[81] <i>Hyacinthe en fleur</i> (Fa.)	[76] <i>Hyacinthe en fleur</i> (95)
		[77] <i>Le Paricide de Pelias [pour les Cérastes]</i> (65)
		[62] [titre effacé : Pérémile – pour les Propétides] (78)
	[82] Pygmalion. Les Propetides (Fi.)	[78] [Pygmalion]
	[83] Myrrhe en arbre (Fa.) < Van der Borch	[79] [titre effacé : Eresicthon – pour Myrrha] (80)
96. Perdite a Venere adamatur Adonis	[84] <i>Adonis aimé de Venus</i> (Fa.)	[80] <i>Venus ayme eperduement Adonis</i> (96)
97. Atalantam Veneris ope vincit Hippomenes	[85] <i>Atalante. Hippomene</i> (Fi.)	[81] <i>Hyppomene gagne Atalante</i> (97)
98. Apri dente Adonis interimitur	[86] <i>Adonis en fleur</i> (Fa.)	[82] <i>Adonis tue par le sanglier</i> (98)
Livre XI		
99. Orpheus a Bacchis discerpitur		[83] <i>Orphee demembré par les Baccantes</i> (99)
100. Serpens Orphei caput dilaniaturus in saxum ab Apolline conuertitur	[87] <i>Demembrement d'Orphee</i>	
101. Ob restitutum Silenum Midæ a Baccho defertur optio	[88] <i>Midas Bacchus</i>	[84] <i>Midas souhette de l'or</i> (101)
102. Midæ ob iudicii crassitiem aures asiniæ	[89] <i>Jugement de Midas</i>	[85] <i>Le jugement de Midas</i> (102)
103. Neptunus ob violatum a Laomedonte pactum eluuiem Troianis agris immitit	[90] <i>Ravage de Neptune sur les champs de Troye</i>	[86] <i>Neptune punit Laomedon</i> (103)
104. Peleus Thetide vinculis coardctata potitur	[91] <i>Mariage de Thetys et de Pelee</i>	[87] <i>Pelee surprend Thetis</i> (104)

105. Chione ob lingæ procacitatem a Diana transfigitur	[92] Pelee. Phogue. Chione	[88] Chione punis (<i>sic</i>) pour sa langue (105)
106. Psamantes Pelei, Thetisque precibus expugnata lupum in saxum mutat	[93] <i>Loup en rocher</i> (B.)	[89] <i>Pelee</i> (<i>sic</i>) <i>apaise Psamante</i> (106)
107. Ceyx Clarium oraculum petens, tempestate in Aegeo mari obriatur	[94] <i>Halcyone en Alcion</i> (B.)	[90] <i>Ceix allant a l'oracle perit</i> (107)
108. Halcyone ob mariti reditum Iunoni supplicat		[91] <i>Alcione prie pour le retour de Ceix</i> (108)
109. Iris Somno Iunonis mandata exponit		[92] <i>Junon recommande Alcione au Sommeil</i> (109)
110. Morpheus Ceycis corpus Halcyoni representat		[93] <i>Ceix en songe parut a sa femme</i> (110)
111. Æsacus Eperies mortem dolens ex scopulo se præcipitans abit in mergum	[95] <i>Aesaque en Plongeon</i> (B.)	[94] <i>Aesaque changé en plongeon</i> (111)
Livres XII		
112. Iphigenia Agamemnonis immolanda, a Diana (cerua eius in locum substituta) surripitur	[96] <i>Sacrifice d'Iphigénie</i> (B.)	[95] <i>Le sacrifice d'Iphigénie</i> (112)
113. Græcorum Troianorumque concursus		[14] <i>Cygnés changé en Cygne</i> (66)
114. Cygnus ab Achille interficitur	[97] Cygnus en Cygne	[96] Achille gue (<i>sic</i>) Cygne (114)
		[97] L'abord des Grecs et des Troyens (113)
115. Cæius in virginitatis ammissæ solatium in virum fortissimum a Neptuno transformatur		
116. Cæneus in Perithoi nuptiis a Centauris interficitur	[98] <i>Combat des Lapithes</i> (M.)	[98] <i>Cenee tué par les Centaures</i> (116)
		[99] <i>Cenee de femme en homme</i> (115)
	[99] <i>Periclymene en Aigle</i> (B.)	
	[100] Mort d'Achille (d'après 118.)	[86] [<i>Neptune venge Cygnés et Hector par la mort d'Achille</i>] (103)
		[100] [titre effacé – pour la guerre de Troie] (72)
		[101] Vulcan fait les armes d'Achille (118)
Livres XIII		
117. Disceptatio inter Aiacem et Vlysem propter arma Achillis	[101] <i>Dispute d'Ulysse et d'Aiax</i>	[102] <i>Le debat d'Ulisse et d'Ajax</i> (117)
118. Thetidis permotus precibus Vlcæus arma Achilli fabricat		
119. Aiax mortem sibi conscisciens, in florem abit	[102] <i>Aiax en fleur</i> (B.)	[103] <i>Ajax se tuant est converti en fleur</i> (119)
120. Hecuba a Græcis (Troia exusta) rapitur	[103] <i>Hecube de Reyne, Esclave</i>	[104] <i>Hecube captive des Grecs</i> (120)
121. Polymnestor auaritia	[104] <i>Meurtre de Polydore</i> (B.)	[105] <i>Polymnestor tue Polydore</i>

inductus Polydorum trucidat		(121)
122. Polyxena manibus Achilii immolatur	[105] Sacrifice de Polyxene	[106] Le sacrifice de Polyxene (122)
123. Hecuba trucidatum a Polymnestore Polydorum reperit	[106] <i>Hecube. Polydore mort</i>	[107] <i>Hecube trouve le corps de Polydore</i> (123)
124. Hecuba Polymnestori oculos eruit	[107] <i>Hecube en chienne</i>	[108] <i>Hecube creve les yeux a Polymnestor</i> (124)
125. Aurora a Ioue Memnoni, mortis honorem petit	[108] Les cendres de Memnon en oyseaux (Fi.) < Van der Borch	[109] Les honneurs Funebres de Mennon (125)
126. Æneæ in parentem pietas	[107] <i>Piété d'Énée (B.)</i>	[110] <i>La piété d'Énée envers son père</i> (126)
127. Mæonides Pyrenei vim effugientes in aues	[108] <i>Les filles d'Anius en Pigeons (M.)</i>	
	[109] Filles d'Orion en garçons couronnez	
128. Acidis, Galatæque furtum concupitus		[111] <i>Les amours d'Acis et de Galatée</i> (128)
129. Acidem scopulo abruit Polyphemus	[110] Acis en fleuve (B.)	[112] <i>Acis tué par Polyphème</i> (129)
130. Deus marinus effectus Glaucus Scyllæ nuptias ambit	[111] <i>Scylla. Glaucque</i>	[113] <i>Glaucque en Dieu marin</i> (130)
Livre XIV		
131. Scylla Circes veneficiis in monstrum marinum	[112] Scylla en monstre (B.)	[114] <i>Scylle changée en monstre</i> (131)
132. Cecropes bonorum insidiatores in simias Iupiter transformat	[113] Cecropes en Singes (B.)	[115] Les Cecropes en Singes (132)
133. Apollo Sybillæ Cumanæ mille annorum ætatem indulget	[114] Apollon. La Sibylle	[116] <i>Apollon prolonge les ans de la Sybille</i> (133)
134. Vlyssiis socios deuorat Polyphemus	[115] Cyclope deuorant les hommes	[117] <i>Polyphème devore les soldats d'Ulysse</i> (134)
135. Ulyssiis (sic) socia Circe in porcos	[116] <i>Compagnons d'Ulysse en porceaux</i> (M.)	[118] Circe les change en pourc[e]aux (135)
136. Circes concubitum detestatur Picus	[117] <i>Picus en Piuert</i> (M.)	[119] Picus refuit Circe (136)
137. Vxor Pici nomine Canens in auram mutatur	[118] <i>Le Tybre. Canente</i>	[120] Canente changée en air (137)
138. Comites Diomedis indignatione Veneris in aues Diomedæas	[119] <i>Compagnons de Diomède en Oyseaux</i>	[121] Les Compagnons de Diomède en oyseaux (138)
139. Apulus pastor in oleastrum transit	[120] <i>Berger en Olivier</i> (M.)	[122] Apule changé en Olivier sauvage (139)
140. Bercynthia Æneæ classem in Nymphas transformat	[121] <i>Les vaisseaux d'Énée en Nymphes</i> . (M.)	[123] Les navires d'Énée en nymphes (140)
	[122] Ardée brûlée en Oyseau (B.)	
141. Æneas Humitio flumine ablutus in Indigitem	[123] <i>Énée immortalisé</i>	[124] Énée lavé et deifié (141)
142. Vertumnus anili forma Pomonæ sui amorem persuadet	[124] <i>Vertumne en vieille</i> (M.)	[125] <i>Virtumne gagne Pomone</i> (142)
143. Iphidis suspendium	[125] <i>Anaxarete en roche</i> (M.)	[126] <i>La dédaigneuse Anaxarete</i> (143)

animaduertens Anaxarete in lapidem mutatur		
144. Romulus Martis intercessione deitate a Ioue donatur	[126] <i>Deification de Romule</i> (Fa.)	[127] <i>Romule deifié</i> (144)
145. Hersilia Romuli coniunx in Oram deam a Iunone constituitur	[127] <i>Hersilie en Deesse</i> (Fa.)	[128] <i>Hersilie deífíe</i> (145)
Livre XV		
	[128] Couronnement de Numa. Micyle	[129] [Myscélos]
	[129] Numa. Pythagore	
		[130] L'Aage de fer [pour le discours de Pythagore] (5)
146. Hyppolitum Dianæ impulsu ad vitam reuocat Æsculapius et Virbius vocatur	[130] Hippolyte ressuscité	[131] Aesculape fait revivre Hypolite (146)
	[131] Egerie. Tagés (Fi.)	
147. Cippus regnum in Romanos detestans exilium eligit	[132] <i>Cippe Cornu</i>	[132] Cippe fuit la couronne royale (147)
148. Epidauro a Romanis Æsculapius ad vrbis luem discutiendam sollicitatur.		
149. Æsculapius in anguem conuersus Romam aduehitu	[133] <i>Æsculape en Serpent</i>	[133] <i>Aesculape conduit a Rome</i> (149)
		[134] <i>Les Romains recourent AIsculape (sic)</i> (148)
150. Iulius Cæsar Veneris beneficio in Cometam mutatur	[134] Cesar en Astre	[135] Jule[s] C.Æsar en Comete (150)