

Les Illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade

Véronique Meyer

Vers 1673, Louis XIV demanda à Isaac de Benserade (1613–1691) d'écrire pour l'instruction du Dauphin, alors âgé de 12 ans, un recueil de fables mythologiques.¹ Trois ans plus tard, Sébastien Mabre-Cramoisy publia à l'Imprimerie Royale un somptueux in-quarto intitulé *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimez et enrichis de figures par ordre de sa Majesté et dédiés à Monseigneur le Dauphin* (1676).² L'implication royale dans cette publication est précisée dans la préface au lecteur, à la fois pour le texte et pour les illustrations:

D'un ornement d'Images il [le roi] desire
Enrichir l'œuvre, et mesme on pourroit dire
Que s'en estant rendu l'Auguste apui,
Il veut par là diminuër l'ennüi
Qu'une lecture en pareil cas inspire.

Louis XIV se souvenait peut-être du plaisir qu'il avait pris à jouer avec les cartes mythologiques gravées en 1644 par Stefano

1. Robert Finch, 'Je suis dehors: Benserade's [sic] declaration of independence', *French Studies*, 33.1 (1979), 136–54.

2. On trouve sur internet de nombreux exemplaires numérisés; signalons les suivants: l'exemplaire ayant appartenu au père de La Chaise, relié aux armes royales, conservé à la bibliothèque de Lyon: <<https://books.google.fr/books?id=GltDHJekCFQC&dq=benserade%20m%C3%A9tamorphoses&hl=fr&pg=PP2#v=onepage&q=benserade%20m%C3%A9tamorphoses&f=false>> [consulté le 27 octobre 2016] et un exemplaire rehaussé de couleurs: <https://books.google.fr/books/about/Métamorphoses_d_Ovide_en_rondeaux.html?hl=fr&id=qGcTAAAAQAAJ> [consulté le 27 octobre 2016]. Désormais abrégé en *MB*.

Della Bella avec des textes de Desmarets de Saint-Sorlin,³ qui furent commandées par Mazarin pour parfaire son éducation. François Chauveau,⁴ Sébastien Leclerc⁵ et Jean Lepautre⁶ furent chargés de graver les 226 vignettes à l'eau-forte qui ornent les rondeaux. Charles Le Brun, dont une lettre à Benserade du 1^{er} novembre 1674 est placée en tête du livre, en dessina le frontispice (Figure 1).⁷ Seuls Chauveau et Leclerc ont signé leurs travaux, alors que pour une raison inconnue, ceux de Lepautre sont anonymes, mais les *Comptes des bâtiments du roi*, témoignant de sa participation, datent les interventions des artistes et permettent d'évaluer leur rémunération. Chauveau, dont les paiements s'échelonnent du 8 mai 1673 au 23 décembre 1675, reçut au moins 2 458 livres pour les 102 planches dont il fut chargé, Lepautre pour 86 planches, du 7 août 1673 au 30 octobre 1674, 1 892 livres et Leclerc 300 livres le 27 février 1674, pour les 38 autres dont le frontispice.⁸ Selon Voltaire, qui y voyait une preuve de la 'libéra-

-
3. *Jeux des fables* (Paris: H. Le Gras, 1644). Stefano avait également gravé pour le Dauphin des jeux de cartes pédagogiques sur l'histoire et la géographie, accompagnés aussi de textes de Desmarets de Saint-Sorlin. Il ne semble pas que Chauveau et ses compagnons aient puisé leur inspiration dans cet ensemble.
 4. Roger-Armand Weigert, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle*, vol. 2 (Paris: Bibliothèque nationale, 1951), n° 1173–1274, pp. 517–18. Désormais abrégé en *IFF*.
 5. Maxime Préaud, *IFF*, vol. 9 (1980), n° et ill. 1410–1448, pp. 25–33.
 6. Maxime Préaud, *IFF*, vol. 11 (1993), n° et ill. 739–824, pp. 284–95.
 7. Gravé par Leclerc, dont le dessin préparatoire est signalé en 1774 par Charles-Antoine Jombert dans la collection de Paignon-Dijonval (*Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, 2 vols (Paris: Chez l'auteur, 1774) et Préaud, *IFF*, vol. 9 (1980), n° et ill. 1410). Henry Jouin décrit le sujet et fait référence à l'édition (*Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV* (Paris: Imprimerie nationale, 1889), p. 600). Claude Nivelon n'en dit rien (*Vie de Charles Le Brun*, éd. par Lorenzo Pericolo (Genève: Droz, 2004)). Comme le précise Maxime Préaud, le tirage des épreuves de la collection Béringhen (BnF, Est., Ed 42) précéda l'édition de l'ouvrage, qui est également illustré au titre d'une vignette — les armes royales sur un monde sommé d'une couronne fermée et entouré des colliers des ordres — et de deux culs-de-lampe montrant, l'un, deux amours grimant sur des rameaux d'olivier formant un encadrement au soleil personnifié, et l'autre, une renommée tenant un bouclier fleurdelisé et une trompette qu'elle embouche. Ils ne semblent avoir été gravés pour l'occasion et leur qualité ne permet pas d'y voir le travail d'un des trois artistes.
 8. *Les Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, éd. par Jules Guiffrey, 5

lité mal appliquée' de la générosité du souverain soucieux de récompenser 'le petit mérite qu'il [Benserade] avait eu dans ses ballets', le roi avait alloué 10 000 livres pour les seules gravures.⁹

Commencées en 1673, les planches furent achevées à la fin de 1675. Le livre parut le 19 juin 1676, date du privilège octroyé à Sébastien Mabre-Cramoisy, dont l'extrait précise que tout contrevenant se verrait infliger une amende de 2 000 livres. L'impression avait commencé dès la remise des planches, puisque le 12 août 1675 Mabre-Cramoisy reçut 6 000 livres pour 1 500 exemplaires, plus 50 livres pour les taxes, et autant le 20 septembre pour le même nombre d'exemplaires.¹⁰ Avec humour Benserade avait également rédigé:

L'EXTRAIT / DU PRIVILEGE DU ROY /
EN RONDEAU.

Il est permis à quelqu'un du Parnasse
Qui de Marot cherche à suivre la trace,
De mettre au jour des Rondeaux qu'il a fait
Pour estre en vente exposez beaux, ou laids,
Et défendu que l'on les contrefasse.

Le Roy plus loin étend la mesme grace,
Tout Acheteur qui du prix s'embarasse
Peut affecter de les trouver mauvais

Il est permis.

vols (Paris: Imprimerie nationale, 1881–1901), I, col. 805 et 709. Leclerc reçut probablement une somme supplémentaire, car il n'y a pas de raison qu'il ait été moins bien rétribué que ses confrères qui reçurent approximativement l'un 28 livres, l'autre 22 pour chaque planche et lui seulement 7. Cas fréquent, on ignore combien perçut Chauveau pour les dessins.

9. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, 2 vols (Berlin: Henning, 1751), II, 40.

10. *Les Comptes des bâtiments du Roi*, éd. par Guiffrey, I, col. 814 et 877.

S'adonner au Public quelle audace!
 À moins que d'estre ou Virgile, ou le Tasse,
 Le meilleur est de n'imprimer jamais,
 On y hazarde, et l'honneur et les frais;
 Mais qui voudra faire le Fat le fasse.

Il est permis.

Datée de septembre 1674, une lettre de Benserade à Bussy-Rabutin montre qu'il avait alors achevé son ouvrage: 'Les Rondeaux s'en vont estre imprimés et il n'y a plus que les planches que le roi fait faire qui les retardent; mais elles seront bientôt achevées. C'est, je crois, ce qu'il y a de mieux'.¹¹ Ainsi, dès 1673, Chauveau et Lepautre avaient déjà commencé à graver les illustrations, ce qui laisse supposer un échange entre l'auteur et les graveurs dont Benserade ne dit rien. L'amitié qui liait Chauveau au poète ne fut sans doute pas étrangère à son implication dans la commande.¹² Son rôle fut plus important que celui de ses deux confrères; selon Papillon dans sa biographie du graveur, il eut la direction de l'ensemble de l'illustration: 'M. Chauveau conduisait l'entreprise, et avait fait le partage des planches à dessiner et à graver ainsi que du ton à donner à l'ensemble de l'œuvre.'¹³ En effet, son unité manifeste ne peut se concevoir sans une collaboration étroite entre les artistes sur laquelle nous reviendrons plus loin.

11. *Correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy*, éd. par Ludovic Lalanne, 6 vols (Paris: Charpentier, 1858), II, 393; cité en partie par Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle* (Paris: Champion, 2008), p. 380.

12. Papillon précise que sa connaissance des belles-lettres, son goût pour l'histoire et la fable, sa probité et ses manières engageantes lui valurent 'bientôt d'illustres amis, du nombre desquels furent MM. Scarron, Scudéri, Benserade, Santeuil, Samson, etc.' (Jean-Michel Papillon, *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils, Évrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur* [1738] (Paris: P. Jeannet, 1854), p. 9.

13. Papillon, *Mémoire sur la vie de François Chauveau*, p. 12.

François Chauveau était le plus âgé des trois. Né en 1613, il mourut le 3 février 1676, quelques mois avant la parution du livre. Le 14 avril 1663, il avait été élu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Mariette, Perrault et Papillon soulignent tous que pas un livre important ne paraissait qui ne fut illustré par ses soins. Nommé gouverneur du Dauphin en 1668, le duc de Montausier l'avait choisi l'année-même pour illustrer les *Fables* de La Fontaine¹⁴ et un ouvrage sur des sujets d'histoire grecque et romaine pour l'éducation du jeune prince.¹⁵ Depuis 1664, il était en concurrence avec Sébastien Leclerc, considéré alors comme le spécialiste de la vignette.

De cinq ans le cadet de Chauveau, Jean Lepautre (1618–1682) entra à l'Académie le 11 avril 1677. Bien qu'il soit moins recherché que ses aînés par les libraires, ses illustrations de la *Jérusalem délivrée* par Le Tasse¹⁶ et du *Saint Louis ou la Sainte couronne reconquise* du Père Lemoyne,¹⁷ parues en 1671, avaient attiré l'attention.¹⁸ Il n'était pas indifférent à l'art de Chauveau: les planches du *Saint Louis* sont inspirées des gravures que son aîné avait fait paraître en 1658. En 1676, année de parution des *Métamorphoses*, tous deux collaborèrent au *Divertissement de Versailles donnez par le Roy* (6 pl.) et à la *Description de la Grotte de Versailles*¹⁹ édités par l'Imprimerie royale.

-
14. Weigert, *IFF*, vol. 2 (1951), n° 986–1046, pp. 495–97. Voir Jean Adhémar, 'L'Enseignement par l'image', *Gazette des Beaux-Arts*, 97 (1981), 53–60. Sur les ouvrages publiés pour le Dauphin, voir *La Collection ad usum Delphini*, éd. par Martine Furno (Grenoble: Ellug, 2005), p. 2.
 15. Papillon, qui mentionne cet ouvrage, précise qu'il 'n'a pas été continué; il n'y a eu que 18 planches de gravées' (*Mémoire sur la vie de François Chauveau*, p. 12).
 16. Torquato Tasso, *Godefroy ou la Jérusalem délivrée* (Paris: Denis Thierry, 1671). Voir Préaud, *IFF*, vol. 11 (1993), n° 988–1008, pp. 350–52.
 17. Préaud, *IFF*, vol. 11 (1993), n° 934–51, pp. 330–36. Voir Véronique Meyer, 'L'Illustration du Saint Louis du Père Lemoyne', *Le Livre illustré sous l'ancien régime, Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 57 (2005), 47–73.
 18. En 1657, avec le *Clovis* de Desmarests, il aborde la vignette; contrairement à Leclerc, il illustre plutôt des ouvrages in-4° qu'in-12.
 19. Préaud, *IFF*, vol. 11 (1993), n° 909–913 et 897–908, pp. 314–21; Weigert, *IFF*, vol. 2 (1951), n° 1276–77 et 1278–79, pp. 519–20.

De loin le plus jeune, Sébastien Leclerc (1637–1714) était aussi de l'Académie, où il était entré le 6 août 1672, et travaillait déjà pour le roi lorsqu'il reçut la commande des illustrations pour les *Métamorphoses*. En 1669 et 1671, il avait illustré de 153 planches d'une qualité exceptionnelle l'*Histoire sacrée en tableaux* de Finé de Brianville, destinée également au Dauphin.²⁰ Comme le précise Mariette, il travaillait en 1673 aux 45 vignettes du troisième volume,²¹ ainsi fallut-il l'autorisation du roi pour qu'il participe à l'illustration des rondeaux de Benserade. Le travail à achever explique sans doute que son intervention ait été plus réduite que celle des deux autres graveurs. En 1676, comme eux, il exécuta d'autres gravures pour l'Imprimerie royale,²² notamment 40 planches du *Labyrinthe de Versailles ou description en prose des bosquets* de Charles Perrault,²³ où il renouait avec Benserade chargé de l'explication des fables en vers.

Ennemi du pathétique et du lyrisme, des situations héroïques et de l'érudition, rejetant toute lecture allégorique et préférant montrer les 'dieux réduits aux lois du monde humain',²⁴ Benserade composa ses *Métamorphoses* sur le ton nouveau de la mythologie galante avec des allusions burlesques et choisit pour cela la forme du rondeau. Avec distance, ironie et raillerie, mais sans trivialité, il privilégie une fable légère qui cherche à plaire par la surprise et la diversité. Comme le souligne Marie-Christine Chatelain, la galanterie reste à distance, sans rien de trop explicite, si bien que la morale l'emporte.

Ces caractères se retrouvent-ils dans les illustrations? Comment traduire en gravure, sans rien de forcé, ces morales, ces sous-entendus galants, ces situations burlesques? Le texte et l'illustration jouissent-

20. Préaud, *IFF*, vol. 9 (1980), n° 1614–85 (*Histoire sacrée*, 1^{re} partie); n° 1686–1717 (*Histoire sacrée*, 2^e partie), pp. 81–103.

21. Notes manuscrites (BnF, Est: Mariette, IV, p. 221); cité par Préaud, *IFF*, vol. 9 (1980), n° 1762, n° 1718–62 (*Histoire sacrée*, 3^e partie).

22. Il avait déjà exécuté en 1668 des planches pour l'Académie des sciences, en 1670 pour les *Tapisseries du Roi* et en 1672 pour la Pompe funèbre de Séguier.

23. Préaud, *IFF*, vol. 9 (1980), n° 2818–58, pp. 211–21.

24. Voir Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant*, p. 374.

ils des mêmes libertés? Comment faire passer cet esprit nouveau dans la vignette? La gageure est d'autant plus grande lorsqu'on sait que 140 des 226 gravures procèdent de la réappropriation de planches exécutées notamment par Briot, Firens et Matheus pour l'édition parisienne des *Métamorphoses*, traduites par Nicolas Renouard (parues en 1619,²⁵ elles-mêmes procédant des estampes d'Antonio Tempesta gravées en 1606),²⁶ et que, non contents de s'inspirer de cette édition, Chauveau, Leclerc et Lepautre puisent également dans les bois de Salomon Bernard (v. 1506–1561?)²⁷ pour ses *Métamorphoses*, éditées en 1557 à Lyon, chez Jean de Tournes, qu'avait aussi consultées le graveur florentin

Bien qu'œuvre de trois graveurs, l'illustration est très homogène. Les vignettes sont toutes de même dimension (H. 7/8,3 cm x L. 9,4/ 9,7 cm) et délimitées par des encadrements imitant un cadre sculpté. Placées au haut de la page qui fait face au rondeau, elles sont cantonnées entre le titre imprimé du livre, *MÉTAMORPHOSES*, et un argument de trois à cinq lignes suivi d'une sentence latine tirée d'Ovide, qui résume la fable et doit permettre au Dauphin d'en retenir aisément la leçon.

Chauveau semble avoir hésité avant d'en venir à cette présentation. C'est du moins ce que semblent indiquer quatre dessins,

-
25. *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise [par Nicolas Renouard], et de nouveau soigneusement reueuës, corrigées en infinis endroits, et enrichies de figures à chacune Fable avec XV discours contenant l'Explication Morale et Historique de plus outre le jugement de Paris, augmentées de la métamorphose des abeilles traduite par Virgile* (Paris: la Veuve Langelier, 1619), in-fol. Ensemble de 150 estampes au burin, les unes anonymes, les autres par Briot, Faulte, Firens, Matheus. L'ouvrage connu de nombreuses rééditions, notamment en 1637 pour lesquelles on réutilisa les mêmes gravures. On retrouvera une numérisation sur Gallica.
26. Voir Henkel Max Dittmar, 'Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert', *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Berlin: Fritz Saxl), 6 (1926–27), 58–144 (pp. 136–40 pour ce qui a trait aux illustrations pour Benserade).
27. Peter Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais* (Genève: Droz, 2005).

conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid,²⁸ dont ne seront repris ni les sujets, ni la mise en page. L'un conservé à l'École des Beaux-Arts, l'autre au Louvre, deux autres dessins de Chauveau permettent de juger des recherches préalables et de la distance prise avec les modèles²⁹ et montrent comment se met en place une nouvelle iconographie adaptée au ton de Benserade. Dans le premier, représentant Pygmalion,³⁰ partant de la gravure de Firens, Chauveau conserve l'idée du jeune sculpteur se précipitant vers la statue debout sur son socle, mais au lieu de saisir Galatée dans ses bras, l'artiste s'élançait vers elle, alors que Vénus et l'Amour apparaissent sur un nuage. Présent dans le dessin, le souvenir de la composition de 1619 disparaît dans la gravure (*MB* 342), où les attitudes et les détails sont repensés en fonction de la fable de Benserade. Le geste nouveau de l'Amour bandant son arc en direction de Galatée est explicite: sur ordre de sa mère, il venge les femmes dédaignées par Pygmalion; si la déesse se penche vers lui, c'est pour lui expliquer les conséquences de son crime. Sous la gravure, la sentence indique: 'Pygmalion avoit toujours méprisé les femmes, et par punition Vénus le fit devenir amoureux d'une de ses statuës, car il estoit sculpteur: elle l'anima, et il l'épousa' (*MB* 342). Ce n'est plus l'artisan à la musculature robuste auquel Chauveau avait d'abord songé, mais un jeune homme svelte et élégant. Cette juvénilité et cette élégance se retrouvent dans toutes les illustrations, et c'est sans doute par souci d'harmonie que Chauveau choisit cette nouvelle présentation. Le second dessin montre *Apollon et Daphné*.³¹ Contrairement à Briot dont il s'inspire, Chauveau

28. Xavier Salmon, 'Drawings by François Chauveau in the Biblioteca Nacional, Madrid', *Master Drawings*, 38.2 (2000), 139–54. Le premier dessin est un frontispice; au bas des trois autres, sous la composition, une marge avec un titre.

29. Dans le même sens que les gravures et de dimensions comparables, à la plume et au lavis d'encre brune.

30. Il est beaucoup plus grand que la vignette: 15,4 x 22,7 cm (Inv.: Mas. 860 1. Voir la reproduction dans le catalogue *Cat'zArts* de l'École des Beaux-Arts de Paris (en ligne).

31. Louvre (INV 25236, recto; plume et encre brune, 14,8 x 21,9 cm) et pour la reproduction: base Joconde INV: 50350011366. Le sujet n'apparaît pas dans la suite de *Tempesta*.

représente le fleuve Pénée, que sa fille Daphné appelle à l'aide, comme Benserade le précise: 'Apollon amoureux de Daphné court après elle, et comme elle se sent lasse, elle implore le secours de son père le fleuve Pénée qui la change en laurier, pour luy faire éviter la violence de son Amant' (MB 24). Malgré des changements importants, Chauveau conserve cette idée dans l'illustration finale (MB 24, Figure 2). Ainsi le père lance ses imprécations et l'Amour, dont l'attitude a changé, assis désormais sur un nuage, au lieu de poursuivre le couple et de lui adresser un pied de nez moqueur, assiste impuissant à la scène et déplore l'échec d'Apollon, semblant ainsi tirer la conclusion de Benserade à travers son rentrement (ou refrain): 'Que sert l'amour?'

Selon Papillon, Chauveau 'avait fait le partage des planches à dessiner et à graver'. Il est donc probable qu'il fut responsable du choix des modèles et qu'il donna à Leclerc et à Lepautre pour référence les *Métamorphoses* de 1619, dont les gravures ne furent qu'un canevas que chacun est libre de compléter selon son inspiration. Ils lui soumettaient leurs projets, dont ils discutaient. En effet, Papillon rapporte:

Il arriva que M. Lepautre ne put trouver une composition agréable et expressive comme il faut pour représenter la métamorphose de Scython [MB 100, Figure 3] qui étoit tantôt homme et tantôt femme, cela l'embarassa, parce qu'il ne vouloit rien témoigner au sieur Chauveau. Il eut recours à M. Leclerc, lequel pareillement ne put se satisfaire lui-même en trouvant une attitude convenable à la figure de ce sujet; de manière qu'ils furent obligés tous les deux d'aller ensemble avouer leur peine à M. Chauveau qui fit donc cette planche telle qu'on la peut voir page 110 de ces rondeaux.³²

On peut comprendre leur perplexité devant ce sujet sans précédent. Chauveau a-t-il si bien réussi? Les cheveux de Scython sont encore

32. Papillon, *Mémoire sur la vie de François Chauveau*, p. 12.

courts, les jambes lourdes, le chapeau à plumes sur le siège, sont des indices de ses changements de sexe, mais sans le texte on aurait bien du mal à comprendre le sujet:

Propre à tout faire, et maistre en fourberie
 Estoit Scipion, Ovide le décrie
 Come un sujet au changement enclin,
 Icy femelle, autre part masculin,
 Et l'ambigu d'une galanterie.

Sur ce qu'il fut encore l'on parie
 Bref il estoit l'hoste, et l'hostellerie,
 Tantost valet, tantost servante, enfin.

Propre à tout faire.

À la plume, encre grise et lavis gris sur traits de sanguine, six dessins conservés à l'Ashmolean Museum d'Oxford précisent la démarche de Chauveau.³³ Ils sont de dimension voisine de celles des vignettes (7,3 x 8,6 cm), qui les reproduisent inversés; leurs contours sont repassés à la pointe pour le transfert sur le cuivre. La transcription est parfois inférieure à l'original. Le tracé de *Pygas changée en grue par Junon* (MB 158) est moins ferme, le traitement des visages de la *Fille d'Eumele en Oiseau* (MB 246) et de Danaé (MB 113) moins expressif et plus heurté. Les trois autres gravures, *Antigone en Cigogne par Junon* (MB 160), les *Compagnes d'Ino en rochers et en Oyseaux* (MB 108) et *Scylle en rocher assaillie par les chiens* (MB 404) sont très proches des dessins, quoique quelques détails soient ajoutés dans les vagues et que les bouquets de feuillages soient plus grignotés. Tout porte à croire que Chauveau s'est avant tout contenté de dessiner

33. Voir Jon Whiteley, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum* (Oxford: Ashmolean Museum, 2000), n° 218, six dessins collés sur la même page, et n° 219, le frontispice. Pour les reproductions en ligne, voir Ashmolean Museum of Art, Western Art Drawings Collection: <http://www.ashmolean.org/collections/online/> [consulté le 26 octobre 2016]

les compositions et qu'il a confié la gravure aux artistes qui travaillaient alors dans son atelier comme Edward Le Davis,³⁴ Jean-Baptiste Brebes (Broebes),³⁵ Antoine Clouzier³⁶ et Nicolas Guérard.³⁷ Ce dernier participait alors aux illustrations des *Fables* de la Fontaine dont Chauveau avait reçu la commande.³⁸ Mais Chauveau ne dut pas se décharger entièrement sur eux, car flagrante dans certaines planches, cette maladresse ne concerne pas toutes les vignettes, dont certaines sont de belle qualité, même si on y retrouve cette rudesse que Marolles lui reproche:

François Chauveau pouvoit mériter de la gloire,
Pour son invention, s'il eust eu cet air doux
Que l'art lui dénioit dans ses plus hardis coups,
Quand il vouloit toucher les desseins de l'histoire.³⁹

Ainsi que le remarque Watelet: 'Comme on recherchait beaucoup ses ouvrages, surtout pour l'ornement des livres, il étoit souvent obligé d'expédier; et pour ne pas revenir sur son travail à la pointe, il le faisait mordre avec trop peu de ménagement et de soin, il produisoit des dessins agréables par l'esprit de la pointe, et par la variété des travaux, et par la douceur des tons'.⁴⁰ Quoiqu'il en soit, preuve de leur attrait, ces illustrations font partie des plus célèbres suites gravées par Chauveau. Elles sont citées par Félibien, Moréri,

34. Sur Le Davis, voir Maxime Préaud, *IFF*, vol. 10 (1989), pp. 12–20, et <<http://www.britishmuseum.org/research.aspx>> [consulté le 26 octobre 2016]

35. Weigert, *IFF*, vol. 2 (1951), pp. 101–06.

36. Roger-Armand Weigert, *IFF*, vol. 3 (1954), pp. 15–18.

37. Roger-Armand Weigert, *IFF*, vol. 5 (1968), pp. 80–138.

38. La Fontaine, *Fables choisies* (Paris: Denis Thierry, 1678), III; voir Weigert, *IFF*, vol. 5 (1968), n° 143–44. Bien qu'il n'ait pas signé d'autres planches, il intervint sans doute dans les quatre autres volumes illustrés de 134 vignettes; voir Weigert, *IFF*, vol. 2 (1951), n° 986–1046, pp. 495–97.

39. Michel de Marolles, *Livre des peintres et graveurs*, édition revue et annotée par Georges Duplessis (Paris: Plon, 1872), p. 22.

40. Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris: Prault, 1792), p. 373.

Mariette, Papillon, Huber qui précise: ‘Chauveau peut être regardé, après Callot, comme le premier artiste françois qui ait orné les ouvrages de l’esprit de ces gravures qu’on nomme vignette, si fort en vogue aujourd’hui’.⁴¹

D’autres dessins avaient été conservés après la mort de Chauveau. Outre le recueil des estampes des *Métamorphoses* de Benserade gravées par Leclerc, on sait que Paignon Dijonval⁴² en avait un autre constitué de ‘trente-trois cartouches d’ornemens et culs-de-lampe, peints à gouache et rehaussés d’or sur pap[ier] pour orner un manuscrit des *Métamorphoses* d’Ovide, mises en rondeau par Benserade. Plusieurs de ces pièces sont in-folio et les autres in-4^o.⁴³ Il pourrait s’agir d’une première version destinée au Roi.

Quelques traits communs à l’ensemble des gravures

L’argument étant plus narratif que le rondeau, les graveurs s’en inspirèrent en priorité. Ainsi, dans la gravure de Chauveau comme dans l’argument, Junon, piquée de l’orgueil de Pygas (*MB* 158), transforme la reine des Pygmées en grue ‘qui fait la guerre à ses sujets’, alors que le rondeau ne dit rien de son intervention. Mais le graveur ne reprend souvent qu’un des épisodes de l’argument: alors que Benserade évoque *Actéon* (*MB* 62) transformé en cerf à la vue de Diane et de ses nymphes et ses chiens qui le dévorent, Chauveau s’en tient à la métamorphose.

Si les transcriptions sont proches de la lettre, qu’en est-il de l’esprit? Comment faire passer le ton narratif varié de Benserade, tour à tour ironique, burlesque ou sentimental? L’exemple de la fable

41. Michel Huber, *Notices générales des graveurs: divisés par nations et des peintres* (Dresde et Leipzig: Breitkopf, 1787), p. 207.

42. M. Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval, état détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé [...] à l’usage des artistes et des amateurs* (Paris: de l’Imprimerie de Madame Huzard, 1810), n° 7029, p. 243. Bénard reprend les numéros de Jombert: ‘41 est[ampes] en l[ongueur] 129. Plus, une ép[reuve] double du titre avec différences, et deux copies des art[icles] 14 et 36.’

43. Bénard, *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, n° 4108, p. 172.

d'*Eson* (MB 222), où Leclerc opère lui aussi des choix, le montre en harmonie avec le poète. S'appuyant là encore sur l'argument, 'Eson estoit fort vieux, et père de Jason: à sa prière Médée le rajeunit par la force de son art', il montre le vieillard décharné étendu sur le sol devant Médée qui s'apprête à officier à la lumière de cierges, devant une grande vasque fumante.

Pour rajeunir un vieux sexagénaire
 En bonne foy Médée eut fort à faire:
 Son fils Jason le vid déchiqueté,
 Haché menu comme chair à pasté,
 Et mis bouillir dedans une chaudière.

Tout beau, dit-il, madame la Sorcière,
 Vous hazardez la santé de mon Père,
 Est-il besoin qu'il soit ainsi traité.

Pour rajeunir?

Sans être aussi explicite et véhémence, sans évoquer de chaudière, la gravure étonne. À la vue d'Eson, vieillard 'déchiqueté', de l'arrogance de Médée et du couteau sur le sol, il partage les sentiments de Jason, que renforce la lecture du rondeau. De lui-même, il peut en tirer la morale:

Par bien du monde il [Eson] seroit imité,
 Mais cette épreuve est un peu singulière.

Pour rajeunir.

La morale et le rentrement ne sont pas toujours faciles à deviner à travers les gravures seules. Mais ils s'imposent une fois le texte lu. Ainsi pour *Pygas, reine de Pygmées changée en grue* (MB 158, Figure 4), le rentrement proclame 'Cela n'est plus', par allusion sans doute à la Fronde:

Cela n'est plus comme autrefois en veüë
 Ces factions de populace émuë
 Oü de Pygas le regne fut plongé,
 Son corps en Gruë ayant esté changé
 Par ses sujets plumée, et combatuë.

Nous avons veü la puissance absoluë
 Diminuëe, en nos jours abattuë,
 Mais au devoir on s'est bien tost rangé.

Cela n'est plus.

Cette révolte est enfin disparuë
 Qui tenoit teste à chaque coin de ruë,
 Le petit peuple estoit pris qu'enragé,
 Et le pouvoir legitime abregé,
 C'estoit du temps que le monde estoit gruë.

Cela n'est plus.

De même, Cyniras Roy d'Assyrie pleuroit sur les degrez du Temple, parce que ses Enfans impies, et qui vouloient empescher les gens d'y entrer pour adorer les Dieux, avoient esté transformez en ces les degrez (MB 162, Figure 5)⁴⁴ proclame non sans ironie:

Le ciel est juste.

Pour tant d'orgueil, ah quel abaissement !
 Ces jeunes gens parlent insolemment,
 N'ont pour les Dieux de respect, et de crainte
 Foulent aux pieds les choses les plus saintes
 Sur eux aussi l'on marche impunément.

44. Dans les *Métamorphoses*, ce ne sont pas les fils mais les filles de Cyniras qui sont transformées en marches. Ni Tempesta, ni les graveurs de l'édition de 1619 n'ont illustré cette fable.

Le ciel est juste.

Si les graveurs montrent une certaine liberté face au texte, Benserade leur inspire parfois une nouvelle iconographie. Restant en général très proches de l'argument, ils en proposent parfois une synthèse avec le rondeau. Alors que le poète évoque uniquement la chute fatale d'Icare (*MB* 274), faisant abstraction de la représentation traditionnelle, Chauveau montre l'instant qui précède son envol et figure Dédale dans son palais, achevant de fixer les plumes sur les bras de son fils qu'il met en garde contre toute imprudence (Figure 6). La lecture du début de l'argument aura guidé son choix: 'Icare négligeant les avis de son père Dédale qui luy avait fait des ailes de cire [...]'. Ainsi, Chauveau laisse deviner au lecteur la catastrophe finale et met l'accent sur le rentrement: 'C'est grand pitié', qui à la fois tire la morale et donne le ton au récit. Dans *Proetus en Rocher* (*MB* 128), Leclerc s'inspire à la fois du début de l'argument et du rondeau; il privilégie le moment qui précède la métamorphose, quand Persée brandit la tête de Méduse pour pétrifier l'oncle d'Andromède, usurpateur du royaume de sa nièce. S'il se plaît à décrire le palais et son décor et ajoute deux soldats près du roi, autant d'éléments sur lesquels Benserade est muet, c'est que le redoublement autorise cette licence: 'À cet abord.' La conclusion de Benserade est de nouveau celle que le Dauphin doit tirer de la gravure: 'D'un bien qu'on s'est appliqué par son crime,/ Le plus hardi devient comme un Rocher.'

Une certaine communion de pensée semble unir Benserade et ses interprètes; plus que lui encore, ils se montrent réticents à représenter la métamorphose. Cette réticence est néanmoins plus grande chez Leclerc que chez Chauveau. Cependant dans *Picus en Pivert* (*MB* 410), plutôt que de représenter la métamorphose évoquée dans l'argument, il préfère s'attarder sur la fuite éperdue dans la forêt sous un ciel menaçant,⁴⁵ évoquant le début de la transformation par l'apparition de quelques plumes sur le bras droit de Picus, sous l'effet

45. Au contraire, *Tempesta* montre la métamorphose.

de la fureur de Circé amoureuse. La morale, ‘L’on en voit moins’, célébrant le caractère exceptionnel de la fidélité de l’époux de Canente n’en devient que plus évidente, si bien que la gravure et le rondeau, qui malgré son titre ‘Picus en pivert’ ne s’appesantit pas sur cette métamorphose, se trouvent en parfaite harmonie.

Scènes galantes, scènes d’alcôve et pastorales

Plus que Chauveau et Lepautre, Leclerc se plaît à représenter des scènes d’intérieur, qui donnent parfois lieu à des scènes d’alcôve. On retiendra l’exemple de *Pandore* (MB 10, Figure 7), dont, comme le précise Benserade, le sujet ne fait pas partie des *Métamorphoses* d’Ovide. Proposant là encore une nouvelle iconographie, Leclerc situe la scène dans une chambre à coucher. L’amant ouvre la boîte d’où s’échappent toutes les misères du monde et Pandore étonnée qui semble répéter sans fin, comme le rentrement: ‘Dans une boîte.’ Pour évoquer le mythe de *Cephale* (MB 228, Figure 8), Leclerc montre le couple enlacé dans un lit à baldaquin. L’idée lui vient du texte de Benserade: pour éprouver la fidélité de sa femme, ayant pris une nouvelle apparence, Céphale ‘se jetta dans un commerce tendre’. Cependant la Procris de Leclerc montre plus de sagesse que celle de Benserade car, fort heureusement, il ‘se découvrit comme elle alloit se rendre’.

Comme Benserade, ses interprètes multiplient les scènes sentimentales et évitent certains épisodes dramatiques retenus par Tempesta et les graveurs de l’édition de 1619. Rien n’apparaît des amours tumultueuses de Neptune ou dramatiques de Jupiter. *L’Enlèvement d’Europe*, terrible sous la pointe de Tempesta, devient une scène tendre sous celle de Chauveau qui en multipliant les amours et les compagnes de la jeune princesse annonce les représentations du XVIII^e siècle (MB 54, Figure 9). La brutalité des compositions de Tempesta, que Briot et Firens avaient reprises, tend à disparaître au profit d’une représentation plus tendre, plus élégiaque et moins héroïque. Ainsi, au début du rondeau, Benserade et Leclerc évoquent de façon sentimentale les amours de *Mnémosyne et Jupiter*

(MB 186)⁴⁶ sans que rien n'apparaisse des futurs actes de violence. Le graveur décrit la rencontre idyllique où sous les traits d'un pasteur Jupiter apparaît à la nymphe qui rêve à l'ombre d'un bosquet. La pastorale règne dans plusieurs vignettes. Chauveau montre ainsi Apollon à genoux près d'Issé (MB 176, Figure 10), ses moutons non loin d'elle, Vertumne abordant Pomone qui se promène dans un parc, tandis que l'amour se cache dans le pan de sa robe (MB 432). Pour représenter *Calisto en ourse* (MB 39), Lepautre choisit d'ignorer la métamorphose et de montrer Jupiter sous les traits de Diane, dans la forêt, au crépuscule éclairé par les amours, enlaçant Callisto, décrivant ainsi 'la solitude, et l'ombrage des bois'.⁴⁷

Chauveau, Lepautre et Leclerc exaltent le corps féminin, souple et allongé, dont les drapés mouillés révèlent les formes juvéniles et sensuelles. Le buste est souvent dénudé et en général une des jambes est en partie découverte. Quant aux hommes, eux aussi vêtus à l'antique, ils ont soit la fragilité de l'adolescence, soit la robustesse d'un corps d'athlète. Ainsi les représentations de Tempesta et celles des graveurs de Renouard⁴⁸ sont profondément modifiées. Les personnages monumentaux, qui occupent le premier plan, sont parfois remplacés par de petites figures qu'ils repoussent au second. Ils simplifient les compositions, suppriment les détails et les scènes annexes qui procédaient du maniérisme. Leurs compositions moins violentes et dramatiques accordent, comme dans *Cyrane* (MB 138), une importance nouvelle aux paysages forestiers, montagneux ou lacustres, aux lointains et aux ruines antiques. Idylliques et touffus, ils

46. Rarement représenté, il ne l'est pas par Tempesta, le sujet est peu compréhensible sans le texte; rien ne permet d'identifier Jupiter qui apparaît sous la forme d'un berger, d'autant que Leclerc choisit la rencontre idyllique et non la scène de rapt.

47. Cependant, l'idée dérive de Tempesta et de Matheus, mais Lepautre propose des attitudes et un cadre nouveaux, supprime les épisodes annexes et donne un ton plus bucolique à la scène.

48. Voir, par exemple, dans *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose française [par Nicolas Renouard]*, le Chaos (p. 2); *Prométhée crée l'homme* (p. 3); *Pandore* (p. 10); *Lycæon* (p. 14). Voir note 25.

remplacent les terres arides et rocheuses, à peine ombragées, imaginées par Tempesta.

Comique et humour

Les interprètes de Benserade reprennent parfois ses traits d'humour. Ainsi Chauveau repense la représentation traditionnelle d'*Andromède* (MB 122) où Persée descend du ciel; il montre le fils de Danaé enfonçant délicatement son épée dans les côtes du monstre qui se retourne d'un air douloureux, tandis qu'Andromède observe la scène et que le génie de l'hyménée lui retire ses fers. Rien de l'héroïsme de l'image traditionnelle; le ton désinvolte et burlesque qui en ressort est proche du texte dont il illustre surtout l'idée de délivrance et le rentrement, 'D'un vilain monstre', sans pour autant s'écarter de la conclusion:

Persée obtient ce qu'il a mérité,
De sa fortune il paroist transporté,
En pouvoit-il trouver une meilleure ?
Qu'un galant Homme arive [sic] à la bonne heure,
Et qu'à propos il venge une Beauté.

D'un vilain Monstre.

Il en est de même de l'attitude d'Ulysse qui, pour ne pas entendre le chant des Sirènes, se bouche les oreilles plus ostensiblement que dans la gravure de Tempesta (MB 146, Figure 11), dont Lepautre repense la composition. Cherchant une représentation des sirènes plus conforme à celles qu'évoque Benserade, il leur supprime les ailes. Cet humour propre à Benserade réapparaît dans certaines gravures, notamment dans *Saturne en cheval amoureux de Phylire*, sujet rare,⁴⁹ dont Chauveau donne une image plaisante par le tendre et frémissant

49. Evoqué par Renouard en 1619, il ne fait pas l'objet d'une illustration.

baiser de la nymphe au cheval, sur lequel l'Amour caracole, tenant la faux de Saturne (MB 178, Figure 12).

Références aux illustrations antérieures

Nombreuses sont les illustrations qui s'inspirent librement des gravures de l'édition de Renouard dont souvent la pagination est identique. Certaines en découlent directement comme les *Sœurs de Phaëton* (MB 36, Figure 13). Contrairement à Benserade, s'inspirant de l'édition de 1619 (Figure 14), Leclerc reprend le motif de Climène leur mère, qui entoure de ses bras l'une des sœurs déjà métamorphosée, mais il modifie la disposition des personnages et propose un nouveau dessin du tombeau. D'autres compositions, comme *Arachné* (MB 152, Figure 15), sont entièrement nouvelles et correspondent parfois au choix d'un moment différent de la fable (MB 153). Ainsi au lieu de la montrer en cours, comme le fait Tempesta,⁵⁰ Lepautre représente sa métamorphose achevée par la malédiction de Minerve.

Quatre-vingt-six compositions sont entièrement nouvelles; elles comptent parmi les plus belles et ne tiennent pas toutes aux amours des dieux. Il en est ainsi d'*Amphion* gravé par Leclerc (MB 196, Figure 16) où le graveur imagine un ménestrel élégant, vêtu à l'antique, qui assis se retourne en chantant vers le lecteur tandis que les pierres s'élèvent au son de sa musique qui (ainsi que Benserade l'explique dans l'argument et dans le rondeau), prennent place pour former les murs de Thèbes. Cette gravure exemplaire permet de résumer le ton de beaucoup d'autres où se mêle tendresse et mélancolie, élégance et préciosité, et où la nature tient une place importante. Un autre trait commun à l'ensemble de l'illustration, est la représentation sur le mode antique du costume, de l'architecture,

50. Voir la reproduction du Fine Arts Museums de San Francisco, <<https://art.famsf.org/antonio-tempesta>>.

par souci de resituer chaque scène dans son temps mais aussi de créer un dépaysement qui participe de la poétique générale.

Si l'homogénéité de l'ensemble est remarquable, chaque graveur garde son originalité. Certaines pièces montrent des traits spécifiques à Lepautre; dans *Les Soldats de Diomède en oiseau* (MB 414) et dans *Esculape en serpent* (MB 450), le traitement du navire est analogue à celui des planches d'ornements qui ont fait sa renommée, de même que pour les vues de villes à l'antique des *Filles d'Orion* (MB 394).

En général, Leclerc est le plus inventif et le plus talentueux des trois artistes. Son dessin et sa gravure impeccables mettent ces vignettes au nombre de ses plus belles réalisations. Sa pointe toujours légère et ses travaux variés rendent avec délicatesse le plus petit détail⁵¹ alors que les gravures de Lepautre et de Chauveau sont moins heureuses et de qualité inégale; mais Lepautre n'est pas loin d'égaliser Leclerc, contrairement à Chauveau qui travaille d'une pointe un peu lourde et souvent négligée.

Réception de l'œuvre et histoire des cuivres

Selon l'abbé Paul Tallemant qui édita en 1697 l'œuvre de Benserade,⁵² ces rondeaux auraient été un échec cuisant pour l'académicien, non pour leur illustration, mais pour la forme poétique, le contenu et le ton qui préside à l'ensemble. Attribués par certains au poète Chaulieu, partisan de Boileau qui s'élevait contre le faux-bel esprit, par les autres à Claude-Emmanuel Luillier dit Chapelle, des vers en dénonçaient le faux-bel esprit:

51. En cela il se pose en héritier de Callot à qui ses contemporains et les amateurs du XVIII^e siècle se plaisaient à le comparer. On remarquera que la pointe de Lepautre est plus proche de celle de Leclerc que de celle de Chauveau.

52. *Œuvres de Monsieur de Benserade*, 2 vols (Paris: Charles de Sercy, 1697). Voir le 'Discours touchant la vie de monsieur de Benserade' (I, non paginé) qui relate que ses amis l'auraient mis en garde contre cette entreprise qui risquait de lasser le lecteur, mais qu'il 'ne voulut point se rendre à leurs bons avis'.

De ces rondeaux un livre tout nouveau
 À bien des gens n'a pas eu l'art de plaire.
 Mais quant à moi j'en trouve tout fort beau,
 Papier, dorure, images, caractère,
 Hormis les vers qu'il fallait laisser faire
 À La Fontaine.⁵³

Comme le remarque Marie-Claire Chatelain, qui s'élève contre cette affirmation constamment reprise par les historiens du livre, les *Métamorphoses* furent souvent copiées et rééditées tant en France qu'à l'étranger, avec ou sans les images, ce qui atteste d'une réelle demande et d'une bonne réception nationale et internationale.⁵⁴ L'usure des cuivres prouve que la diffusion fut importante. On sait, grâce aux *Comptes des bâtiments du roi* que le livre fut tiré d'emblée à 3 000 exemplaires, ce qui est considérable. Mais les cuivres ne furent pas réutilisés pour les éditions postérieures. À cela une explication: le 7 octobre 1692, Jean le Couvreur, arquebusier ordinaire du Roy,⁵⁵ et Jean Collignon,⁵⁶ sculpteur des bâtiments de sa majesté,

53. Voir Félix Deltour, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle* (Paris: Didier & Durand, 1859), p. 107; ils embarrassèrent La Fontaine qui, souhaitant se présenter à l'Académie, avait besoin de l'appui de Benserade.

54. Signalons la réédition in-12 sans les images, en 1694, à l'Imprimerie Royale (BnF, Tolbiac: YC-6694); en 1698 celle in-12 également chez Charles de Sercy; et, en 1701, celle in-folio chez Mabre-Cramoisy, portant au titre la mention trompeuse 'enrichy de figures' (Johann Georg Theodor Grässe, *Trésor de livres rares et précieux*, 7 vols (Dresden: Kuntze, 1859-69), V, 90).

55. Armurier, selon un brevet en date du 15 décembre 1653, il eut le 20 avril 1658 la survivance de son père qui était logé au Palais Cardinal. Le 2 avril 1657, il avait obtenu permission de bâtir une boutique et un logement au-dessus de cet emplacement (voir A. L. Lacordaire, 'Brevets d'arquebusiers', *Archives de l'art français*, 3 (1853-55), 277-86 (p. 281)).

56. On sait peu de chose de ce sculpteur, apprécié de Lebrun dont il fut un des collaborateurs. Il exécuta le tombeau de Julienne le Bé, mère du peintre, et les statues de la Musique et de la Victoire pour le tombeau de Vauban à Serrant. Il travailla au château et au parc de Versailles mais n'appartenait pas à l'Académie (voir François de La Moureyre, 'Réflexion sur le style des statues de la façade du château de Versailles',

vendirent à Girard Audran les 227 planches en question moyennant 500 livres.⁵⁷ Ils les avaient probablement acquises de Sébastien Mabre-Cramoisy ou de Françoise Loir, sa veuve, entre 1687, date de la mort de l'éditeur, et 1691, quand le chancelier de Pontchartrain donna l'ordre à Françoise Loir, qui avait provisoirement la direction de l'Imprimerie royale, de faire tirer des épreuves de tous les caractères et de toutes les planches que l'établissement possédait et de donner un inventaire général de tout ce qui s'y trouvait en caractères et ustensiles.⁵⁸ Girard Audran tira lui aussi quelques épreuves des planches, mais l'état d'usure dans lequel elles devaient se trouver explique qu'elles furent rapidement vendues ou récupérées pour d'autres usages:⁵⁹ on n'en trouve plus que quelques exemplaires en 1731 et en 1756 dans les inventaires de sa fille Hélène.

La renommée de l'ouvrage fut internationale comme en attestent de nombreuses copies. La première date de 1677; de format in-folio, on lit sur la page de titre 'de l'Imprimerie royale, Jouxte la copie de Paris'. Elle fut suivie en 1679 d'une édition in-12, parue à

Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles, mis en ligne le 16 juin 2008, <<https://crcv.revues.org/992>> [consulté le 28 octobre 2016].

57. Minutier central des notaires parisiens/ET/XLIX/399, 7 octobre 1692. Voir Préaud, *IFF*, vol. 11 (1993), n° et ill. 739–824, pp. 284–95.
58. Auguste Bernard reproduit l'inventaire des planches où apparaissent celles des *Métamorphoses* (*Histoire de l'imprimerie royale du Louvre* (Paris: Imprimerie impériale, 1867), pp. 278–79); le document est conservé à la BnF, Ms.: NaF 2511. Il se pourrait que Mabre-Cramoisy ait acquis les cuivres en 1687 lorsqu'on lui vendit en masse tous les livres du fonds que possédait l'Imprimerie royale qui ne conserva qu'un petit nombre d'exemplaires (Bernard, *Histoire de l'imprimerie royale*, p. 77).
59. Marie-Caroline Janand, *Girard Audran (Lyon 1640 — Paris 1703)*, thèse d'histoire de l'art, Université de Lyon 2 (1997), I, 39, III, 8 et 18. Dans l'inventaire des biens d'Hélène Audran, fille de Girard, le 19 février 1731 (Minutier central/ET/LXXXVII/849), deux suites sont prisées 6 livres et 48 frontispices 7 livres 4 sols. Le 19 août 1756 dans son inventaire après décès (Minutier central/ET/LXXXVII/1038) les deux suites réapparaissent; elles ne sont plus prisées que 20 sols; et les 48 frontispices de rondeaux, 3 livres. On ne trouve pas trace des planches.

Amsterdam, chez Abraham Wolfgang,⁶⁰ et d'une autre in-12 également en 1714 à Utrecht chez van de Water. Dans toutes ces éditions, des copies des gravures de Lepautre, Leclerc et Chauveau contribuaient ainsi à diffuser un style et une iconographie nouvelle. Le succès des gravures ne se démentit pas. On s'en inspira par deux fois en 1801 pour des éditions où l'image l'emporte sur le texte. Augustin-Savinien Leblond (1760–1811)⁶¹ prit pour modèle 50 des gravures exécutées pour Benserade pour le *Choix de métamorphoses, gravé d'après différens maîtres, par Huet l'aîné*⁶² et donna une libre interprétation des gravures du XVII^e siècle, modifiant le style des figures et les expressions. En 1801 parut une autre édition où furent retenues 138 des 226 gravures de l'édition de 1676, toutes attribuées à Leclerc, sans renvoyer à Benserade.⁶³ Paru chez Cordier et Legras, l'ouvrage était destiné, comme le précise l'éditeur, à l'instruction de la jeunesse. Les gravures anonymes, à l'eau-forte, au dessin souvent

-
60. Le frontispice est gravé par C. van Hagen puis par Johann Ulrich Krauss (1655–1719) (*Die Verwandlungen des Ovidii in zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern* (Augsbourg: Krauss, c. 1690). Voir le site web de David Kinney et Elizabeth Styron, 'Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Métamorphoses in Image and Text' (<<http://ovid.lib.virginia.edu>> [consulté le 28 octobre 2016]) et Henkel Max Dittmar, 'Illustrierte Ausgaben', pp. 136–40.
61. Auguste-Savinien Leblond d'Olblen était mathématicien, membre du Lycée des Arts, employé dans le département des estampes de la Bibliothèque royale, chargé de ce qui avait trait à l'éducation; voir Françoise Huguet et Isabelle Havelange, *Les Livres pour l'enfance et la jeunesse de Gutenberg à Guizot: les Collections de la Bibliothèque de l'Institut national de recherche pédagogique* (Paris: Klincksieck, 1997), p. 208.
62. [Ovide], *Choix de métamorphoses, gravé d'après différens maîtres, par Huet l'aîné; avec la simple exposition de chaque sujet, terminée par un quatrain propre à le fixer dans la mémoire des Enfans. Première suite de 50 planches*. [Précédé de] *Réflexions sur la science des fables, et sur ce qu'il faut en développer dans l'éducation* (Paris: Marcilly, 1801), An 10, in-12 obl, 50 p. et 50 planches; 2^e suite de 50 planches également par Jean-Baptiste Huet (1745–1811), peintre d'animaux et de pastorales. Académicien lié avec Demarteau, il travailla pour la manufacture des Gobelins qu'il réorganisa.
63. *Métamorphoses d'Ovide ornées de 138 gravures d'après Sébastien Leclerc, précédées de la vie d'Ovide et d'un Abrégé de l'histoire Poétique* (À Paris: Chez Cordier et Legras, imprimeurs-libraires, rue Galande, n° 50 et Tavernier, libraire, rue du Bacq, n° 937, 1801).

schématique, inversent les originaux, et parfois les simplifient avec une certaine froideur.

Ainsi pendant plus de cent ans les œuvres de Chauveau, Lepautre et Leclerc servirent de modèles; comme les graveurs de 1619 avaient su composer plus ou moins habilement avec l'art de Tempesta, il en fut de même pour Jean-Baptiste Huet et pour le graveur inconnu qui travaillait pour Cordier et Legras. Et, en 1806, l'iconographie qu'ils surent imposer perdura, bien que leur style (empreint d'un esprit rocaille) ait été supplanté par le courant néoclassique, inauguré par la traduction de Villenave, illustrée de gravures d'après Le Barbier, Monsiau et Moreau, parue cette année-là.

*Université de Poitiers*⁶⁴

64. Centre de recherches interdisciplinaires en histoire, histoire de l'art et musicologie (EA 4270).



Figure 1 — Leclerc, d'après Charles Le Brun, Frontispice, *Métamorphoses* (1676).



Figure 2 — Chauveau, *Apollon amoureux de Daphné*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 3 — Chauveau, *Métamorphose de Scython*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 4 — Chauveau, *Pygas changée en grue*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 5 — Leclerc, *Cynirus pleure ses fils*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 6 — Chauveau, *Dédale et Icare*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 7 — Leclerc, *Pandore*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 8 — Leclerc, *Céphale et Procris*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 9 — Chauveau, *Enlèvement d'Europe*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 10 — Chauveau, *Apollon et Issé*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 11 — Le Pautre, *Ulysse et les sirènes*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 12 — Chauveau, *Saturne en cheval amoureux de Phylire*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 13 — Leclerc, *Les Sœurs de Phaëton*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 14 — Anonyme, *Les Sœurs de Phaëton*, dans *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise [par Nicolas Renouard]* (1619).



Figure 15 — Chauveau, *Arachné*, dans *Métamorphoses* (1676).



Figure 16 — Leclerc, *Amphion*, dans *Métamorphoses* (1676).