

L'IMAGINATION DE LA FABLE. LES *FABLES CHOISIES* DE LA FONTAINE
MISES EN VIGNETTES PAR FRANÇOIS CHAUVEAU

Marc Escola

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2020/4 n° 289 | pages 707 à 719

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130823872

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2020-4-page-707.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

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.

Marc Escola

—

L'imagination de la fable. Les *Fables choisies* de La Fontaine mises en vignettes par François Chauveau

À Marie-Claire Ropars

Année après année, il semble que l'interprétation des illustrations données par François Chauveau aux *Fables* de La Fontaine soit vouée à faire couler plus d'encre que n'en requiert l'impression de ces mêmes vignettes dans les rares éditions qui en font aujourd'hui la dépense. Le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade ¹ » (1991) fait seul exception, comme on sait : au terme d'un vigoureux plaidoyer que condense sa notice sur « La Fontaine et ses illustrateurs ² », Jean-Pierre Collinet est parvenu à faire imprimer les vignettes à la place pour laquelle elles ont été conçues – en tête de chacune des fables, tirées à mi-page dans l'intervalle ménagé entre le numéro et le titre, si bien que ce dernier forme aussi comme la légende de l'image – et dans un format réduit, presque carré, d'environ 68 × 52 mm, qui convenait aux deux éditions in-4^o et in-12^o imprimées solidairement dans la même année 1668 par Claude Barbin et Denys Thierry, à l'issue d'une aventure éditoriale mouvementée dont Philippe Cornuaille et Alain Riffaud sont récemment parvenus à retracer le détail ³. L'éditeur de la « Bibliothèque de la Pléiade » a été ainsi le premier, et jusqu'à ce jour le seul éditeur à exaucer le vœu formulé par Georges Couton deux décennies en amont : « une édition qui se voudrait rigoureusement historique devrait présenter les *Fables* comme La Fontaine les a conçues et voulues, avec les gravures pour lesquelles on peut bien penser qu'il a dit son mot ⁴ ». Nul ne peut savoir

1. Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes. Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

2. *Ibidem*, p. LXIII-CXLVII.

3. Philippe Cornuaille et Alain Riffaud, « Enquête sur les premières éditions des *Fables* de La Fontaine (1668) », *Le Bulletin du bibliophile*, n° 2, 2018, p. 246-280 (article repris et légèrement augmenté dans la dernière livraison du *Fablier : Le Fablier*, n° 30, 2019, p. 193-271) ; l'enquête établit avec la plus grande rigueur que les vignettes ont été commandées pour les deux éditions, que leur préparation a considérablement retardé le processus d'impression, mais surtout qu'elles ont d'abord été imprimées dans l'in-12^o (1^{er} état), puis, pour un grand nombre d'entre elles, retouchées par Chauveau (2^e état), avant d'être imprimées dans l'in-4^o. Aucune édition des fables n'était dès lors accessible en mars 1668, contrairement à ce que laisse penser l'achevé d'imprimer de l'édition in-4^o. Les auteurs penchent pour une sortie rapprochée des deux formats à l'automne.

4. Georges Couton, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 135 (le volume réunit les textes de conférences données à la bibliothèque de la ville de Lyon une quinzaine d'années en amont).

quels mots le poète et le graveur ont pu échanger dans le courant de l'année 1667 et début 1668 encore, mais le fait est qu'à chaque page de l'édition de « La Pléiade » aussi bien que dans l'édition Barbin, la fable et son illustration se parlent.

Les gravures de Chauveau font autrement défaut dans les éditions « de poche » les plus courantes, si bien que nos élèves, étudiants et étudiantes les ignorent absolument – alors même que le premier contact avec les *Fables* s'est fait pour la plupart d'entre eux dans les albums illustrés de leur enfance. Quant à l'édition de l'Imprimerie nationale (1985) reprise dans « La Pochothèque⁵ » (1995), l'on sait que Marc Fumaroli a fait le choix anachronique des « gravures de Jean-Baptiste Oudry » datées « 1783 » en page de titre – leur première impression remonte en réalité à l'édition parue chez Desaint et Saillant entre 1755 et 1759, mais les graveurs Cochin et Tardieu ont procédé d'après des dessins exécutés vingt ans plus tôt, entre 1729 et 1734. L'académicien s'est d'abord dispensé de toute explication quant à cette préférence ; il a fallu attendre une « Note sur l'illustration des *Fables* » tardivement adjointe à une nouvelle réédition⁶ pour en découvrir les raisons. L'historien de l'art y rappelle d'abord, après Jean Dominique Biard⁷, Alain-Marie Bassy⁸ et Terence Allot⁹ notamment, ce que les vignettes du premier illustrateur de La Fontaine doivent aux livres d'emblèmes régulièrement gravés par les presses flamandes depuis le milieu du siècle précédent ; il souligne que

les illustrations des *Fables* par Chauveau – conçues selon une disposition typographique analogue à celle des livres d'emblèmes – ouvrent leur fenêtre presque carrée, bien circonscrite, sur un petit monde où « la force des expressions » et la « variété » vantées par Perrault chez ce graveur [dans la notice qu'il lui consacre au sein de sa galerie des *Hommes illustres*] allient la prose des Flandres à l'esprit français, dans une formule légèrement archaïsante qui s'accorde fort bien avec le goût littéraire du premier recueil [de 1668]¹⁰.

Rappelons que si Chauveau a pu illustrer les huit *Fables nouvelles* de 1671, le second recueil paru en 1678, deux ans après la disparition du graveur, n'offre que huit autres vignettes originales seulement signées ou attribuables à « F. C. », sans qu'on puisse connaître la date de leur composition¹¹. Ensuite de quoi

5. J. de La Fontaine, *Fables*, éd. Marc Fumaroli [1985], Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995 [Réimpression de 2009].

6. M. Fumaroli, « Note sur l'illustration des *Fables* », in J. de La Fontaine, *Fables, ibidem*, p. 1037-1042.

7. J. D. Biard, « Introduction », in François Chauveau, *Vignettes des fables de La Fontaine*, éd. J. D. Biard, Exeter, University of Exeter, 1977.

8. A.-M. Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986.

9. T. Allot, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier*, n° 12, 2000, p. 9-34.

10. M. Fumaroli, « Note sur l'illustration des *Fables* », in J. de La Fontaine, *Fables*, éd. cit., p. 1038.

11. Ce sont donc au total seize vignettes qui sont signées « F. C. » dans le recueil de 1678, les autres illustrations étant dues à des élèves ou disciples du graveur, qui entretenait autour de lui un véritable atelier. Sur les usages de Chauveau quant à la signature de ses planches, voir T. Allot (« Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », art. cit., p. 20) qui signale que les huit illustrations des *Fables nouvelles* de 1671, semblablement

l'académicien, qu'on a connu plus soucieux d'exactitude, et peut-être de cohérence, invite sans transition à regarder « la somptueuse édition in-folio des *Fables*, publiée en 1755-1759 chez Desaint et Saillant, avec des gravures de Cochin et Tardieu d'après les dessins d'Oudry » comme « la suprême efflorescence du petit monde de François Chauveau¹² », tout en faisant valoir que :

la « douceur » et l'« agrément », joints au « dernier point de la délicatesse » – dont, selon Perrault, les amateurs du temps de Louis XIV reprochaient à Chauveau de manquer dans ses gravures –, sont répandus avec un art exquis dans les planches de Cochin-Oudry [...], [lesquelles] se déploient en pleine page, rivalisant avec le texte de La Fontaine qui figure en regard, et qui n'est plus, à le bien prendre, que le prétexte à cette fête de l'œil¹³.

Doit-on alors regarder les gravures d'Oudry comme définitivement supérieures à celles de Chauveau ? Marc Fumaroli ne le dit pas aussi simplement :

Mais, si différents par l'exécution et le format, l'univers plastique de Chauveau et celui de Cochin-Oudry, illustreurs des *Fables*, jaillissent du même fonds pictural, de la même tradition de formes, celle des peintres du Nord, [...] [et s'inscrivent] dans la même ligne évolutive des formes, [où] Chauveau rétrospectivement n'apparaît plus que comme un « primitif »¹⁴.

Et l'éditeur de conclure : « Cochin et Oudry ont ajouté la "grâce" qui manquait à Chauveau¹⁵. »

Bref : si vous aimez les primitifs flamands, restez-en à Chauveau ; si vous aimez la délicatesse et la grâce, voyez Oudry. Entre la « fête de l'œil » et le régal rustique, La Fontaine lui-même nous donnait à choisir tout autrement dans l'apologue du Rat de ville et du Rat des champs (I, IX)¹⁶.

LE TAPIS DANS L'IMAGE

Il vaut au demeurant la peine de placer en regard l'une de l'autre les deux illustrations de cette même fable du premier livre (Illustrations 43 et 44). Au luxe du décor – chandeliers, flacons, plateaux, soupière, nappe et serviettes – qui contraint Oudry à percher ses deux rats de part et d'autre d'une même

signées « *F. C.* », paraissent appartenir à la même série que celles gravées en 1668, laissant supposer que ce groupe aurait été écarté du premier recueil pour des raisons qu'on ignore (*ibidem*, p. 13 et 16). J. D. Biard (*Vignettes des fables de La Fontaine*, éd. cit., p. XXVI) précise que dans l'édition in-4° de 1668, une seule vignette n'est pas signée « *F. C.* » (III, 10), « faute d'inattention aussitôt corrigée dans l'édition in-12° ». Ph. Cornuaille et A. Riffaud (« Enquête sur les premières éditions des *Fables* de La Fontaine [1668] », art. cit., p. 10) contestent cette déduction : « un examen attentif montre que la vignette du *Lion abattu par l'homme* fut d'abord gravée sur un premier cuivre signé, et que le dessin original de Chauveau fut ensuite reporté sur un second cuivre qui ne fut pas paraphé par le graveur » ; ils notent en outre que « le premier cuivre signé fut remplacé dans l'édition de 1678 ».

12. M. Fumaroli, « Note sur l'illustration des *Fables* », in J. de La Fontaine, *Fables*, éd. cit., p. 1038-1039.

13. *Ibidem*, p. 1039.

14. *Idem*.

15. *Idem*.

16. J. de La Fontaine, « Le Rat de ville et le Rat des champs », in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 42-43.

assiette sur une table passablement encombrée, on peut préférer l'économie du détail qui prévaut dans la vignette de Chauveau, dont Jean-Marc Chatelain a bien montré, au sein d'une étude impeccablement documentée sur l'inspiration du premier illustrateur de La Fontaine, comment elle rompt avec « l'imagerie de la fable fixée par la tradition ¹⁷ » iconographique des recueils épiques du siècle précédent :

alors que l'habitude était de situer la scène dans une cave, Chauveau la transporte dans la grande salle d'une confortable maison aux murs meublés de tentures et ajoute à ce décor une table recouverte d'un tapis damassé sur lequel repose un luth dont le manche est appuyé à deux livres ¹⁸.

Ce choix suffit à révéler tout à la fois « une volonté manifeste de se tenir au plus près du texte de La Fontaine, qui mentionne en effet un tel “tapis de Turquie ¹⁹” », comme le lieu où « le couvert se trouva mis » (v. 6), à même le sol donc – ce qu'Oudry n'a pas su... voir – et une intelligence créatrice dans l'invention de détails « littéralement absents de la fable de La Fontaine ²⁰ » – espace de la salle qui tient du cabinet, instrument de musique, livres – tous éléments « qu'on identifie aisément comme les attributs d'un art de vivre raffiné ²¹ » et d'une « urbanité ²² » essentielle à l'intelligence de l'apologue mais dont la représentation « demeurerait hors de la portée des gravures du XVI^e siècle ²³ » dont Chauveau a pu s'inspirer. On peut encore déceler dans le choix du premier illustrateur des *Fables* « l'habileté d'un metteur en scène ²⁴ » qui repousse l'entrée du maître des lieux vers le fond de l'image, en remplaçant le traditionnel escalier – que le personnage a déjà descendu à moitié dans le bois gravé reproduit par Jean-Marc Chatelain, issu de l'édition lyonnaise du recueil de Corrozet datée de 1547, dont les illustrations sont possiblement dues à Bernard Salomon – par « une porte qu'il ne fait encore qu'entr'ouvrir » :

la scène n'est plus seulement descriptive, elle se charge de toute l'intensité dramatique d'une apparition. Ainsi deviennent visibles dans le seul espace de la vignette, réunis mais clairement distincts, les deux moments essentiels de la fable, celui du « plaisir » et celui de la « crainte » qui le « peut corrompre », et, ce faisant, le soudain basculement du récit vers sa moralité ²⁵.

Ajoutons que dans l'illustration d'Oudry, qui reprend à son prédécesseur le motif de la porte entrouverte, l'apparition du maître des lieux, coiffé d'un tricorne Régence, ne peut pas échapper aux deux rongeurs, ce qui rend assez peu vraisemblable leur rapide retour, pourtant essentiel au déroulement de

17. J.-M. Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », in *La Fontaine, la fable et l'image, Le Fablier*, n° 25, 2014, p. 11-22.

18. *Ibidem*, p. 17.

19. *Idem*.

20. *Idem*.

21. *Idem*.

22. *Idem*.

23. *Idem*.

24. *Idem*.

25. *Idem*.

l'apologue, alors que le dispositif de Chauveau nous permet d'*imaginer* comment « le bruit cesse », comment « *on se retire* » (v. 17) – sans doute après s'être saisi d'un livre ou de l'instrument de musique, pour aller lire, jouer ou composer dans ce jardin ou ce coin de campagne qu'on aperçoit dans un second arrière-plan ? Car comment expliquer autrement la brièveté du séjour de ce « quelqu'un » qui vient « troubler la fête » (v. 11) ? La fable ne nous dit rien du motif de ce rapide passage ; la gravure nous permet de l'*imaginer*, en donnant du même coup à *comprendre* que, chez La Fontaine, les deux convives n'ont pas précisément vu le trouble-fête, mais seulement entendu du bruit « à la porte de la salle » (v. 13) ; s'ils ont pu « déta[r] » (v. 15) sans être eux-mêmes aperçus, et donc inquiétés, on conçoit qu'ils puissent revenir, « aussitôt » (v. 18) constaté le retrait du fâcheux. Autant de précisions dont la narration se dispense mais qu'elle suppose logiquement, dans son déroulement même, et auxquelles la gravure nous permet de suppléer en libérant notre imagination. Elle nous donne aussi à songer aux bienfaits de ce loisir lettré, musique et poésie, qui laisse en paix les peuples de la terre.

Les plus récents commentateurs du travail de Chauveau sur les *Fables*²⁶ l'ont signalé chacun à leur façon : tout le talent de l'illustrateur tient à une façon singulière d'agencer l'espace, en collationnant le cas échéant les vignettes léguées par les séries anciennes, voire en pastichant la tradition emblématique²⁷. On voudrait ici suggérer que Chauveau a su *disposer* chaque image (c'est le mot de Félibien à son propos, rappelé par Allot²⁸, ou Biard²⁹) de telle sorte que les séquences de la fable, dont le lecteur est appelé à prendre connaissance immédiatement à la suite, puissent trouver à s'y inscrire *successivement*, en venant ainsi *animer* l'image au bénéfice de quelques moments imprévus ou passés sous silence par la narration – ou d'un dialogue le plus souvent malicieux entre l'illustrateur et le fabuliste. Il ne suffit donc pas de poser que la composition de chaque vignette témoigne d'une lecture particulièrement attentive de l'apologue

26. Voir l'article d'Olivier Leplatre dans le présent volume ; J.-M. Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », art. cit. ; Paul J. Smith, « La Fontaine et la fable emblématique », in Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 83-98 et « La Fontaine et Olgiby, Chauveau et Hollard : imitations poétiques et picturales », *Le Fablier*, n° 16, 2004, p. 19-25 ; T. Allot, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », art. cit. ; Anne-Élisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 91, 1996, p. 113-124 ; mais déjà : J. D. Biard, « Introduction », in Fr. Chauveau, *Vignettes des fables de La Fontaine*, éd. cit.

27. A.-É. Spica, « Le fabuliste et l'imagier », art. cit., p. 116-117.

28. T. Allot, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », art. cit., p. 1 : « les sujets ne luy constaient rien à inventer, & à disposer en autant de manières qu'on pouvait désirer. » (Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, dixième et dernier entretien, Paris, A. Trévoux, 1725, p. 331) ; le mot est aussi celui de Perrault dans *Les Hommes illustres* (Paris, A. Dezallier, 1700, t. II, p. 99) : « Personne n'a peut-estre eu une imagination plus feconde pour trouver & disposer des sujets de Tableaux. »

29. J. D. Biard, « Introduction », in Fr. Chauveau, *Vignettes des fables de La Fontaine*, éd. cit., p. XV.

qu'elle illustre : il faut reconnaître à l'illustrateur une audace dans l'invention de détails logiquement *déduits* de la lettre du texte qui n'a rien à envier à la liberté dont témoigne La Fontaine à l'égard de ses devanciers. On peut le dire autrement : Chauveau a su regarder les fables de La Fontaine de l'œil dont celui-ci lisait les apologues ésopiques, bien décidé à les affabuler autrement pour y révéler tel ou tel motif resté inaperçu et élaborer par là quelque signification inattendue. *Fables de La Fontaine mises en vignettes par François Chauveau* donc, au sein du recueil des *Fables d'Ésope mises en vers par M. de La Fontaine*³⁰.

On en fera ici l'épreuve sur le cas particulier des fables-doubles du premier recueil. Dans la notice sur « La Fontaine et ses illustrateurs » comme déjà dans les pages de sa thèse sur *Le Monde littéraire de La Fontaine* (1970) consacrées à ces diptyques, Jean-Pierre Collinet³¹ a énuméré les « solutions ingénieuses » élaborées par le graveur, que Jean-Marc Chatelain³² a de son côté efficacement ramenées à deux gestes.

SIC DECET CONTAMINARI FABULAS

Lorsqu'il a jugé que les deux récits offraient deux variations sur un même thème, ou exemplifiaient la même moralité par deux anecdotes structurellement proches, le graveur n'a illustré que l'une d'elles en posant que la même vignette pouvait valoir pour l'ensemble – c'est l'une des raisons pour lesquelles le nombre des images (118) ne coïncide pas avec le nombre de fables dans l'édition Barbin (124).

Tel est le cas pour les fables XV et XVI du premier livre, « La Mort et le Malheureux. La Mort et le Bûcheron³³ », qui juxtaposent explicitement deux versions du même apologue. Jean-Pierre Collinet a raison de dire que « la seconde seule se trouve illustrée³⁴ » (Illustration 45) : de fait, la scène se déroule à l'extérieur, et la présence d'un fagot comme le geste de la main droite qui le désigne ne laissent guère de doutes sur l'identité du personnage et l'invite adressée à la Mort (« C'est, dit-il, afin de m'aider / À recharger ce bois, tu ne tarderas guère », v. 15-16) ; mais le geste de la main gauche levée, paume ouverte, semble emprunté au Malheureux de la première fable : « N'approche pas, ô Mort ; ô Mort, retire-toi » (v. 10).

30. La page de titre des éditions de 1668 ne fait pas mention des gravures, en se dispensant de la formule régulièrement imprimée en tête des recueils ésopiques illustrés (« enrichi de figures en taille-douce »). Silence surprenant si l'on songe que l'impression des gravures a dû constituer la moitié au moins de la dépense partagée par les deux libraires associés et entraîner des délais considérables. Même discrétion dans le volume de *Fables nouvelles et autres poésies* de 1671. Voir T. Allot, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », art. cit., p. 13 et 16.

31. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. LVII-LVIII.

32. J.-M. Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », art. cit., p. 12.

33. J. de La Fontaine, « La Mort et le Malheureux. La Mort et le Bûcheron », in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 53-54.

34. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. LXVIII.

Comme s'il fallait suppléer à un silence de la seconde fable en empruntant quelque chose à la première, au prix d'une discrète interpolation, le graveur nous donne ici à imaginer le moment de pure frayeur sur lequel « La Mort et le Bûcheron » fait silence : cet instant fugitif où le personnage a peut-être été *d'abord* tenté de repousser la Mort avant que celle-ci ne « lui demande ce qu'il faut faire » (v. 14), bref temps « d'horreur et d'effroi » (v. 9) durant lequel le fagotier est parvenu à forger l'ingénieuse réponse que l'on sait – l'« un des plus beaux traits qui fût dans Ésope », que le fabuliste n'a pas voulu « laisser passer » comme nous l'apprennent les quelques lignes de prose qui forment la charnière du diptyque.

Même jeu dans la fable-double qui ouvre le dernier livre du recueil de 1668 : « Le Pâtre et le Lion. Le Lion et le Chasseur³⁵ » (VI, I-II) (Illustration 46). Jean-Pierre Collinet présente le diptyque en ces termes :

Le Pâtre et le Lion forme au début du livre VI avec *Le Lion et le Chasseur* une double variation sur le même thème, qui permet au poète de reprendre, en décasyllabes, sous une forme plus concise, dans un style plus proche du burlesque, le sujet traité précédemment dans le registre pastoral, avec plus d'ampleur, en vers irréguliers, et d'offrir ainsi comme prélude au dernier livre de son premier recueil un échantillon de sa virtuosité dans l'art de la modulation tonale, et de sa souplesse en tant que versificateur. Dès lors que les deux apologues se superposent, une seule image indifférenciée suffit à leur servir d'illustration commune³⁶.

La vignette semble illustrer surtout la seule version d'Ésope, en montrant un paysan accroupi, dont l'occupation nous échappe d'abord – faut-il le supposer penché sur quelque lacs ? – tournant le dos à « l'ancre » (v. 24 et 32) où se tient un lion « grand et fort » (v. 32). Il faut entrer plus avant dans le détail de l'image pour apercevoir la curieuse borne surmontée d'une manière de tige recourbée que coupe le bord gauche de la vignette ; si l'on doit interpréter ce motif comme un « lacs à prendre Loups » (v. 25), on pensera que la gravure illustre l'ultime séquence de la narration : ce moment où « le Pâtre se tapit » (v. 33) pour implorer, à genoux et les mains jointes, « le Monarque des Dieux » (v. 37). La lecture de gauche à droite de l'image nous invite ainsi à actualiser les trois séquences de la narration (pose du lacs près de l'ancre, sortie du Lion, dissimulation et prière) dans une manière de travelling – comme si l'illustrateur avait délibérément cherché à entrer dans la compétition dont fait état le prologue de la fable, et à « renchérir » (v. 13) sur la brièveté ou « l'élégance laconique » (v. 14) dont se flattent tout à la fois Phèdre, Ésope, « Gabrias³⁷ »... et La Fontaine – encore que le redoublement de l'exemple ne soit pas le plus court moyen de produire la fable la plus succincte. Par nécessité de métier, le graveur quant à lui « renferme toujours son conte » (v. 15) dans les quatre

35. J. de La Fontaine, « Le Pâtre et le Lion. Le Lion et le Chasseur », in *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. 209-210.

36. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustreurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. LXVIII.

37. La Fontaine précise en note le nom de l'auteur « Grec » (v. 13) qui rivalisait de brièveté avec ses devanciers. Sur ce pseudo-Gabrias, voir la notice de J.-P. Collinet, *ibidem*, p. 1144-1145.

angles et les trois plans d'une même vignette : « bien ou mal », aux « experts » d'en juger (v. 16).

Mais pourquoi faut-il donc que la grotte s'ouvre au flanc d'une montagne, que la version d'Ésope ne mentionne nullement mais que le Berger signale au Chasseur comme « la maison » du Lion dans la version attribuée à « Gabrias » ? Des éléments du décor résultent manifestement d'une contamination volontaire des deux apologues, en actualisant quelque chose de la version du pseudo-Gabrias : le buisson qui occupe le centre de l'image est aussi bien « l'asile » qu'espère le Chasseur que le lieu où se « tapit » le Pâtre ; le paysan accroupi est aussi bien un Fanfaron agenouillé pour prier Jupiter, après avoir « esquiv[é] » (v. 52) le lion. *Sic decet contaminari fabulas*³⁸.

Collinet identifie le même procédé dans le traitement de l'apologue « Le Chameau et les Bâtons flottants³⁹ » (IV, X) qui n'est pas à proprement parler une fable-double mais qui juxtapose deux exemples d'un même « sujet », le premier déroulant dans le temps ce que le second développe dans l'espace. Il a suffi au graveur de faire avancer le désert jusqu'au rivage marin pour illustrer le contrepoint qui fait tout le sel d'une affabulation contaminant librement deux apologues d'Ésope (Illustration 40) :

[...] En situant au bord de la mer à la fois la panique du premier homme qui vit un Dromadaire et son dressage par le « troisième » qui, s'appropriant à sa vue, lui jette un licou, Chauveau s'était donné la possibilité de montrer à l'arrière-plan les « Bâtons flottants » aperçus au loin par les guetteurs et de mettre de la sorte les deux exemples d'accoutumance proposés par l'apologue en parallèle⁴⁰.

Peut-être les « deux hommes sur un rocher [qui] regardent la mer⁴¹ » aperçoivent-ils en effet depuis leur promontoire « certain objet » au loin « sur les eaux » (v. 11) : pour eux « puissant navire » (v. 13), puis « brûlot » (v. 14), puis « nacelle », puis « ballot » (v. 15), « enfin Bâtons flottants sur l'onde » (v. 16)... Mais pour le spectateur de l'image ? Chauveau fait de chacun de nous un guetteur de cet horizon où nous ne voyons rien encore, ou serait-ce que la forte silhouette du Dromadaire nous cache l'approche d'un navire, d'un ballot, d'un bâton... ? La malice de Chauveau nous contraint ici à scruter l'image – à voir de près comme l'art de La Fontaine nous enseigne à lire de près –, si bien que l'ultime vers de la fable (v. 19) doit être retourné comme un gant : « De loin, ce n'est rien ; de près c'est quelque chose », peut-être.

38. La préface de la Deuxième partie des *Contes et nouvelles*, parue chez le même Cl. Barbin en 1666, reprend *a contrario* (« *Non decet contaminari fabulas*, diront les critiques ») la formule de Térence dans le prologue de *l'Andrienne* (« *Contaminari non decere fabulas* : “il ne faut rien mêler à sa donnée” ») ; éd. J.-P. Collinet des *Fables et Contes*, éd. cit., p. 604 et 1374.

39. J. de La Fontaine, « Le Chameau et les Bâtons flottants », *ibidem*, p. 153.

40. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustreurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. LXVIII.

41. Eugène Lévêque, *Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian*, Paris, Flammarion, 1893, p. 55.

LA CHASSE ET LE DIPTYQUE

Les autres fables-doubles que compte le premier recueil ont fait l'objet d'un traitement plus audacieux encore, que préfiguraient ces quelques essais de contamination : par deux fois, Chauveau a cherché à relever un défi en enchâssant ouvertement l'un dans l'autre les deux panneaux du diptyque. Le graveur a en effet trouvé le moyen d'agencer les deux *fabulae* au sein de la même image en jouant sur la distribution des différents plans d'un unique espace.

Ainsi de l'illustration des fables XI et XII du livre II (Illustration 47), que Jean-Pierre Collinet présente ainsi :

« Le Lion et le Rat », suivi de « La Colombe et la Fourmi », qui soude l'un à l'autre deux exemples différents illustrant une même vérité, s'orne d'une vignette que divise un arbre médian, de sorte que le croquant du second apologue se voit à gauche du premier plan à l'instant où l'insecte le mord au talon, tandis que le Lion de l'autre fable s'aperçoit au deuxième plan pris dans les rets⁴².

La vignette qui surmonte le titre « Le Lion et le Rat. La Colombe et la Fourmi⁴³ » ne juxtapose pas comme un exact diptyque deux panneaux dont l'arbre serait la charnière. Qui sait regarder de suffisamment près (on a souvent besoin d'un plus myope que soi) apercevra, le long de la queue du lion – et à l'exact aplomb de la colombe aux ailes déployées, « tir[an]t de long » au-delà de la frondaison – le minuscule rat qui ronge la « maille » des rets – lesquels semblent au demeurant recouvrir ironiquement le lion comme deux ailes inutiles. Lévêque, qui avait de bons yeux, distinguait les deux motifs en ces termes : « Le Lion est enveloppé d'un filet et rugit. Le Rat ronge la corde » ; « Un paysan tient une arbalète. La Fourmi le mord au talon et lui fait détourner la tête. La Colombe s'envole⁴⁴. »

Et si la colombe doit son envol à l'intervention d'une fourmi à peine plus visible à la gauche de l'image, piquant « le Croquant » (v. 28, 29 et 36) à son talon droit, que penser des initiales du graveur prêtes à glisser leurs pinces sous le pied gauche du « Vilain » (v. 34) ? On verra dans cette signature malicieusement placée un équivalent iconographique du déterminant possessif qui émaille le vers de La Fontaine : « Tandis qu'à le tuer [*i.e.* l'Oiseau de Vénus] *mon* villageois s'apprête » (v 32). Avec la Colombe envolée, c'est donc Vénus que l'on honore : l'amour est sauf, dans un cas comme dans l'autre. Mais il se pourrait que Chauveau ait su « faire foi » une fois de plus que le poète de cette *vérité* que posait le premier vers de la fable – « Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde » : l'attention du Croquant se trouve distraite au moment précis où il allait apercevoir le lion et le coucher en joue peut-être, si bien que la Fourmi sauve non seulement la Colombe, mais, une première fois, le roi des animaux, avant même que la « patience » du rat ait pu faire son œuvre. Chauveau donne ainsi un visage et une silhouette à l'invisible chasseur qui a armé le piège de la première fable, en prenant en quelque sorte le fabuliste de vitesse.

42. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustateurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. LXVIII.

43. J. de La Fontaine, « Le Lion et le Rat. La Colombe et la Fourmi », in *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. 85-86.

44. E. Lévêque, *Iconographie des fables de La Fontaine*, La Motte, Dorat, Florian, *op. cit.*, p. 51.

À feuilleter ainsi les *Fables mises en vignettes* et à observer les jeux auxquels se livre l'illustrateur dans son dialogue avec le poète, on se prend vite à imaginer d'autres affabulations : pour revenir à la fable-double du livre VI déjà évoquée (« Le Pâtre et le Lion. Le Lion et le Chasseur », VI, I-II), était-il si difficile de forger un biais pour enchâsser l'une dans l'autre les deux *fabule* ? Chauveau n'a pas mieux trouvé que La Fontaine les moyens d'un tel dispositif, mais telle autre de ses illustrations nous invite à l'imaginer ; il suffisait peut-être de mutualiser un personnage : le Pâtre de la première fable pourrait bien être le Berger de la seconde, qui viendrait ultimement faire la leçon au Chasseur à la lumière de sa propre expérience – au demeurant un peu différente, comme l'a signalé Chamfort dans ses *Trois fabulistes*, qui souhaitait que La Fontaine eût donné « deux moralités diverses » pour exprimer le contraste :

Le paysan n'est nullement ridicule, et le chasseur l'est beaucoup. Je crois que la morale du premier apologue aurait pu être : connaissez bien la nature du péril dans lequel vous allez vous engager ; et la morale du second : connaissez-vous vous-même, ne soyez pas votre dupe, et ne vous en reportez pas au faux instinct d'un courage qui n'est qu'un premier mouvement⁴⁵.

Arrêtons-nous pour finir sur l'illustration des fables XV et XVI du livre IV⁴⁶ (Illustration 48), à peine examinée dans le chapitre inaugural de *Lupus in fabula*⁴⁷, dont l'éditrice trop tôt disparue, Marie-Claire Ropars, avait généreusement offert que chaque section s'ornât d'une reproduction de la vignette de Chauveau correspondante.

Jean-Pierre Collinet a décrit par deux fois l'efficace dispositif imaginé par l'illustrateur, qui permet au Loup d'être devant deux portes à la fois :

Au fond, à gauche, le Loup frappe à la porte du Biquet. Au centre, son congénère, sur le devant de la scène, attend que la Mère, à droite, visible à l'intérieur de la maison, exécute sa menace et lui donne son enfant. L'angle d'un mur, la porte grande ouverte découpent cette fois l'image en triptyque⁴⁸.

À gauche, et à l'arrière-plan, le Loup frappe à la porte du Biquet en l'absence de la Chèvre qu'on voit vaquer à quelque distance ; à droite, et au premier plan, le Loup épie une scène d'intérieur, où, par la porte ouverte, on voit la Mère tirer du berceau l'enfant qui crie⁴⁹.

La disposition rappelait peut-être aux lecteurs de 1668 le décor à compartiments des scènes théâtrales du premier XVII^e siècle, autorisant une lecture en trois tableaux comme Anne-Élisabeth Spica en a fait l'hypothèse⁵⁰ ; l'effet

45. J.-P. Collinet, « Notes et variantes », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1145.

46. J. de La Fontaine, « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau. Le Loup, la Mère et l'Enfant », in *Œuvres complètes*, *ibidem*, p. 162-163.

47. Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2003 (<https://books.openedition.org/puv/2431>), p. 36.

48. J.-P. Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », in J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. LXVIII.

49. J.-P. Collinet, « Notes et variantes », *ibidem*, p. 1221.

50. A.-É. Spica, « Le fabuliste et l'imagier », art. cit., p. 119.

s'apparente irrésistiblement pour nous à celui de la bande dessinée : alors que la fable-double distingue les deux animaux (« Ce Loup me remet en mémoire / Un de ses compagnons qui fut encor mieux pris », v. 30-31), la gravure nous donne à imaginer que le loup qui occupe le centre de la vignette est le même que celui que l'on voit au second plan frapper à la porte de la cabane, l'œil parcourant avec lui le chemin sinueux qui mène d'une porte à l'autre, de la campagne jusqu'à la cour de la ferme au premier plan – si bien que l'animal semble être venu vers nous pour observer avec nous, par la porte ouverte, cette « scène d'intérieur » où une mère se penche pour coucher, ou recoucher, le Marmot dans son berceau d'osier.

Dira-t-on que l'illustrateur était tenu de transposer dans le registre visuel ce qui dans la narration pouvait bien rester de l'ordre de la simple intelligence auditive (le loup « entend[ant] » simplement l'enfant crier, puis la mère le « gourmande[r] », le menacer enfin, « s'il ne se tait » de « le donner au Loup », v. 39-45) ? Peut-être Chauveau a-t-il su mieux voir que d'autres que les portes de la fable-double sont à la fois ouvertes et fermées – celle du Biquet « au loquet » seulement par une Bique une seule fois prudente, celle du « logis » si mal barricadée que la Mère émet l'hypothèse d'une irruption du Loup (« s'il vient, nous le tuerons », v. 45), toutes deux si peu étanches que le Biquet peut regarder « par la fente » de la première et le Loup ne rien perdre à travers la seconde du soliloque exaspéré de la Mère.

C'est signaler du même coup une manière de dysfonctionnement dans le dispositif de « Le Loup, la Mère et l'Enfant », qui nous invite à imaginer d'abord le « logis » isolé d'un « Villageois », dressé « à l'écart » (v. 33) du village, à l'instar de la cabane où la Bique abrite sa progéniture, quand la suite de la narration nous oblige à échafauder une vraie ferme : on peut en effet difficilement accepter de confondre la porte du logis où le Loup épie la Mère et l'Enfant avec celle où il se tient d'abord, attendant « chape-chute » (v. 34), et par où il a « vu sortir gibier de toutes sortes : / Veaux de lait, Agneaux et Brebis / Régiments de Dindons, enfin bonne provende » (v. 35-37) ; peut-être même faut-il supposer un autre corps de bâtiment encore, d'où viendra le danger imprévu (« On sort de la maison », v. 51 : qui sort, et par quelle porte ?) ; la narration ne nomme jamais qu'une seule porte, mais rien n'interdit d'en dénombrer logiquement au moins trois... Quant à l'issue de l'aventure, elle se joue manifestement dans un espace extérieur clos : celui-là même où un « chien de cour », au col pelé sans doute, « arrête » (v. 52) le Loup, avant qu'« épieux et fourches-fières / L'ajustent de toutes les manières » (v. 51-53) ; c'est dans cette même cour que l'on doit situer l'interrogatoire du Loup (« Que venez-vous chercher en ce lieu ? lui dit-on », v. 54), son improbable dialogue avec la Mère puis son exécution. La gravure nous autorise ainsi à postuler que le Loup s'est avancé du mur de clôture de la ferme jusqu'à la porte du logis dans la cour : c'est cette imprudence-là qu'il payera de sa vie. En d'autres termes : la vignette ne nous montre deux ouvertures que pour nous alerter sur l'existence de quelque porte fantôme dans la seconde fable, et nous laisser conclure : si « deux sûretés valent mieux qu'une » (v. 28), le Loup aurait été

bien inspiré de mettre une porte supplémentaire entre les « Manant[s] » (v. 60) et lui – cette clôture infranchissable que constitue le cadre de la vignette.

Faut-il vraiment imputer à Chauveau lecteur de La Fontaine toutes les affabulations qui précèdent ? Il faut sans doute faire la part des effets, pour certains imprévus du graveur, du va-et-vient entre la composition de l'image et le détail du récit : le dispositif éditorial nous donne à voir l'image avant (le titre même de) la fable – donc à reconnaître dans la narration des détails iconiques, avant de revenir vers l'image une fois la fable achevée, et d'entreprendre le cas échéant à partir d'elle une relecture du texte... À toutes les étapes de cette circulation, la confrontation entre l'agencement des plans dans la vignette, où tout se joue dans l'espace, et la succession des séquences de la narration, qui se déroule dans le temps, suscite à tout coup une manière de *jeu*, dont une relecture de la fable pourra toujours tirer profit. Si le dialogue noué entre l'illustrateur et le fabuliste, et leur évidente complicité tout au long du processus d'élaboration des dessins puis de leur gravure demeurent à jamais le secret des deux artistes, on s'accordera à reconnaître que la vignette libère l'imagination du lecteur, en le rendant attentif à tous les silences de la fable, et en l'invitant dès lors à l'affabuler un peu autrement. C'est ainsi que l'édition originale des *Fables* illustrée par Chauveau pourrait constituer le terrain idéal pour réfléchir à nouveaux frais sur la coopération interprétative, rendre pleinement visibles les effets de ces *Leerstellen* naguère théorisés par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*, ou sonder les bénéfices concrets des « promenades inférentielles » popularisées par Umberto Eco dans un essai dont le titre se prête lui-même à toutes les reformulations : *Lector in fabula*.

Marc Escola
Université de Lausanne

Résumé

Chacune des vignettes signées par Fr. Chauveau pour l'édition originale des *Fables* de La Fontaine ne témoigne pas seulement d'une lecture particulièrement attentive de l'apologue qu'elle illustre : il faut reconnaître à l'illustrateur une audace dans l'invention de détails logiquement *déduits* de la lettre du texte qui n'a rien à envier à la liberté dont témoigne La Fontaine à l'égard de ses devanciers. On peut le dire autrement : Chauveau a su regarder les fables de La Fontaine de l'œil dont celui-ci lisait les apologues ésopiques, bien décidé à les affabuler autrement pour y révéler tel ou tel motif resté inaperçu et élaborer par là quelque signification inattendue. *Fables de La Fontaine mises en vignettes* par François Chauveau donc, au sein du recueil des *Fables d'Ésope mises en vers* par M. de La Fontaine.

Mots-clés : La Fontaine, fable, apologue, emblème.

Abstract

The imagination of the fable: La Fontaine's Fables choisies turned into vignettes by François Chauveau

Each of the vignettes signed by Fr. Chauveau for the first edition of La Fontaine's *Fables* not only testifies to a particularly attentive reading of the apologue that it illustrates, but also to the illustrator's audacity in inventing details logically deduced from the letter of the text, which rivals the freedom that La Fontaine showed in relation to his predecessors. Chauveau knew how to look at La Fontaine's fables with the same eye with which the fabulist read Aesop's work, with the intention of presenting them differently in order to reveal this or that element that had remained unnoticed and thereby develop unexpected meanings. *La Fontaine's Fables put into vignettes by François Chauveau*, therefore, within the collection of *Aesop's Fables put into verse by M. de La Fontaine*.

Keywords: La Fontaine, fable, apologue, emblem.