



HAL
open science

Pour une lecture iconotextuelle des Fables choisies, mises en vers de Jean de La Fontaine (1668-1694)

Manon Leterme

► **To cite this version:**

Manon Leterme. Pour une lecture iconotextuelle des Fables choisies, mises en vers de Jean de La Fontaine (1668-1694). Littératures. 2025. <dumas-05173503>

HAL Id: dumas-05173503

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05173503v1>

Submitted on 21 Jul 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Pour une lecture iconotextuelle des *Fables choisies, mises en vers* de Jean de La Fontaine (1668-1694)



Manon LETERME, Master 2, Lettres Modernes, Etudes Littéraires

Soutenu en 2025

Sous la direction de Charles-Olivier STIKER-METRAL

Université de Lille, faculté des Humanités, département de Lettres Modernes.

Illustration originale de Manon LETTERME

REMERCIEMENTS

Que soit ici chaleureusement remercié Monsieur Charles-Olivier Stiker-Métral qui a dirigé ce mémoire avec toujours autant de confiance et de gentillesse ; merci également pour votre assistance avisée.

Je remercie également Monsieur Frédéric Briot pour ses conseils lors de mon précédent mémoire, ce qui m'a permis – du moins je l'espère – d'améliorer celui-ci.

Je voudrais également remercier ma famille et mes amis qui ont cru en moi et pour leur soutien infailible. Une nouvelle mention spéciale à ma mère qui a de nouveau passé un temps considérable à la relecture (même si elle s'en est plainte).

Aussi, je profite également de cette page pour anticiper légèrement sur mon propos en expliquant que j'ai reproduit en couverture la même image que lors de mon mémoire précédent pour assurer la continuité de mon travail et créer finalement mon propre iconotexte théorique !

Je souhaite également réitérer mon admiration pour le travail de Jean de La Fontaine et pour celui de François Chauveau que j'ai appris au fur et à mesure de ces deux années à apprécier et à véritablement admirer. Je souhaite sincèrement que son œuvre puisse être mieux connue du fait de son intérêt réel et surtout pour le talent artistique qu'elle démontre. J'espère qu'à sa très petite échelle ce travail pourra y contribuer.

Enfin, je remercie tous ceux qui vont lire ce travail conséquent, qu'ils l'aient demandé ou non, pour leur patience.

Merci.

INTRODUCTION

Lorsque l'on cherche à travailler sur les rapports texte et image dans les *Fables* de La Fontaine, on se trouve confronté à une difficulté de premier abord insoluble, celle de qualifier ces images. La notion d'illustration, qui la première semble correspondre, pose évidemment problème. Problème dans sa définition : qu'est-ce que l'illustration, quels sont ses objectifs ? L'illustration est-elle toujours seconde, est-elle nécessaire ? Problème également dans le rapport qu'elle pourrait entretenir avec les *Fables* : comment peut-elle s'appliquer aux œuvres qui accompagnent le texte de La Fontaine ? Cette dernière formulation, faussement simple, souligne bien ce qui est problématique puisqu'il faut se demander si elles ne sont vraiment que de « simples » accompagnements ? Le fait que les illustrations des *Fables* de La Fontaine aient pu se transformer de la gravure en taille douce à des images illustratives en pleine page en passant par la peinture et par la bande dessinée interroge leur statut. Or, la notion d'illustration prend toute son importance et naît réellement selon la majorité des critiques et historiens du livre que l'on consulte au XIX^e siècle. Ainsi Gustave Doré et Jean-Jacques Grandville sont des illustrateurs à proprement parler et ce sont d'ailleurs ceux que l'on a le plus en tête lorsque l'on pense à l'accompagnement des fables par une illustration. Cependant lorsque l'on réfléchit en ces termes on oublie que les *Fables* sont publiées dès leur première publication en 1668 avec des gravures faites expressément pour elles par un graveur particulièrement célèbre et talentueux du XVII^e siècle, François Chauveau. La fortune (ou plutôt la mauvaise fortune) de ces gravures a été d'être remplacées dès le XVIII^e. Pourtant elles accompagnaient autant les versions éditoriales luxueuses in-quarto que les versions éditoriales plus démocratiques (bien que le terme soit anachronique) in-douze. Aujourd'hui, on retrouve ces illustrations seulement dans l'édition Pléiade de 1991 des *Fables* de La Fontaine de Jean-Pierre Collinet¹ et elles constituaient d'ailleurs un argument de vente pour ce dernier proposant pour la première fois au public une réelle édition historique des *Fables*. Collinet les présentaient comme « quasi consubstantielles² » au texte. Or, comment expliquer de ce fait que dans un autre article³, il estime que les illustrations de Gustave Doré sont celles qui s'appliquent le mieux au texte de La Fontaine. Il affirme « je n'hésite pas à répondre que personne mieux que Gustave Doré n'a su pénétrer plus avant dans l'univers imaginaire du poète et sonder les profondeurs de sa poésie. Il a découvert, bien avant que ne s'en soit aperçu les plus subtils exégètes de cette œuvre qui paraît de prime abord si variée, quelle se révèle vite beaucoup plus cohérente qu'on ne le croit, grâce à des réseaux de reflets, ou d'échos, entre des

¹ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991.

² *Ibid.*, p. LXIX.

³ COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste : du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 115-129.

fables parfois très éloignées l'une de l'autre, et, semblerait-il, dépourvues, au premier regard, de la moindre affinité entre elles⁴. ». Peut-être aborde-t-on ici un paradoxe important et toute la difficulté de la question : il y a eu des illustrateurs des fables, illustrateurs dont le talent artistique a aveuglé, a invisibilisé et fait oublier les gravures d'origine ; et ces artistes, encore aujourd'hui, sont donc perçus comme des illustrateurs et non pas comme de potentiels créateurs d'un iconotexte. En effet, nous touchons à la notion même d'illustration qui veut que le texte soit premier et donc nécessairement supérieur et que l'image vienne ensuite pour éclairer ce qui préexistait déjà. Sans doute, Doré a-t-il pu révéler des aspects des fables pas encore perçus mais nous pensons que s'il n'avait pu l'être c'est parce que très vite les gravures originales avaient été mises de côté et ensuite parce que ce qu'il éclaire est son propre regard historié sur un texte qui a pour lui déjà deux siècles. Ainsi, il s'agirait pour nous de penser que les premières illustrations de François Chauveau – s'il s'agit bien d'illustrations – sont celles qui correspondent le mieux au texte et même qui coexistent avec lui, elles ne sont pas secondes mais simultanées dans la lecture et peut-être même dans la création. C'est là que se pose notre problème à savoir comment définir l'illustration et comment définir cette autre façon de concevoir le texte ? C'est-à-dire de le concevoir de manière indissoluble avec ses images. Si des images sont créées expressément pour la parution d'un texte ne peut-on penser qu'elles forment avec lui un tout indissociable ? L'histoire tente de nous contredire vis-à-vis des gravures de Chauveau puisque, très vite, elles sont remplacées. D'ailleurs, pendant longtemps et encore actuellement les critiques ne se privent pas de les oublier ou de leur préférer d'autres illustrations. Pourtant, il ne nous apparaît pas que cette réalité pratique soit la réalité du texte lafontainien ou plutôt de l'iconotexte La Fontaine/Chauveau. Les gravures nous paraissent importantes à la compréhension complète et pleine des *Fables* telles qu'elles se sont données à lire et à voir au XVII^e siècle. S'agit-il juste d'une béquille historicisante qui nous permet de comprendre un sens dix-septième des fables ? Peut-être. Mais sans doute ont-elles aussi plus à offrir et notamment une lecture indissociée, de va-et-vient entre la gravure et la fable. Hervé Curat a étudié l'édition princeps de 1668 et a montré toutes les lectures concrètes permises par l'objet livre et qui fait de la matérialité du texte bien plus qu'une simple décoration⁵. Pourtant encore une fois l'histoire tente de nous contredire puisque dès la seconde parution des *Fables* en 1678-1679, cette matérialité du texte, cette attention typographique est mise de côté et qu'Antoine Furetière dans un bon mot précise que les illustrations « ne servent de rien qu'à faire acheter plus cher les livres⁶ » ; Madame de Sévigné

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ CURAT, Hervé, « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des *Fables* de 1668 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 61-71.

⁶ FURETIÈRE, Antoine dans son *Roman bourgeois* [édition numérisée], Paris, P. Jannet, 1854, p. 3. URL : [Le roman bourgeois - Antoine Furetière - Google Livres](#) cité par GOUJON, Patrick, « La réception des *Fables* de La Fontaine au dix-septième siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 9.

lorsqu'elle parle des fables n'évoque absolument pas les gravures de François Chauveau et la lecture se fait d'ailleurs à plusieurs, souvent en groupe dans les salons, ce qui exclut la vision et le regard de ces gravures ; La Fontaine lui-même communiquait ses textes auparavant ou les faisait circuler, ils étaient donc lus sans image. De plus, dans ses *Contes*, il nous avertit du danger de lire les poèmes comme les peintures⁷. Devons-nous donc donner raison à Furetière : les gravures et les illustrations ne servent-elles à rien ? Le fait de ne pas lire les images comme les mots invalide-t-il une lecture coruscante d'un texte accompagné d'images ? C'est ce que pense Michael Nerlich lorsqu'il estime que les illustrations gênent même la lecture d'un texte littéraire qui n'en aurait pas besoin⁸, ce qu'il traduit par un texte qui se donne d'abord à lire sans images ou bien par des images qui ne sont que le redoublement d'un moment du texte, une pause, une relance de l'imaginaire mais qui sont aisément occultables et occultées. Il refuse l'illustration car elle tue le texte, à la place il pense la notion d'iconotexte. Il la définit d'abord comme une unité indissoluble de texte et image dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui normalement mais non nécessairement a la forme d'un livre. Cependant sa définition, dans laquelle il estime que l'image et le texte sont indissolubles, indissociables, créés l'une pour l'autre bien qu'à une image existante puisse être ajoutée à un texte ou l'inverse, a semblé insuffisante et trop restreinte car il crée, en réalité, d'abord ce terme pour qualifier son propre travail avec différents artistes. Ainsi, très rapidement, la notion a évolué et Alain Montandon dans la présentation de l'ouvrage qu'il dirige et dans lequel se trouve l'article que nous venons de citer, infléchit le sens de ce terme. Pour lui, l'iconotexte se situe au-delà de ses bords extrêmes que sont la légende et l'illustration. Et donc encore une fois l'illustration est exclue ; mais cette exclusion est étrange puisqu'elle répond strictement à la définition qu'il donne d'iconotexte : « l'iconotexte est d'abord un genre poétique qui joue de l'écart de l'écho et du contrepoint entre le verbe et l'image⁹ ». Il nous faudra donc interroger ce que propose de différent la notion d'iconotexte par rapport à la notion d'illustration. De fait, les gravures de François Chauveau sont souvent ravalées à des illustrations supprimables et donc incompatibles avec l'idée même d'une indissociabilité du texte et de l'image. Pourtant, elles répondent au critère iconotextuel majeur c'est-à-dire que l'édition princeps se donne avec illustrations, elle a bien été pensée comme telle sinon par La Fontaine du moins par son éditeur or peut-on évacuer l'importance de la question éditoriale

⁷ « Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles, / Ni les yeux ne sont les oreilles » dans LA FONTAINE, Jean de, « Le Tableau », « Contes », *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 892.

⁸ « Mais pour des textes littéraires, le non-nécessaire, l'inutilité fonctionnelle de l'illustration se montre entre autres et à juste titre dans son omission régulière dans l'édition critique de textes qui à l'origine n'étaient pas accompagnés d'images. Non seulement l'impression sans illustrations ne nous dérange pas, l'addition d'illustrations nous agacerait même. » dans NERLICH Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? » dans Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain, *Iconotextes*, Clermont-Ferrand, 1990, p. 271.

⁹ MONTANDON, Alain, « Présentation » dans Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain, *Iconotextes*, Clermont-Ferrand, 1990, p. 7.

lorsque l'on étudie l'objet livre ? Autre question, peut-on appliquer a posteriori la notion d'iconotexte, Nerlich et Montandon le font mais pour des œuvres généralement postérieures au XIX^e siècle. Par la suite, Liliane Louvel a repris cette notion et a agrandi sa portée, elle l'utilise pour définir la « relation infinie entre textes et images lorsque l'image génère le texte ou lorsque, inclusion textuelle, son insertion dans le texte interrompt le flux de la narration provoquant cet arrêt sur image dont nous parle le cinéma¹⁰ ». Elle explique également qu'elle change résolument la portée sémantique du terme par rapport à ceux qui l'ont rendu célèbre : « Nous avons également exclu de notre travail les ouvrages dans lesquels textes et images ont été conçus sinon ensemble du moins dans un échange fécond entre deux artistes comme œuvre homogène. Ce sont les iconotextes dont nous entretient Alain Montandon à la suite de Michael Nerlich, totalité insécable¹¹ [...] ». Or c'est bien comme A. Montandon et M. Nerlich que nous voulons comprendre la notion d'iconotexte et l'appliquer à La Fontaine. Ainsi, nous ne nous appuyerons pas sur la façon de penser l'iconotexte de L. Louvel, mais nous reprendrons les grilles de méthodes rigoureuses qu'elle développe dans plusieurs de ses ouvrages¹² et les adapterons à notre lecture des *Fables*. Du point de vue des méthodes, nous nous appuyerons aussi sur les recherches effectuées en littérature de jeunesse parce que la notion d'iconotexte y est très utilisée puisque presque toute œuvre à destination des enfants se donne comme un mélange d'images et de textes. De ce fait, pour pouvoir établir nos analyses iconotextuelles, nous nous appuyerons sur divers travaux notamment l'ouvrage très complet et presque exhaustif rédigé sous la direction de Viviane Alary et de Nelly Chabrol-Gagne¹³, ainsi que sur l'article de Christine Plu¹⁴. De ces articles ressort cependant, l'idée que l'image ne peut être supprimée pour être considérée pleinement comme iconotextuelle. Malgré tout, là encore, il est tout à fait possible d'envisager de changer les images si on le voulait ; le fait que cela a été fait pour les *Fables* ne signifie pas que cela doit être fait. On objecterait qu'on ne pourrait pas imaginer le faire lorsque la création commune est si forte qu'il est impossible d'imaginer un texte sans ses images et les images sans le texte mais c'est en réalité toujours possible. C'est peut-être le problème de l'illustration, parce que l'on pense que l'illustration est assujettie au texte original ; d'autant, qu'étymologiquement, le terme même d'illustration souligne cette subordination. C'est bien pour

¹⁰ LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 15.

¹¹ *Idem*.

¹² Notamment dans LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 et SCEPI, Henri, LOUVEL, Liliane (éd.), *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. URL : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.30894>

¹³ ALARY, Viviane, CHABROL-GAGNE, Nelly (dir.), *L'album le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012.

¹⁴ PLU, Christine, « Interroger les illustrations pour accéder à l'implicite des albums jeunesse », *Le français aujourd'hui*, n°218, 2022, 109-120. URL : <https://doi.org/10.3917/lfa.218.0109>

cela que le terme pose problème et que nous ne voulons plus l'utiliser pour désigner les gravures de François Chauveau dans l'édition princeps de 1668.

Nous avons précédemment étudié l'importance de l'illustration dans les *Fables* de La Fontaine car le texte appelle l'image. En effet, c'est sans doute le texte littéraire le plus illustré au monde et le renouvellement de son illustration a été constant depuis sa création or ce renouvellement pose de nombreuses questions auxquelles Anne-Elisabeth Spica répond¹⁵, nous nous appuyerons donc sur ses articles pour aborder ce point. Mais nous voulons ici revenir sur les images d'origine et l'intérêt des images d'origine afin de rehistoriciser le texte et de prouver l'importance capitale de ces illustrations – qui n'en sont donc pas. Nous voulons parler comme le faisait déjà Georges Couton de « mutilation¹⁶ » pour qualifier l'absence des gravures de François Chauveau, et Jean-Pierre Collinet reprenait aussi ce terme dans sa présentation des fables accompagnées des gravures de Chauveau. Or nous pensons que la mutilation est réelle car, sans les gravures, la lecture n'est plus la même et c'est ce que nous avons voulu montrer dans notre travail précédent. En effet, un illustrateur propose une nouvelle lecture du texte, il n'invente pas une lecture, il révèle la lecture qui est présente dans le texte mais qui répond le mieux à sa sensibilité ou alors il surimpose sauvagement une interprétation plus personnelle que justifiée par le texte. En réalité, il rend visible un aspect textuel important mais il donne la préséance à un de ses aspects, il fait un choix, il choisit donc bien un moment ou une idée et donc il réduit le texte à ce choix tout en permettant sa découverte pour le lecteur qui aurait pu ne pas avoir perçu cet aspect ou pour lequel un autre aurait été plus important ; ou simplement il met des images là où le lecteur n'avait que les concepts et les mots. Or, les gravures de François Chauveau ne choisissent pas, elles ne sont pas réellement un moment, elles donnent une lecture pleine et entière du texte dans l'historicité et l'iconicité du XVII^e siècle. Elles révèlent le texte elles sont créées pour lui et nous renvoient à son histoire. L'illustration est marquée dans le temps, la gravure n'est pas anhistorique, au contraire, elle correspond au XVII^e siècle mais elle coexiste donc avec le texte et peut se lire comme lui de toute éternité en étant pourtant inscrites dans une diachronie. Nous voulons donc démontrer dans quelle mesure les *Fables choisies mises en vers* de La Fontaine forment un iconotexte avec les gravures de François Chauveau et comment les rééditions successives du vivant de l'auteur n'infirmement pas cette thèse. Pour ce faire, il va nous falloir étudier le mouvement des rééditions et les nouvelles impulsions que La Fontaine donne aux rééditions des fables par l'ajout. En effet, il n'y a sans doute pas un texte des *Fables* et chaque livre prend sens en fonction de ses thématiques. Le douzième livre constituera un travail en lui-même

¹⁵ Voir SPICA, Anne-Elisabeth, « Réillustrer les *Fables* de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 83-110.

¹⁶ Dans COUTON, Georges, *La poésie de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

dans la façon dont il est présenté et proposé. Pour ce faire, nous utiliserons donc la notion d'iconotexte dont la définition reste fluctuante et qui reste confrontée (comme celle de l'illustration) au problème de la prévalence de l'image ou du texte l'un sur l'autre. L'image permet-elle de mieux comprendre le texte ? le texte permet-il de mieux comprendre l'image ? qui advient en premier ? y a-t-il une hiérarchie ? doit-on lire cela comme un ensemble ? La notion nous semble applicable au texte de La Fontaine mais il faudra s'interroger à la mesure dans laquelle elle s'applique ? En effet, l'iconotexte est-il le travail conjoint des gravures de François Chauveau dans la première édition ? ou les rééditions proposent-elles encore des iconotextes ? La suppression de ces gravures et l'ajout de nouvelles forment-elles un autre iconotexte ? Toutes les illustrations conjointes des *Fables* de La Fontaine peuvent-elles être dites iconotextuelles ? Ce sont ces questions auxquelles il nous faudra répondre. Pour cela nous définirons cette notion telle que nous voulons l'appliquer aux fables. En nous plaçant dans la lignée de Maxime Cartron¹⁷ et de Ute Heidmann¹⁸ qui proposent de ne pas laisser cette notion uniquement aux artistes du XIX^e siècle mais à l'appliquer au XVII^e siècle. Ute Heidmann propose une lecture iconotextuelle des manuscrits des *Contes* de Charles Perrault. Maxime Cartron propose de repenser l'illustration de François Chauveau comme un iconotexte, nous nous inscrivons donc à sa suite et proposerons notre propre lecture iconotextuelle des *Fables* puisque M. Cartron invite à creuser cette piste mais ne l'a pas fait lui-même. Nous utiliserons également les travaux de Jean-Paul Meyer¹⁹, Nathalie Collé²⁰ et Ronald Shusterman²¹ qui appliquent également la notion aux siècles classiques.

Notre travail se prévaudra également des travaux sur l'illustration des *Fables* de La Fontaine mais aussi des fabliers antérieurs afin de pouvoir saisir l'originalité spécifique de l'œuvre de La Fontaine et de François Chauveau. Ainsi, nous devons mentionner Alain-Marie Bassy dont l'ouvrage *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*²² a fait date puisqu'il propose une synthèse synchronique de 55 éditions illustrées des *Fables*. A sa suite, nous trouvons bien sûr Jean-Pierre Collinet²³ qui par l'intermédiaire de la prestigieuse collection La Pléiade, interroge la place de

¹⁷ CARTRON, Maxime, « Des textes sans images ? Statuts et usages des gravures de Chauveau dans les éditions des *Fables* de La Fontaine (1900-1995) », dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [en ligne], *Revue text-image*, n°14, 2022. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cartron1.html

¹⁸ HEIDMANN, Ute, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », *Féeries*, n°11, 2014, p. 47-69.

¹⁹ MEYER, Jean-Paul, « Pour une littéracie visuelle », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°53, 2014, p. 133-144.

²⁰ COLLE, Nathalie, « Comblent la faille entre le texte et l'image dans le livre illustré : le cas des « métamorphoses, ou transformations d'images » », *Polysèmes* [En ligne], n°30, 2023 [mis en ligne le 15 avril 2024, consulté le 16 septembre 2024]. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/11628>

²¹ SHUSTERMAN, Ronald, « Philosophy Through Pictures: Ideas and Iconotexts from I. A. Richards to Alain de Botton », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°31, 2006, [mis en ligne le 14 juin 2022, consulté le 16 septembre 2024]. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/12334>

²² BASSY, Alain-Marie, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*, Paris, Promodis, 1986.

²³ COLLINET, Jean-Pierre, « La fable et son image », dans Claire LESAGE (dir.), *Jean de La Fontaine* [catalogue d'exposition de la Bibliothèque nationale de France], Paris, Seuil, 1995, p. 174-181 ; COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste :

l'illustration dans la lecture des *Fables* dans son édition de l'œuvre de La Fontaine de 1991, par une section consacrée à « La Fontaine et ses illustrateurs » et en proposant la seule édition récente avec les gravures de François Chauveau. Et donc à ce travail d'édition s'ajoutent également les études spécifiques des illustrations de F. Chauveau de Jean-Marc Chatelain²⁴, de Maxime Cartron²⁵ et d'un numéro de la revue *Dix-septième siècle* coordonné par Olivier Leplatre²⁶. Nous avons également dû consulter la revue *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine* qui fournit une mine d'informations indispensables à qui s'intéresse à La Fontaine. *Le Fablier* constitue donc notre principale source sur l'étude de l'illustration chez Jean de La Fontaine avec les articles de Boris Donne²⁷ et de Philippe Kaenel²⁸, qui se sont mesurés au travail du texte de La Fontaine lui-même déjà perçu comme regorgeant d'imaginaire et donc d'illustrations possibles au travers des études d'Alain Genetiot²⁹, d'Alain Niderst³⁰ et de Delphine Reguig³¹. Parallèlement, il nous a fallu nous intéresser à la comparaison entre les *Fables* et le genre de l'emblème, comparaison féconde pour des recherches diachroniques sur l'œuvre de La Fontaine. Et ainsi, nous devons citer l'ouvrage fondateur de Georges Couton³², puis les articles de Laurence Grove³³, Stefan Schoettke³⁴ et de Patrick Dandrey³⁵. A cette étude emblématique s'ajoute aussi l'étude de la Fable emblématique portée par Hymne Mos et Paul Smith³⁶ et par Anne-Elisabeth Spica³⁷. Ces réflexions qui lient les Fables et leurs images ont également dû être accompagnées d'ouvrages plus larges et généraux sur l'écriture même de La

du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 115-129 ; COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine artiste : ses coups de crayon et sa palette. », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°15, 2004, p. 9-14.

²⁴ CHATELAIN, Jean-Marc, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 11-22.

²⁵ CARTRON, Maxime, *Ibid.*

²⁶ LEPLATRE, Olivier (coord.), *Dix-septième siècle*, n°289, 2020.

²⁷ DONNE, Boris, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVII^e siècle », [Autour des *Fables* de Jean de La Fontaine, Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°9, 1997, p. 43-55.

²⁸ KAENEL, Philippe, « Les *Fables* de La Fontaine illustrées, de J. -B. Oudry à J.-J. Grandville et G. Doré », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 55-68.

²⁹ GENETIOT, Alain, « Image et imagination dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 117-127.

³⁰ NIDERST, Alain, « “Cela est peint...” Les *Fables* et la peinture », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 61-65.

³¹ REGUIG, Delphine, « L'œil du maître : regarder les *Fables* de La Fontaine », *Littératures classiques*, vol. 82, n° 3, 2013, p. 275-290.

³² COUTON, Georges, *La poésie de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

³³ GROVE, Laurence, « La Fontaine et les emblèmes », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 27-38.

³⁴ SCHOETTKE, Stefan, « Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l'emblème » [Autour des *Fables* de Jean de La Fontaine. Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 9, 1997, p. 31-42.

³⁵ DANDREY, Patrick, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 109-116.

³⁶ MOS, Hymne et SMITH, Paul, « Trajectoires d'une fable illustrée : La Cigale et la Fourmi, de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *Relief*, n°11, 2017, p. 96-113.

³⁷ SPICA, Anne-Elisabeth, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 113-124.

Fontaine et de son travail du texte. Ainsi, nous nous devons de rendre justice aux études claires et précises d’Emmanuel Bury³⁸ et de Patrick Dandrey³⁹ mais aussi aux études spécifiques sur l’édition et la mise en page du texte et de l’image aux siècles classiques au travers de la très volumineuse chronologie de Henri-Jean Martin⁴⁰ et des travaux de Patrick Goujon⁴¹ ou de Gervais Reed⁴² qui présente l’éditeur Claude Barbin mais aussi sur ceux des enjeux spécifiques de l’illustration avec les travaux d’Olivier Leplat⁴³, de Diane Canivet⁴⁴ et enfin de Trung Tran⁴⁵. Nous utiliserons les travaux spécifiquement axés sur l’édition des *Fables* notamment des ouvrages de Fernand de Girardin⁴⁶, le répertoire des illustrations du texte lafontainien d’Eugène Lévêque⁴⁷ mais qui publié en 1893 s’arrête à la moitié du XIX^e siècle et l’étude savante et exhaustive des premières éditions des *Fables* de Terence Allott⁴⁸. Enfin, afin de saisir toutes les nuances des rapports texte et images, nous nous appuyerons sur les recherches artistiques plastiques de Daniel Arasse⁴⁹ et d’Erwin Panofsky⁵⁰.

Ainsi, il s’agira de mettre au jour les procès et les ressorts rhétoriques, imagiers, interprétatifs, imaginatifs inscrits au sein même du texte lafontainien et des gravures de François Chauveau au travers de l’hypothèse iconotextuelle afin de déduire quelles visions du texte et de l’image cela provoque et comment les interpréter et si, comme nous voulons le croire, cette hypothèse permet de résoudre les paradoxes inhérents à l’illustration.

Dans un premier temps nous chercherons dans quelle mesure la notion d’iconotexte répond mieux que celle d’illustration à l’édition originale des *Fables choisies* de 1668 à savoir si l’édition princeps peut être considérée comme une œuvre iconotextuelle, puis de ce qu’il en est des autres livres qui composent ce que l’on appelle les *Fables* ?

³⁸ BURY, Emmanuel, *L’Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996.

³⁹ DANDREY, Patrick, *La Fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 2010.

⁴⁰ CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l’édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986.

⁴¹ GOUJON, Patrick, « La réception des Fables de La Fontaine au dix-septième siècle: étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 5-26.

⁴² REED, Gervais, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève et Paris, Droz, 1974.

⁴³ LEPLATRE, Olivier (coord.), « Illustrer le livre sous l’Ancien Régime », *Littératures classiques*, n°107, 2022, p. 1-308.

⁴⁴ CANIVET, Diane, *L’illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

⁴⁵ TRAN, Trung, « L’image dans l’espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », Alain MILON et Marc PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2007, p. 85-107.

⁴⁶ GIRARDIN, Fernand de, *Les premières éditions illustrées des Fables de La Fontaine*, Paris, Hachette BnF, 1914.

⁴⁷ LEVEQUE, Eugène, « Les Fables de La Fontaine », dans *Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian : avec une étude sur l’iconographie antique*, Paris, Flammarion, 1893, p. 54-107.

⁴⁸ ALLOTT, Terence, « Les éditions des *Fables choisies* mises en vers publiées du vivant de l’auteur et leur illustration », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°12, 2000, p. 9-34.

⁴⁹ Notamment ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau : essais d’iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997 ; ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* [Nouvelle édition], Paris, Flammarion, 2021 ; ARASSE, Daniel, *L’expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Regard, 2017.

⁵⁰ Panofsky, Erwin, *L’Œuvre d’art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969.

Dans un deuxième temps nous proposerons une lecture iconotextuelle des douze livres des *Fables* afin d'identifier les enjeux et les apports théoriques et pratiques pour d'une lecture des *Fables* avec la méthode iconotextuelle. Nous nous pencherons donc davantage sur les diverses éditions de 1668 à 1694 et envisagerons le texte complètement dans la perspective d'un iconotexte pour voir ce que cela peut révéler du texte et des rapports texte/image.

Enfin, nous essayerons d'identifier les intérêts et les limites, entre anachronisme et re-historicisation de l'hypothèse iconotextuelle, au travers des usages de lecture et d'édition au XVII^e siècle, ce qui devrait nous conduire à analyser les apports concrets pour les enjeux des analyses texte/image et pour la critique lafontainienne de la prise en compte de la matérialité du texte et à examiner le rôle de l'image dans les fabliers antérieurs à La Fontaine, afin de mesurer précisément l'originalité de son entreprise.

I. DANS QUELLE MESURE LA NOTION D'ICONOTEXTE REpond MIEUX QUE CELLE D'ILLUSTRATION AUX EDITIONS ORIGINALES DES *FABLES CHOISIES* ?

Dans un premier temps, nous chercherons dans quelle mesure la notion d'iconotexte répond mieux que celle d'illustration à l'édition originale des *Fables choisies* de 1668 en revenant sur le paradoxe texte/image inhérent à la lecture des *Fables* ; c'est-à-dire que nous chercherons à savoir si l'édition princeps peut être considérée comme une œuvre iconotextuelle, fait qui pourrait sembler évident, puis nous étudierons les modulations éditoriales des *Fables* du vivant de La Fontaine afin de mesurer ce qui peut être perçu comme iconotextuel entre 1668 et 1694.

1. L'édition princeps, une œuvre iconotextuelle évidente ?

L'étude des *Fables* se caractérise par un paradoxe. D'un côté, il paraît évident que les fables possèdent un lien étroit avec l'image mais de l'autre on évacue totalement ce lien pour ne se concentrer que sur la textualité. Ainsi, quoi penser et quoi faire de l'illustration des *Fables* constituent de véritables problèmes posés au chercheur. De ce fait, il apparaît utile de justifier et d'explicitier cette évidence paradoxale de l'illustration et de l'image. Or, cette recherche devrait nous permettre de mieux saisir comment la notion d'iconotexte, nous semble-t-il, peut mieux répondre à ces problématiques que celle d'illustration. Dans cette partie, il s'agira donc de justifier la lecture iconotextuelle des *Fables choisies, mises en vers* de 1668 qui semble évidente mais qui pose en réalité problème, ce qui servira de point de départ et de justification à notre entreprise globale.

L'EVIDENCE PARADOXALE DE L'ILLUSTRATION...

... en général

Affirmer l'existence d'un lien fort entre les *Fables* de la Fontaine et leur iconographie relève de la gageure. Tout lecteur des *Fables* a en tête des images, personne ne nie leur importance dans leur lecture et leur réception. Pourtant, on les lit et on les étudie hors de leurs images. Un nombre tout de même important d'éditions⁵¹ donnent à lire les *Fables* sans image et un nombre écrasant de critiques évacuent la question de l'image dans leur étude du texte. Exemple paradigmatique, le volume Atlande de 2011 qui propose une étude approfondie des six premiers livres des *Fables* ne

⁵¹ 20% selon Gérard GREVERAND dans « L'illustration des Fables de La Fontaine, 1668-1980 », dans Alain NIDERST (dir.), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, Puf, 1983, p. 90.

consacre pas un seul chapitre à l'illustration et ne mentionne que dans une sous-partie consacrée à l'édition que la version princeps des *Fables* est accompagnée de gravures, le fait est même plutôt brandi comme témoignage de la valeur littéraire du texte :

Mais avant de commencer la fable, le lecteur peut apprécier la délicate vignette en taille-douce placée en illustration. Elle est de la main de François Chauveau, comme toutes celles qui accompagnent presque systématiquement chaque poème. [...] François Chauveau donne le départ à une longue histoire de l'illustration des fables qui, d'Oudry au XVIII^e siècle à Chagall au XX^e siècle en passant entre autres par Grandville ou Gustave Doré au XIX^e siècle, a rendu presque inséparables les récits des fables et leurs images⁵².

Les images sont donc « presque inséparables » des fables mais jamais réellement, tout comme Jean-Pierre Collinet écrivait vingt ans plus tôt que les gravures de François Chauveau étaient « quasi consubstantielles⁵³ » au texte de La Fontaine. La modalisation est d'importance : tout lecteur ou tout critique ressent cette nécessité intrinsèque de l'image mais n'a aucune peine à s'en abstraire. Ainsi, alors même qu'il est indéniable que la lecture des *Fables* soit possible sans iconographie, on en ressent une gêne que le critique ne parvient à évacuer que par des précautions rhétoriques : une concession qui lui permet de passer à autre chose. Nous voudrions donc nous intéresser à cette gêne et à ce qu'elle signifie : à quoi tient l'évidence, à quoi tient la possibilité de son évacuation ?

L'évidence de l'illustration est d'abord pratique. La somme des illustrations des *Fables* est astronomique. Gérard Gréverand pense qu'elle est sans doute l'œuvre qui est la plus illustrée du corpus français⁵⁴. Ainsi, ce lien entre texte et image ne s'est pas démenti, la preuve étant que le renouvellement de son illustration ne s'est pas tari depuis 1668, fait qu'Anne-Elisabeth Spica interprète de trois manières différentes. D'abord, elle estime que cette constante réillustration est le signe de l'intronisation de Jean de La Fontaine au panthéon des classiques, comme si l'image venait rendre justice à un talent intemporel qui faisait de La Fontaine un classique dont il faut avoir des éditions luxueuses ; ensuite, parce que

les *Fables* offrent une des sources de l'invention caricaturale les plus exploitées, dont la puissance de feu visuelle est désormais inégalée avec l'expansion de la presse illustrée ; au demeurant, nombre des illustrateurs les plus fameux des *Fables* – Frédéric Bouchot, Henry Monnier, Tony Johannot, Jules David, Jean-Jacques Grandville, Cham, Gustave Doré, Gavarni, Lorenz Frølich, Boutet de Monvel ou encore Benjamin Rabier – ont conquis leurs lettres de noblesse illustrative par ce biais⁵⁵

⁵² BENINI, Romain, HACHE, Sophie et LEPLATRE, Olivier, *Fables de La Fontaine. Livres I à VI*, Paris, Atlande, 2011, p. 20.

⁵³ COLLINET, Jean- Pierre, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans Jean de La Fontaine, *Œuvres Complètes, I, Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. LXIX.

⁵⁴ GREVERAND, Gérard, « L'illustration des Fables de La Fontaine, 1668-1980 », dans Alain NIDERST (dir.), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, Puf, 1983, p. 81.

⁵⁵ SPICA, Anne-Elisabeth, « Réillustrer les *Fables* de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 83.

Les *Fables* sont donc aussi réillustrées pour des questions économiques et sociales : elles sont un bon parti pour un éditeur qui trouve le public le plus divers. Il suffit de voir les catalogues de librairie pour s'en rendre compte, on trouve des éditions des *Fables* plus ou moins complètes pour tous les âges, des ouvrages à destination de la toute petite enfance en passant par les éditions créées pour le collège, le lycée, le baccalauréat, le capés ou l'agrégation jusqu'aux éditions luxueuses et de collectionneurs. Ainsi, une nouvelle édition luxueuse et illustrée semble ne pouvoir manquer de trouver des acheteurs et cela permet à la fois de faire reconnaître la maison d'édition et l'illustrateur dont le talent se mesure au monument que sont devenues les *Fables* de La Fontaine. Enfin, A.-E. Spica y voit le signe d'une « alchimie étonnante de la poésie lafontainienne, qui convoque constamment l'image⁵⁶ », elle cite d'ailleurs E. Géruzez qui écrit dans la préface de son édition des *Fables* : « À proprement parler, on ne lit pas les fables de La Fontaine, on les regarde ; on ne les sait pas, on les voit⁵⁷. » En effet, il semble évident que La Fontaine emploie plusieurs procédés pour créer l'image au sein même de son texte. L'écriture de La Fontaine répond à une rhétorique de l'image. Cela est dû d'abord à l'écriture poétique, nouveauté par rapport à son inspiration principale éso-pique mais continuité par rapport à Phèdre et aux fables-emblèmes du XVI^e siècle ; la poésie lui permet de créer une image mentale complète qui associe image textuelle et sons. Or la poésie lafontainienne est particulière, elle est marquée par un prosaïsme à la fois dans sa forme et dans son contenu. De facto, le prosaïsme se perçoit dans l'hétérométrie, dans les rimes simples et dans les sujets traités. En effet, La Fontaine ne se contente pas de reprendre à ses prédécesseurs leurs sujets, il les infléchit vers plus de prosaïsme. Ainsi, J.-P. Collinet remarque que la métaphore filée de la finance dans la fable liminaire, « La Cigale et la Fourmi », poétise la version d'Esopé sans la rendre lyrique : elle reste prosaïque voire plus puisque les questions d'argent et de prêts sont bien des sujets mercantiles et mercenaires⁵⁸. C'est aussi et surtout cet aspect prosaïque qui crée une image incongrue qui marque le lecteur et stimule l'illustrateur. Cet univers fantastique voit le réel transfiguré et c'est ce qui rend l'image frappante, comme le théorise Pierre Reverdy dans son article « L'image » issu d'un numéro de sa revue *Nord-Sud* publié en 1918 :

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte
— plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

⁵⁶ SPICA, Anne-Elisabeth, « Réillustrer les *Fables* de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 83.

⁵⁷ GERUZEZ, E., « Notice sur Jean de La Fontaine », dans *Fables de La Fontaine avec les dessins de Gustave Doré*, Paris, Hachette, 1868, t. I, p. XV cité par Anne-Elisabeth SPICA dans « Réillustrer les *Fables* de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 84.

⁵⁸ COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste : du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 123.

[...]

Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve.

On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées.

On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports.

L'esprit doit saisir et goûter sans mélange une image créée.

La création de l'image est donc un moyen poétique puissant et l'on ne doit pas s'étonner du grand rôle qu'il joue dans une poésie de création⁵⁹.

Ces propos de P. Reverdy s'appliquent parfaitement à ce travail de l'image de La Fontaine, c'est parce qu'il associe le travail minutieux de la fourmi à l'avarice d'un banquier et le chant de la cigale à celui d'un chanteur de rue que l'image se crée. Ainsi, l'image découle du double usage de la poésie et de la prose qui se mêlent dans les poèmes de La Fontaine pour former un objet à cheval entre le merveilleux et le cynique, ce qui construit des images incongrues mais logiques que l'esprit peut alors parfaitement saisir, mais qui sont pourtant neuves. Le travail de La Fontaine par rapport à ses prédécesseurs a justement consisté à rendre plus prégnante l'image en la rendant plus plausible par l'ajout de circonstances explicatives, de traits incisifs et en mettant au cœur de ses fables les images textuelles par les procédés rhétoriques. Pourtant, si ses personnages sont ceux de son temps, leurs défauts, leurs caractères, leurs costumes (animaux ou de métier) sont adaptables à toutes les époques sans pour autant être parfaitement intemporels, ce qui conduit les illustrateurs à vouloir les réactualiser selon le goût de leur époque. De ce fait, la réillustration s'est faite constante. On remarque cependant que ce sont particulièrement les fables des deux premiers livres qui sont le plus illustrées⁶⁰, cela peut justement s'expliquer parce que les deux premiers livres sont les plus empreints de ces images merveilleuses et incongrues qui jouent sur l'imaginaire des animaux qui parlent. Les illustrateurs sont en effet stimulés par ces images étonnantes et fabuleuses mais leur travail est aussi facilité par la création d'images et par l'usage d'éléments de culture commune comme les animaux qui sont donc facilement identifiables. Cette stimulation est également accentuée par la mise en mouvement de petits tableaux en réalité plus théâtraux que picturaux mais que la brièveté de La Fontaine rend accessibles à la circonscription par l'image. En outre, l'image est simplifiée et rendue visible par l'usage de personnages aisément représentables car topiques et que l'on peut facilement reconnaître par des costumes (persona, animal, métier, attributs physiques...) ou des attitudes. Finalement, c'est aussi la plurivocité du texte lafontainien et ses multiples interprétations et réinterprétations possibles qui permettent de créer l'image, elles sont en réalité superposées et les illustrateurs tirent plus ou moins sur l'une ou l'autre, choisissent un calque ou un autre

⁵⁹ CLAES, Gerard-Jan, « L'Image, Pierre Reverdy, 1918 » [« L'image » de Pierre Reverdy a été publié originalement dans *Nord-Sud* n° 13 en mars 1918], *Sabzian* [revue en ligne consultée le 06/05/2024], 2018. URL : [L'image, Pierre Reverdy, 1918 \(sabzian.be\)](https://sabzian.be)

⁶⁰ BASSY, Alain-Marie, *Les Fables de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986, p. 101.

mais leur choix se trouve toujours guidé par le texte. Ainsi, c'est bien le pouvoir de l'imagination inscrit dans les blancs et dans les mots de La Fontaine qui crée une galerie d'images fixes et mouvantes, de portraits satiriques ou tragi-comiques et qui fait naître l'image depuis le texte : la fable est performative de sa propre image⁶¹.

Performative de sa propre image et donc lisible hors de l'image réelle, ce qui a fait dire à Georges Couton que

la fable, à proprement parler, complète une gravure mais ne saurait se passer d'elle [...] sans aucun doute, une supériorité de l'art de La Fontaine est d'avoir fait passer, pour ainsi dire, la gravure dans le texte même ; son génie descriptif, narratif, dramatique lui permettait de donner aux bêtes, aux hommes, aux plantes, plus de relief et plus de vie que le meilleur burin ne saurait le faire. On a donc pu, sans qu'il cessât jamais d'être clair, le rééditer sans les gravures⁶².

Avant d'ajouter,

Néanmoins, une édition des *Fables* sans gravures aurait sans doute, pour les gens du XVIII^e siècle, paru contrevenir à tous les usages du genre⁶³.

On retrouve encore là l'ambivalence des fables de La Fontaine face aux images, d'un côté le sentiment d'une interdépendance de l'image et du texte et de l'autre la vérité pratique d'une lecture possible sans les images. G. Couton trouve alors sa justification dans les usages éditoriaux – nous y reviendrons.

L'évidence paradoxale de l'usage des gravures de François Chauveau

Mais encore plus paradoxale est l'absence des gravures de François Chauveau dans les éditions des *Fables* et au sein même des études qui se consacrent à l'image. Rappelons-le, l'édition princeps de 1668 est publiée en deux formats, un in-quarto portant un achevé d'imprimer daté du 31 mars 1668 et une édition in-douze datée du 19 octobre de la même année et ces deux formats sont accompagnés de vignettes de la main de Chauveau. Ce dernier est un artiste reconnu par ses contemporains dans le champ de la taille-douce, il compte d'ailleurs parmi les « hommes illustres⁶⁴ » dont Charles Perrault établit la biographie. Preuve de son succès, il est nommé graveur du roi et est l'un des illustrateurs les plus célèbres et les plus féconds de son temps⁶⁵. Il illustre notamment

⁶¹ Ce paragraphe résume ce que nous avons démontré dans notre mémoire précédent, « L'Art du tableau dans les *Fables* de Jean La Fontaine », soutenu en 2024.

⁶² COUTON, Georges, *La poétique de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 7.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ PERRAULT, Charles, « François Chauveau, dessinateur et graveur », dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1700, t. II, p. 99-100.

⁶⁵ « Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1951, t. II, p. 393-560. « En dehors des quatorze cents pièces ou environ dessinées par lui [...] il compte 1613 numéros. Sur ces numéros, plus de 1200 appartiennent à des illustrations » (p. 394) » cité en note de bas de page pour attester du nombre

Corneille, Scarron, Boileau, Racine, Molière, Desmarest de Saint-Sorlin, Benserade, Saint-Amant..., tous les auteurs importants du siècle ont bénéficié des images du dessinateur-graveur au point qu'on se demande si l'illustration, d'abord considérée comme un accompagnement secondaire et subordonné, n'était pas en passe de devenir, avec l'estampille de l'artiste du moins, l'un des signes de distinction de la reconnaissance littéraire. Les images de l'artiste assuraient une plus-value aux livres ; elles séduisaient un public, en particulier le nouveau lectorat mondain, amateur de belles éditions et désireux d'accroître le plaisir de sa lecture par celle du spectacle des images qui en suggéraient le prolongement visuel. Elles contribuèrent en outre, incontestablement, à influencer la réception dont elles étaient elles-mêmes le réceptacle voire à engager des processus de « classicisation » des œuvres qu'elles illustraient⁶⁶.

Cette hypothèse d'Olivier Leplatre est particulièrement séduisante pour nous et semble bien laisser la possibilité d'envisager une indissociabilité des œuvres illustrées par Chauveau et leur succès, ce qui fonderait les bases d'une hypothèse iconotextuelle. Et de fait, Jean-Pierre Collinet reconnaît que :

les gravures de Chauveau ne méritent pas [...] le dédain dans lequel on les tient trop souvent. Il ne faut pas perdre de vue que La Fontaine est peut-être intervenu dans leur conception. Les négliger revient à mutiler l'œuvre, à l'amputer d'un prolongement quasi consubstantiel au texte⁶⁷.

Ainsi, J.-P. Collinet reprend le terme fort de mutilation déjà utilisé par G. Couton dans son ouvrage *Écritures codées* de 1990⁶⁸. En effet, il semblerait qu'oublier les gravures de François Chauveau conduirait à perdre le regard historié que l'on posait sur les *Fables* dès leur primo-lecture. Et pourtant, comme le remarque Maxime Cartron :

le critère déterminant et persistant du « texte » n'est jamais bien loin : le caractère « quasi consubstantiel » en reste au stade du quasi, puisque l'idée de l'indissolubilité du texte et de l'image, régulièrement et sagement parsemée dans la notice au milieu de remarques dévaluant, a contrario, l'impact des gravures, n'est en fait qu'une postulation, ou mieux, un levier permettant au critique de réaliser un véritable tour de force : utiliser les illustrations pour réenoncer et consolider l'image d'un La Fontaine archétype du grand écrivain, et donc évincer subtilement Chauveau du processus herméneutique à l'œuvre dans la création lafontainienne, au profit de la primauté, encore et toujours, du texte, qui explique l'insistance à vouloir que La Fontaine soit intervenu dans la création des gravures⁶⁹.

D'autant qu'en 1995, J.-P. Collinet se repose la question de l'utilité de conserver les gravures de François Chauveau comme se ravisant de son intérêt passé :

Faut-il conserver ou non les gravures de Chauveau comme partie intégrante de l'œuvre, ou peut-on se donner le droit, sinon de supprimer toute image, du moins de remplacer les vignettes

considérable de gravures de la main de Chauveau par Marie-Claire PLANCHE dans « La main de François Chauveau, le geste graphique », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 649.

⁶⁶ LEPLATRE, Olivier, « Présentation : le “feu” de François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 608-609.

⁶⁷ COLLINET, Jean- Pierre, « La Fontaine et ses illustreurs », dans Jean de La Fontaine, *Œuvres Complètes*, I, Fables, contes et nouvelles, Paris, Gallimard, 1991, p. LXIX.

⁶⁸ DANDREY, Patrick, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 112.

⁶⁹ CARTON, Maxime, « Des textes sans images ? Statuts et usages des gravures de Chauveau dans les éditions des Fables de La Fontaine (1900-1995) », dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [en ligne], *Revue text-image*, n°14, 2022, p. 7. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cartron1.html

primitives par d'autres représentations figurées, moins désuètes, mieux appropriées aux variations du goût⁷⁰ ?

Le terme « primitives » ravale les gravures de Chauveau à un coup d'essai, dépassé et supplanté par la grandeur des illustrateurs qui ont suivi. Finalement, en 2009, J.-P. Collinet renie François Chauveau en estimant que les illustrations de Gustave Doré répondent mieux à la lettre du texte de La Fontaine. Il affirme :

je n'hésite pas à répondre que personne mieux que Gustave Doré n'a su pénétrer plus avant dans l'univers imaginaire du poète et sonder les profondeurs de sa poésie. Il a découvert, bien avant que ne s'en soit aperçu les plus subtils exégètes de cette œuvre qui paraît de prime abord si variée, quelle se révèle vite beaucoup plus cohérente qu'on ne le croit, grâce à des réseaux de reflets, ou d'échos, entre des fables parfois très éloignées l'une de l'autre, et, semblerait-il, dépourvues, au premier regard, de la moindre affinité entre elles⁷¹.

De même, Marc Fumaroli dans son édition de référence de 1995⁷² fait le choix d'abandonner François Chauveau au profit de Jean-Baptiste Oudry, pour des raisons d'ordre purement esthétique et de goût :

La « douceur » et « l'agrément » joints « au dernier point de la délicatesse » – dont, selon Perault, 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. [...] Tout ce qui, dans la peinture du XVIII^e siècle français, échappe à la peinture d'histoire, à la « grande manière », vient se résumer dans cette merveilleuse suite de planches d'une étourdissante variété. Chauveau rétrospectivement n'apparaît plus que comme un « primitif ». [...] Cochin et Oudry ont ajouté la « grâce » qui manquait à Chauveau⁷³.

Ainsi, Marc Fumaroli, tout en mentionnant les primo-gravures, leur préfère celles anachroniques de Jean-Baptiste Oudry. Il semble donc reconnaître l'importance de l'image dans la lecture des *Fables* mais refuse de s'y conformer pleinement. Marc Escola souligne sarcastiquement le manque de rigueur scientifique de son collègue :

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)⁷⁴.

Et le constat sur lequel s'ouvre l'article de ce dernier est frappant : Chauveau ne plait pas (ou plus) :

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 dépense⁷⁵.

⁷⁰ COLLINET, Jean-Pierre, « La fable et son image », dans Claire LESAGE (dir.), *Jean de La Fontaine*, Paris, Seuil, 1995, p. 174.

⁷¹ COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste : du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 126.

⁷² LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de poche, 1995.

⁷³ FUMAROLI, Marc, « Note sur l'illustration des Fables », dans *Ibid.*, p. 1039.

⁷⁴ ESCOLA, Marc, « L'imagination de la fable. *Les Fables choisies* de La Fontaine mises en vignettes par François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n°289, 2020, p.709.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 707.

De fait, à part l'édition de la Pléiade de Jean-Pierre Collinet de 1991, aucune ne propose les *Fables* accompagnées de leur gravures originelles. D'ailleurs, la Pléiade est revenue sur son choix historique en publiant en 2021 pour ses « Tirages spéciaux » une édition qui reprend strictement le texte établi et annoté par J.-P. Collinet mais en l'accompagnant des gravures et des dessins de Jean-Jacques Grandville. L'Avertissement signale simplement le changement sans le justifier si ce n'est par un jeu d'oppositions :

L'édition de Jean-Pierre Collinet était accompagnée des gravures que François Chauveau avait réalisées pour les éditions originales des *Fables* publiées du vivant de La Fontaine. Elles se présentaient sous forme de vignettes.

Les fables de la présente édition sont quant à elles accompagnées des célèbres gravures réalisées d'après les dessins de Grandville et publiées en 1837 et en 1840 par l'éditeur Fournier. Chaque gravure est publiée en regard de la fable qu'elle illustre. Les lettrines, les bandeaux et les gravures des pages de titres des douze livres sont également reproduits.

Outre les gravures, nous publions une importante sélection des dessins originaux de Grandville : c'est la première fois que gravure et dessin de l'artiste se trouvent ainsi réunis en accompagnement du texte de la fontaine⁷⁶.

Le propos qui sous-tend cet extrait de l'avertissement est donc celui de la nouveauté éditoriale qui construit la légende de l'artiste avec la possibilité de le voir au travail ; Chauveau est relégué à l'arrière-plan par le terme de « vignettes » tandis que Grandville s'impose par l'usage du terme « gravure » accompagné de l'épithète « célèbre ». Pourquoi reproduire de petites vignettes archaïsantes alors que l'on peut voir le grand artiste au travail ? La suite est au diapason et présente Grandville comme un artiste complet qui se souciait particulièrement du résultat de ses gravures et présente l'édition comme tout à fait originale et complète avec la reproduction de « 192 [...] dessins, c'est-à-dire la sélection la plus importante jamais proposée⁷⁷ ». Le discours est clair : le texte prime puisqu'il ne s'agit pas de le modifier le moins du monde et les illustrations de Chauveau pour toutes originales⁷⁸ qu'elles soient sont dispensables et ont été largement surpassées par les artistes postérieurs et particulièrement ceux du XIX^e siècle.

M. Cartron prolonge la réflexion en analysant les statuts et les usages des gravures de Chauveau dans les éditions des *Fables* de La Fontaine au XX^e siècle (1900-1995) et remarque que ce dernier est largement oublié. Il réalise une typologie des attitudes éditoriales face aux gravures de François Chauveau et identifie trois manières d'agir :

La première attitude devant les illustrations de Chauveau, assez logiquement, consiste à les ignorer : les images et la co-auctorialité qu'elles impliquent contrarient le dessein d'une certaine critique classiciste, faisant de La Fontaine une icône de la mémoire nationale⁷⁹.

⁷⁶ LA FONTAINE, Jean de, « Avertissement » *Fables*, Paris, Gallimard, 2021, p. XLVI.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Dans le sens de qui existait à l'origine, qui date de l'origine.

⁷⁹ CARTRON, Maxime, *art. cit.*, p. 1.

Une deuxième attitude serait de les invisibiliser. Selon M. Cartron, pour ce second type d'éditeurs « Les images n'existent pas – ou ne doivent pas exister – si elles ne mettent pas en scène le "grand auteur"⁸⁰ ». Les gravures de Chauveau peuvent être aussi noyées, c'est-à-dire soit noyées dans un flot d'autres illustrations, soit en les mentionnant mais en ne les imprimant pas, soit en en proposant quelques-unes sans les commenter ; M. Cartron identifie alors les gravures à des « fantômes iconiques⁸¹ ». Finalement, qu'elles soient ignorées, invisibilisées, noyées, M. Cartron remarque que l'usage des gravures de Chauveau « doit alerter sur un aspect particulièrement prégnant dans les éditions du XX^e siècle : l'usage tactique des illustrations, à des fins de positionnement dans le champ universitaire et critique⁸². » Il analyse ainsi la trajectoire éditoriale de J.-P. Collinet qui, en 1988⁸³, appelle à une édition illustrée puis qui, en 1991⁸⁴, publie son édition de la Pléiade pour retourner au textualisme en 1995⁸⁵ et finalement renier Chauveau au profit de Gustave Doré en 2009⁸⁶ – comme nous l'avons déjà fait remarquer. Ainsi, M. Cartron parvient à prouver

que l'évènement de publication façonné par Collinet et Gallimard – la réédition des *Fables* avec les gravures de Chauveau – a masqué, en partie, le discours sur l'image que tient le critique, qui n'a rien, en réalité, de pro-iconique. En effet, les illustrations ne sont considérées par lui que par rapport au souci d'exactitude historique de la « vérité du texte⁸⁷ ».

Ainsi, on se trouve face au véritable paradoxe de la gravure de François Chauveau : inoubliable parce qu'elle est première, dispensable parce qu'on aurait fait mieux et que le texte lui survit. Il y a donc bien encore une fois une sorte d'évidence de la nécessité de la gravure de Chauveau qui est pourtant évacuée pour des critères majoritairement esthétiques. Il nous semble alors que nous touchons aux problématiques de la notion même d'illustration qui veut que le texte soit premier et donc nécessairement supérieur et que l'image vienne ensuite pour éclairer ce qui préexistait déjà. A cette notion s'ajoute également le critère essentiel de la subjectivité – à la fois de l'artiste et du lecteur – qui est particulièrement sensible aux évolutions du goût. De ce fait, en considérant les gravures de Chauveau comme des illustrations, on parvient aisément à les supprimer puisqu'elles sont alors considérées intrinsèquement inférieures et subordonnées au texte et parce qu'elles ne répondent plus du tout à l'approche actuelle d'un élément d'ornementation du texte. Elles paraissent trop pauvres pour élever et relever le texte et ce parce qu'elles étaient déjà archaïsantes au XVII^e siècle. Voyons alors dans quelle mesure la notion d'illustration pose problème dans le

⁸⁰ CARTRON, Maxime, *art. cit.*, p. 2.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 5.

⁸³ COLLINET, Jean-Pierre, *La Fontaine en amont et en aval*, Paris, Libreria Goliardica Nizet, 1988.

⁸⁴ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991.

⁸⁵ COLLINET, Jean-Pierre, « La fable et son image », dans Claire LESAGE (dir.), *Jean de La Fontaine* [catalogue d'exposition de la Bibliothèque nationale de France], Paris, Seuil, 1995, p. 174-181.

⁸⁶ COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste : du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 115-129.

⁸⁷ CARTRON, Maxime, *art. cit.*, p. 7.

contexte des *Fables*, c'est-à-dire pourquoi nous réfutons les attitudes face aux gravures de François Chauveau que nous venons de décrire.

LE PROBLEME DE LA NOTION D'ILLUSTRATION

Daniel Bergez dans son ouvrage *Littérature et Peinture*⁸⁸ aborde de manière méthodique toutes les relations que peuvent entretenir les deux arts repartant de l'origine de leur liaison pour en explorer tous les dérivés. Il en vient donc à examiner la pratique de l'illustration qui s'inscrit au cœur des confluences entre le texte et l'image, c'est-à-dire lorsque ces deux arts sont réunis dans un même ensemble de référence. La pratique de l'illustration est ainsi une pratique dialectique car elle met en miroir dans un même espace deux lectures simultanées : une des signes linguistiques et une des signes iconographiques. Le lecteur se trouve alors partagé entre ces deux lectures qui sont « deux systèmes de référence au réel⁸⁹ » et « deux modes de reproduction du sens⁹⁰ ». Cependant, D. Bergez insiste sur le fait qu'on « ne peut pas penser le rapport entre le texte et l'illustration sur le mode du simple transfert ou de la transcription d'un système de signes à un autre⁹¹ ». Pour lui, l'illustration seule est insuffisante et donc n'est, dans la majorité des cas, pas compréhensible sans le secours du texte puisqu'elle a été créée pour lui, et qu'elle signifie pour lui-même si cela peut être au-delà de lui. C'est le texte qui vient lui-même éclairer l'illustration, il élucide les motifs et les sens de ce qui est représenté dans l'image. Alain Montandon considère également que la notion d'illustration est insuffisante pour désigner certains objets texte/image et de ce fait, il reprend le terme proposé par Michael Nerlich et le définit comme suit :

Pour tenter de cerner l'objet iconotextuel, il convient d'écarter au préalable ses deux bords extrêmes que sont la légende et l'illustration. La légende est un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur. Le cas de l'illustration est plus complexe, mais dans un premier moment, on pourra dire qu'elle relève de la mise en image de certains moments privilégiés du texte, qu'elle est transposition visuelle, transposition d'un langage dans un autre, à des fins diverses (délassement, pause, points de repos, relance de l'imaginaire, etc.). Mais on ne saurait faire abstraction du phénomène en retour de l'illustration sur le sens même du texte. Les grands illustrateurs du XIX^e siècle contribuent à organiser une certaine perception de l'œuvre : Doré, Grandville, etc. nous invitent à une autre lecture des œuvres⁹².

Pourtant, dans cette définition, on ressent la gêne à évacuer complètement la notion d'illustration qui reste finalement très proche dans son statut et ses enjeux de la notion d'iconotexte. De plus,

⁸⁸ BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² MONTANDON, Alain, « Présentation » dans Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain (coord.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D OPHRYS, 1990, p. 5-6.

elle s'oppose à celle que proposait D. Bergez puisqu'elle est, ici, considérée comme la « transposition d'un langage dans un autre ». La notion trouve donc difficilement une définition claire tout comme celle d'iconotexte.

« Illustration » ne saurait désigner simplement une image, ni même une image dans un livre. Car ce qui est en jeu n'est pas exclusivement un produit et renvoie non seulement à des séries de procédés artistiques de création mais également à de multiples processus esthétiques de réception. En ce sens l'illustration constituerait davantage ce que l'on peut appeler une « relation illustrative ». Une telle approche implique cependant rien moins qu'une redéfinition de cette relation, que l'époque classique au sens large, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, pourrait permettre mieux que d'autres de percevoir. La présence d'images dans les livres de cette période est en effet un phénomène éditorial massif, mis en valeur dans le dernier tiers du XIX^e siècle par la mode bibliophile et remis en évidence par nombre de rééditions et par nombre d'études. Cette relation semble en partie s'être perdue il est vrai. Ces images sont longtemps restées peu visibles et souffrent de la comparaison avec le XIX^e siècle, valorisé comme « le » siècle de l'illustration.

La difficulté pourrait par ailleurs être terminologique et historique. Le terme « illustration » fait disparaître la complexité de la relation illustrative dans ce qui est sinon un véritable « âge de la figure », du moins un moment où cette relation « avec » les figures a été centrale⁹³.

Au XVII^e siècle, il y a donc bien un problème réel à parler d'illustration. La question de la terminologie, qu'examine ici Benoit Tane, cristallise les problématiques que nous rencontrons face aux gravures de François Chauveau. Ces problématiques, comme le montre B. Tane, ne pourront être pleinement résolues mais elles ne peuvent être perçues qu'au travers d'une « relation » or c'est bien ce qui est censé être la spécificité de la notion d'iconotexte. En réalité, le terme est moins important que l'idée qu'il véhicule de la relation du texte à l'image mais c'est cependant au travers de cette notion qu'on peut envisager une relation qui ne soit pas simplement de l'ordre de la coïncidence éditoriale ou de la hiérarchisation du texte sur l'image. Ainsi, A. Montandon répond, mais peut-être un peu vaguement, à ce qui caractérise l'iconotexte et à ce qui en fait un objet spécifique et distinct de l'illustration :

La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui oppose et juxtapose deux systèmes de signes sans les confondre. [...] des effets iconotextuels [sont] des effets spécifiques à la coexistence d'un texte et d'une image dans une œuvre qui se donne comme telle⁹⁴.

Ainsi, nous pouvons retenir que l'iconotexte semble être une œuvre qui se présente comme un mélange d'image et de texte, qui est capable d'un retour entre les deux, ce qui permet par la tension et le dynamisme de créer du sens que seul, le texte ou l'image, n'aurait pu convoquer. Or, cette notion

⁹³ TANE, Benoît, « La relation illustrative », *Littératures classiques*, n°107, Paris, Presses universitaires du Midi, 2022, p. 15-16.

⁹⁴ Selon MONTANDON, Alain, « Présentation » dans Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain (coord.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D OPHRYS, 1990, p. 5-6.

dont les exemples paradigmatiques se trouvent dans les livres de peintres⁹⁵ ou les livres pour enfants⁹⁶ paraît pouvoir s'appliquer aux œuvres du XVII^e siècle français. Par ailleurs, il est particulièrement intéressant de constater que A. Montandon citait Doré et Grandville comme deux illustrateurs qui dépassent certaines insuffisances de l'illustration⁹⁷ alors que ce sont deux illustrateurs qui sont perçus comme ayant surpassé, par leur talent, les illustrations de Chauveau. Pourtant, il les désigne bien comme des illustrateurs dans le grand moment du triomphe de l'illustration qu'est le XIX^e siècle, moment où le terme est inventé pour désigner les images qui accompagnent les textes littéraires⁹⁸. Or, il nous semble que c'est parce que ces artistes illustrateurs – auxquels on peut adjoindre, entre autres, les noms de Oudry, de Rabier ou de Boutet de Monvel – ont pu obtenir leurs lettres de noblesse par l'illustration des *Fables* qu'ils ont invisibilisées et fait oublier les gravures d'origine. Et ces artistes, encore aujourd'hui, sont pensés comme des illustrateurs et non comme de potentiels créateurs d'un iconotexte puisqu'ils dialoguent avec la fable selon leur regard historié. Ainsi, Gérard Gréverand⁹⁹ propose un récapitulatif des effets recherchés au fil des époques : lors de la Révolution, les *Fables* sont conservées et interprétées théoriquement par rapport aux temps historiques mais pas utilisées dans une optique révolutionnaire, elles sont donc didactiques mais restent archaïques. Sous le Directoire, les *Fables* reflètent cette nouvelle société influencée par le néo-classicisme. Sous le Second Empire, à l'âge d'or des caricaturistes, elles permettent une satire sociale et politique. Mais avec les réformes scolaires de Ferry notamment de 1881 et 1882, la III^e République connaît l'essor des livres pour enfants utilisés dans des optiques didactique et moralisante avec des illustrations impersonnelles et bien-pensantes. On peut également rajouter à cette typologie que le XIX^e siècle voit aussi la prégnance du romantisme, du réalisme et du naturalisme que l'on retrouve respectivement dans les illustrations de Doré et de Granville. Enfin, la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, nous semblent trouver le triomphe de la couleur avec des artistes peintres comme Marc Chagall, Félix LORIoux ou encore Willy Aractingi et du dessin narratif, proche de ce que l'on pourrait appeler de la bande dessinée, avec des illustrateurs comme Benjamin Rabier ou Maurice Boutet de Monvel. Ces lectures illustratives sont donc inscrites dans une diachronie qui se nourrit de ses précédents et de son époque pour commenter et analyser par le prisme de l'image. Mais on n'a pas différents iconotextes ici parce que ces illustrations choisissent souvent quelques

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Comme le prouve l'ouvrage de littérature de jeunesse dirigé par ALARY, Viviane et CHABROL-GAGNE, Nelly, *L'album le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012.

⁹⁷ Cf. citation p. 22.

⁹⁸ Le terme illustration vient du nom de l'hebdomadaire à images fondé en 1843 par Paulin, Johanne et Charton.

⁹⁹ GREVERAND, Gérard, « L'illustration des Fables de La Fontaine, 1668-1980 », dans Alain NIDERST (dir.), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, Puf, 1983, p. 81-96.

fables (notamment à partir du XIX^e siècle ; selon Jürgen Grimm¹⁰⁰, Doré est le dernier illustrateur à se consacrer à une illustration complète des *Fables*) et elles se présentent volontairement comme des relectures actualisantes en fonction des problématiques socio-économico-politico-culturelles de leur époque. Ainsi, il ne semble pas inutile de s'intéresser à elles dans leur apport particulier et dans une perspective d'histoire de l'art mais elles fourniront peu d'informations à qui souhaite s'intéresser aux *Fables* de La Fontaine avec un regard historique dix-septémiste.

C'est alors Ute Heidmann qui nous ouvre la voie de la lecture iconotextuelle dix-septémiste par sa reprise de la définition d'Alain Montandon et de Michael Nerlich. Elle la traduit comme suit : « un ensemble dans lequel textes et images forment une unité de sens cohérente et indissociable, conçue comme telle par son auteur¹⁰¹ ». On perçoit bien le rapprochement avec les difficultés que soulevaient B. Tane et donc sa proposition d'une piste de résolution. Elle s'applique de fait à mettre en avant comment l'édition manuscrite de 1695 et la première publication imprimée en 1697 des *Contes* de Perrault sont des iconotextes parce que ces deux éditions proposent une « configuration de textes et d'images réunis au sein d'une même aire scripturale et faisant conjointement sens¹⁰² ». Nous nous appuyons donc sur sa (re)définition d'iconotexte pour envisager le rapport des vignettes de Chauveau et des fables de La Fontaine. Cette hypothèse est confirmée, par ailleurs, par Hervé Curat qui, sans convoquer cette notion, avait examiné la parution in-quarto de 1668 comme un texte pleinement pensé pour être « regardé écouté lu¹⁰³ », ce qui semble conforter cette idée. Et enfin, nous trouvons également une justification de l'entreprise chez M. Cartron qui envisage pleinement l'hypothèse en rétablissant, comme nous l'avons vu, au cœur du débat l'intérêt de la présence des gravures de Chauveau. Il critique justement le fait de nier « toute perspective iconotextuelle¹⁰⁴ ». Il ne la présente pas comme répondant à tous les problèmes qu'elle soulève mais comme une perspective nécessaire à l'étude de vignettes au sein du texte. Il conçoit donc les *Fables* dans l'édition princeps dans une perspective médiane qui allie image et texte dans un ensemble que M. Cartron qualifie de « textimage¹⁰⁵ », terme qui s'apparente à celui d'iconotexte, et qui permet par « un savant travail de dosage et de différenciation de la matière iconographique et [...] en épousant les orientations critiques qui étaient celles de son temps, [de] restaurer la réalité du premier recueil

¹⁰⁰ GRIMM, Jürgen, « Les Fables de La Fontaine à la lumière des éditions illustrées », in *Le Pouvoir des fables. Études lafontainiennes I*, Paris – Seattle – Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », n°85, 1994, p. 46.

¹⁰¹ HEIDMANN, Ute, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », *Féeries*, n°11, 2014, p. 48.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Reprise et jeu sur le titre de CURAT, Hervé, « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des Fables de 1668 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 61-71.

¹⁰⁴ CARTRON, Maxime, *art. cit.*, p. 6.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 10. Jeu sur le titre de la revue en ligne fondée par Olivier LEPLATRE.

de *Fables* de 1668, *textimage* et non *texte* et ou avec *images*¹⁰⁶. » De fait, parler d'iconotexte permet de dépasser les problématiques de l'illustration et il s'agit à présent d'examiner concrètement (c'est-à-dire dans la présentation des *Fables*) les justifications de cette réalité iconotextuelle.

2. Les *Fables* de 1668, un iconotexte : une triple justification

UN ICONOTEXTE EDITORIAL

La première édition de 1668 semble en effet pouvoir correspondre à ce que l'on appellera à présent un iconotexte. Or, la première justification est éditoriale :

Décrire le livre avant de s'attacher à interpréter la littérature, son contenu, c'est se permettre d'appréhender la réalité économique, sociale et symbolique d'un bien conçu, produit et diffusé à une époque donnée. C'est aussi construire des moyens pour définir une part du lectorat, clientèle des libraires. La question des libraires sous l'Ancien Régime a été largement étudiée autour de H.-J. Martin¹⁰⁷ : il en a montré la pertinence pour l'étude des phénomènes culturels¹⁰⁸

Patrick Goujon cherche à mettre en avant les enjeux éditoriaux qui s'inscrivent dans la réception d'une œuvre. En effet, quoiqu'en pensent les théories textualistes, un texte ne peut être connu en dehors de sa présentation à un public et cette présentation se fait majoritairement, mais pas exclusivement, sous la forme d'un livre. L'aspect économique et social d'une publication est de ce fait fondamentale dans son histoire et son évolution car, encore selon P. Goujon, la « publication socialise le texte, qu'il soit littéraire ou de tout autre nature. Elle l'insère, en amont comme en aval, dans un réseau ». Dès lors, il nous faut nous intéresser au contexte de production de l'édition de 1668, contexte qui détermine en partie sa conceptualisation et qui peut nous permettre d'affirmer qu'il s'agit bien d'un iconotexte. P. Goujon rappelle qu'au XVII^e siècle,

[l]es libraires sont au centre de trois circuits : circuits intellectuels, dans la mesure où les libraires sont aussi les éditeurs, qu'ils sélectionnent les textes et assurent la liaison entre l'auteur et le public ; circuits industriels, parce qu'ils adressent les manuscrits à l'imprimeur et surveillent la production ; circuits commerciaux, ils assurent la distribution des ouvrages auprès de correspondants, qui, à leur tour sont au cœur d'autres réseaux. Leur rôle dans la constitution du lectorat n'est pas négligeable. Au dix-septième siècle, seul le premier circuit semble cependant jouer un rôle déterminant pour la littérature. Le monde de l'encre nous conduit tranquillement à celui de la plume, en dessinant des regroupements¹⁰⁹.

De fait, celui qui publie est un des acteurs de la réception du texte. Or, on distingue trois types de libraires dans le Paris des années 1650 : ceux de la rue Saint Jacques, proches de l'Université, dominé

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ MARTIN, Henri-Jean, *Le livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.

¹⁰⁸ GOUJON, Patrick, « La réception des *Fables* de La Fontaine au dix-septième siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

par Sébastien Cramoisy, libraire de l'Église et surtout des jésuites, pour leurs livres de classe et de controverses ; ceux du Palais, installés le plus souvent dans les galeries, qui publient les auteurs « classiques » : Molière, Racine, Boileau et La Fontaine. Les éditeurs « Thierry et Barbin, au sommet, se réservent les plus grands¹¹⁰. » et entre les deux, les reliant, on trouve les « étalants » du Pont Neuf. Ainsi, le fait même d'être publié chez Barbin et Thierry conférait à La Fontaine, une chance plus grande de succès. Ces éditeurs ne lésinant pas sur les moyens de mieux vendre. Or, c'est ainsi qu'A.-M. Bassy interprète l'ajout des gravures de François Chauveau :

En 1668, et à nouveau en 1678, le mérite de François Chauveau aura été paradoxalement de faire entrer dans une mode – celle des métamorphoses en particulier – un ouvrage qui (la postérité l'a prouvé) déjoue en fin de compte toutes les modes. Or une telle mode ne pouvait s'attacher qu'aux phénomènes, à la représentation, non à l'essence des choses. C'était le plus grand service que Chauveau pouvait rendre de son temps aux fables de la fontaine pour les faire accepter sans déplaisir d'un certain public cultivé. Le libraire Barbin, qui avait sans doute payé l'illustrateur assez cher, n'a pas eu, croyons-nous, à se plaindre de lui¹¹¹...

Le jugement d'A.-M. Bassy est sans appel, Chauveau est indispensable dans la présentation de l'œuvre mais seulement d'un point de vue extérieur, id est il ne permettrait pas réellement des effets de sens mais simplement de « faire accepter » le texte. Nous nous accorderons donc seulement sur la première partie de ce jugement : les gravures de Chauveau sont indispensables dans la présentation du texte sous forme de livre. Ainsi, si l'argument économique est assez peu satisfaisant d'un point de vue intellectuel, il n'est pas négligeable. D'autant plus, que même si l'ajout de gravures n'était qu'éditorial, cela n'enlèverait rien au fait que le livre se présente comme un iconotexte. Le livre est conçu pour intégrer les gravures de François Chauveau : l'argument principal étant que les gravures sont réalisées de manière à pouvoir orner les deux versions imprimées par les éditeurs Barbin et Thierry – la version in-quarto et la version in-douze – ce qui signifierait pleinement que le texte ne pouvait être conçu hors de sa mise en rapport avec les vignettes, au moins par ses éditeurs. Par ailleurs, Hervé Curat dans son article « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des *Fables* de 1668¹¹² », a étudié avec beaucoup de minutie tous les procédés typographiques du recueil de 1668 auquel recourt la mise en page pour faire image. Ainsi, il analyse l'usage des gravures et leur place, l'alignement des vers, les retours à la ligne, l'alternance des vers longs et courts, les retours de feuillet, les lignes sautées, la rime pour l'œil, le jeu sur la ponctuation et finalement l'usage des lettrines, des italiques et de la prose. Nous reviendrons sur ses découvertes mais elles montrent déjà que l'établissement premier du texte mettait au cœur de la mise en page l'aspect visuel du texte, ce qui donc faisait écho et renvoyait à la notion d'image.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ BASSY, Alain-Marie, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*, Paris, Promodis, 1986, p. 110.

¹¹² CURAT, Hervé, « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des *Fables* de 1668 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 61-71.

Ainsi, même si La Fontaine n'a pas eu son mot à dire, *Les Fables choisies, mises en vers* sont une œuvre iconotextuelle et lue déjà au XVII^e siècle comme une œuvre iconotextuelle même si elle n'est pas forcément interprétée comme telle¹¹³. Benoit Tane revient sur cette ambiguïté du livre à figures des siècles classiques :

La « relation illustrative » est inhérente à l'image d'illustration. N'est-ce pas déjà une évidence quand on définit une telle image comme soumise à son sujet, associée à un texte qui lui préexiste et présentée dans un livre ? Lorsque l'on fait de cette image le fruit d'une collaboration, d'une « rencontre », fût-elle décalée dans le temps, entre deux artistes, ne renvoie-t-on pas déjà, indirectement, à une relation ? Dans ce contexte, cette relation recouvre même plusieurs critères identifiables : la présence dans un livre, la convergence artistique, l'antériorité du texte...

Cependant, les exemples de l'âge classique pourraient presque prendre le contre-pied de ces critères. Ils incitent à définir la relation illustrative comme une relation entre des textes et des images, par le biais d'intermédiaires variés, relevant davantage du domaine éditorial. Il ne s'agit cependant pas d'une simple contre-définition mais bien d'une redéfinition, qui implique de revenir sur ces critères comme autant de questions ouvertes et de les compléter¹¹⁴.

B. Tane nous met ainsi en garde contre la notion d'illustration telle qu'on l'entend aujourd'hui et depuis le XIX^e siècle. En effet, les siècles classiques définissaient autrement le rapport des images et des textes, leur « relation illustrative » n'avait rien à voir avec ce que l'on comprend traditionnellement du rapport texte/image. Ainsi, noter les enjeux éditoriaux et économiques de l'édition de 1668 permet de mieux saisir sa portée et de la comprendre finalement pleinement comme un iconotexte. Dès leur mise en livre, les *Fables choisies, mises en vers* (qu'il s'agisse de l'édition in-quarto ou de l'édition in-douze) se présentent comme des objets qui s'inscrivent dans une relation iconotextuelle du fait de la lecture qu'en font les acteurs du monde du livre que sont Barbin et Thierry qui proposent ainsi à leur lectorat de les voir de même au travers d'éditions précieuses qui se veulent symboles de qualité. Il nous faut à présent évaluer comment l'objet livre tel qu'il a été façonné par ses éditeurs relève également d'une portée créatrice iconotextuelle et comment l'alliance de ces deux aspects construisent une réception des *Fables* qui est également iconotextuelle.

UN ICONOTEXTE DANS LA CREATION

Ainsi, à cette entreprise éditoriale, on peut adjoindre le geste créateur tel qu'il est présenté par La Fontaine lui-même dans son texte et dans son dispositif critique (épître dédicatoire, préface)

¹¹³ Ce paradoxe s'explique par l'anachronisme du mot : nous entendons par-là que les lecteurs du XVII^e siècle lisaient un iconotexte sans s'en rendre compte et ne le commentaient donc pas directement comme tel, mais ils en ressentaient les effets.

¹¹⁴ TANE, Benoit, « La relation illustrative », *Littératures classiques*, n°107, Paris, Presses universitaires du Midi, 2022, p. 18.

mais aussi tel que se présente la manière de travailler de François Chauveau et la façon d'envisager le livre à figures au XVII^e siècle.

La Fontaine donne à penser un sens conjoint des gravures et des fables. Il écrit dans son épître liminaire au Dauphin de 1668 : « l'apparence en est puéride, je le confesse ; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes¹¹⁵ » ; dans sa préface de 1668 : « ces badineries ne sont telles qu'en apparence, car dans le fond elles portent un sens très solide¹¹⁶ » ; et dans la fable « Le Pâtre et le Lion » :

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être ;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître.
Une morale nue apporte de l'ennui ;
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire ;
Et conter pour conter me semble peu d'affaire.
C'est par cette raison qu'égayant leur esprit,
Nombre de gens fameux en ce genre ont écrit.
Tous ont fui l'ornement et le trop d'étendue ;
On ne voit point chez eux de parole perdue¹¹⁷.

Ces trois extraits insistent tous sur le même point : les fables paraissent simples mais elles sont en réalité complexes. De ce fait, la moralité donnée – lorsqu'elle l'est – n'est sans doute pas aussi évidente qu'elle le semble d'abord. La Fontaine nous invite à voir plus loin que la seule morale exprimée, à voir plus loin que les personnages topiques mis en scène. Les fables regorgent d'enseignements qu'il faut aller chercher mais pour mieux inviter à le faire, les fables se présentent comme simples pour ne pas rebuter le lecteur et agréables afin de lui plaire. Chaque fable, dit La Fontaine, doit « fui[r] l'ornement », être brève pour que tout ce qui y est dit soit matière à réflexion (« point chez eux de parole perdue »). Or, ces jugements s'appliquent également à l'illustration de Chauveau. En effet, ses vignettes souvent qualifiées de simples et d'archaïsantes ne sont en réalité que la réponse au genre humble de la fable. Elles fuient elles aussi l'ornement et on peut faire l'analogie entre la brièveté du texte et la taille modeste de l'image. De fait, si La Fontaine a fui l'ornement, il ne s'est pas fait « simpliste », il a complexifié le genre de l'apologue par une poésie innovante et par une énonciation qui multiplie les points de vue. De même, les gravures sont simples mais sans être simplistes ; il suffit pour s'en persuader de regarder les vignettes qui ornaient les ysopets et les bestiaires du Moyen-Âge (fig. 1 et 2). C'est la couleur qui faisait l'intérêt de la vignette de l'ysopet plus que le trait qui est stylisé, les animaux appartiennent davantage à une famille (oiseaux, canidés) qu'à un genre (cigogne, renard) ; d'ailleurs, il n'y pas d'intention « réaliste », les couleurs des plumes

¹¹⁵ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 3.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

ou du pelage ne correspondent pas aux teintes réelles, elles servent surtout à opposer les animaux dans l'espace de la vignette pour redoubler l'opposition de la fable et à les détacher du riche fond coloré qui donne plus de luxe à l'ouvrage, comme semble le prouver l'ajout des points dorés qui ne renvoient à aucuns référents réels. A contrario, chez Chauveau, on a une véritable recherche d'ancrage dans un environnement qui est particulièrement travaillé avec quatre plans différents ; les deux animaux respectent les caractéristiques de leur espèce et les hachures confèrent à tous ces éléments une véritable impression de profondeur. Elle se perçoit particulièrement sur le vase, l'épaule du loup ou l'aile gauche de la cigogne qui sont illuminés par des zones laissées blanches, ce qui créent des contrastes saisissants qui donnent une impression de volume.



FIG. 1 : « Le Renard et la Cigogne », *Ysopet*, XIII^e siècle (BM Lyon, Ms PA. 57, f. 43, détail)



FIG. 2 : *Le Renard et la Cigogne* par François Chauveau

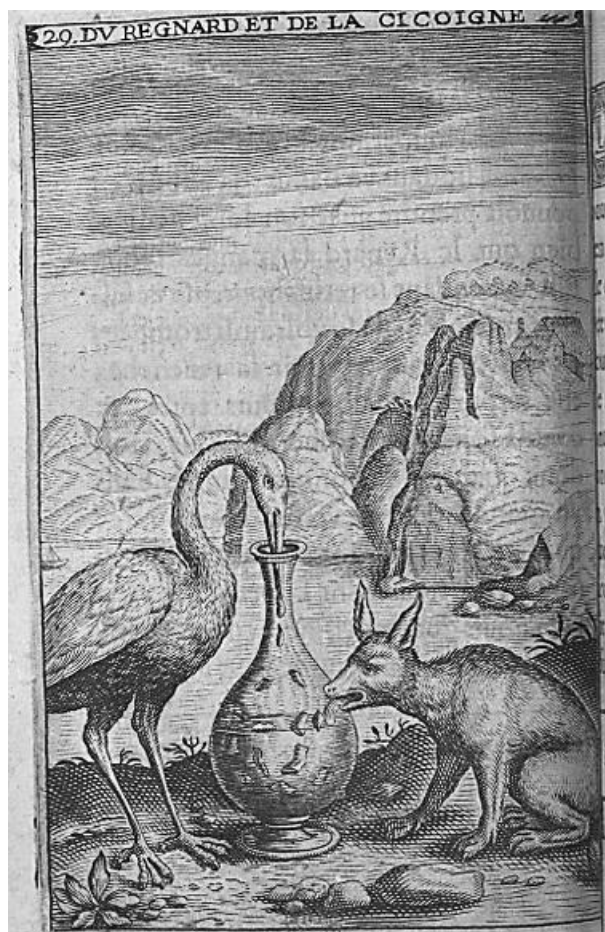


FIG. 3 : *Du Renard & de la Cicoigne* par Isaac Briot dans *Les Fables d'Ésope Phrygien* de Jean Baudoin (1670)

Bien sûr, le trait de Chauveau n'est pas non plus grandiose. Il ne cherche pas à époustoufler le spectateur, contrairement à certains de ces prédécesseurs récents qui créent des gravures en pleine page comme Isaac Briot dont les œuvres sont reprises dans les *Fables d'Ésope Phrygien*¹¹⁸ de Jean Baudoin qui paraissent en des éditions successives de 1631 à 1731. Ses gravures sont le symbole de la réussite de l'ouvrage et de son ambition, Hymne Mos et Paul Smith les identifient comme le signe « d'une tendance qui préfère la somptuosité en grand format¹¹⁹ ». Chauveau abandonne cette tendance au profit de la vignette et tout en étant plus fin connaisseur de l'anatomie du renard, reste plus humble dans sa manière de procéder, tout comme La Fontaine, fin connaisseur de la psyché humaine, reste humble face à ses prédécesseurs. Ainsi, de la même manière que le texte de la fable, les vignettes ne sont pas ce qu'elles semblent être : leur simplicité cache en réalité l'enseignement, l'animal simplement représenté est un maître à penser.

¹¹⁸ BAUDOIN, Jean, *Les Fables d'Ésope Phrygien, traduction nouvelle, illustrée de discours moraux, philosophiques et politiques, par Jean Baudoin, avec les figures en taille douce*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1670.

¹¹⁹ MOS, Hymne et SMITH, Paul, « Trajectoires d'une fable illustrée : La Cigale et la Fourmi, de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *Relief*, n°11, 2017, p. 107.

Par ailleurs, il semblerait qu'il soit attendu, pour justifier de manière définitive l'idée que l'on soit en présence d'un iconotexte, de prouver que La Fontaine est intervenu sur les gravures ou du moins a communiqué avec Chauveau et/ou les a approuvées, c'est bien ce que sous-entendait J.-P. Collinet lorsqu'il affirmait que :

Aujourd'hui l'illustration originelle a cessé de nous apparaître comme partie intégrante de l'ouvrage, pour se fondre dans l'innombrable multitude d'interprétations que n'ont cessé de provoquer les *Fables*, depuis plusieurs siècles, les successeurs de Chauveau. La sienne mérite néanmoins de rester privilégiée, non tant comme la plus ancienne et par conséquent la fondation de toutes les autres, mais surtout parce que La Fontaine, quand bien même il n'aurait pas été consulté, ni sollicité de donner son avis, les a vues, approuvées sans doute, et qu'elles ont, à ce titre, influé, si peu qu'on voudra, sur sa façon d'envisager lui-même le genre de l'apologue¹²⁰.

Ce que souligne le chercheur c'est une confrontation coruscante des deux artistes dont les arts se sont mutuellement inspirés et dont le résultat deviendrait ainsi un tout : si Chauveau a influé sur le genre de l'apologue tel qu'il est pratiqué par La Fontaine alors on peut penser que les *Fables choisies, mises en vers*, parce qu'on sait à quel point elles ont été novatrices dans la recreation du genre dont elles portent le nom, forment en réalité un nouveau genre qui est iconotextuel. Donc, si on pouvait prouver avec certitude qu'il a voulu ces vignettes, les discours textualistes qui font primer uniquement le texte des *Fables* comme un absolu intemporel qui inspire les artistes mais qui s'élève au-dessus d'eux comme source supérieure pourraient être abolis. Cependant, au XVII^e siècle les documents nous manquent. On ne trouve aucune informations positives qui nous assureraient que l'on se trouve en présence d'un travail collaboratif de deux artistes qui créent ensemble un livre. Malgré tout, on peut trouver divers indices qui tendraient vers le sens d'une cocreation et donc d'une œuvre qu'il ne faudrait pas dissocier : un iconotexte.

Philippe Cornuaille et Alain Riffaud ont brillamment démontré que l'ordre indiqué sur les achevés d'imprimer des éditions princeps était trompeur car l'analyse des retouches des cuivres montre que l'édition in-douze a, en réalité, été imprimée d'abord et l'in-quarto à sa suite¹²¹. Or, ces retouches sont particulièrement intéressantes, selon P. Cornuaille, car elles pourraient permettre de penser que La Fontaine lui-même est intervenu dans le processus :

Qui décida de retoucher tous ces cuivres ? Certainement pas l'éditeur pour qui cette opération compliquait considérablement la tâche en risquant de retarder la mise en vente des deux éditions. On ne voit pas non plus pourquoi Chauveau se serait infligé cette manipulation risquée, au dernier moment, entre deux impressions, d'autant que l'aspect du premier état des vignettes répond parfaitement à sa stylistique : de forts contrastes qui donnent une visibilité optimale à l'image et des ciels agrémentés de nuages épars et non pas entièrement ombrés comme on les trouve dans les images retouchées. Reste la possibilité d'une intervention imputée à l'auteur –

¹²⁰ COLLINET, Jean- Pierre, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans Jean de LA FONTAINE, *Œuvres Complètes, I, Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. LXIX.

¹²¹ CORNUAILLE Philippe et RIFFAUD Alain, « Enquête sur les premières éditions des *Fables* de La Fontaine (1668) », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°30, 2019, p. 171-193.

La Fontaine – dont on a pu constater, au vu des corrections faites sur le texte au fur et à mesure du tirage des épreuves, qu'il apportait un soin particulier à la bonne présentation de son recueil. Le fabuliste aurait donc pu prendre cette décision risquée¹²².

Or, de telles retouches par l'auteur même ne sont pas inédites dans le domaine de l'édition au XVIII^e siècle, P. Cornuaille rapporte que

Jeanne Duportal, dans son livre sur les livres illustrés, rapportait un précédent où un auteur, peu satisfait des contrastes des illustrations de son ouvrage, demanda au graveur de rajouter des hachures : ce fut le différend qui opposa Abraham Bosse et Guy de La Brosse, médecin du roi et surintendant du jardin royal des plantes, à propos d'un ouvrage ambitieux, *Les Jardins du Roy*, qui ne vit jamais le jour du fait du décès de La Brosse en 1641¹²³.

De ce fait, il n'est pas complètement farfelu d'imaginer une collaboration entre La Fontaine et Chauveau. D'ailleurs, les deux hommes se connaissent, Chauveau ayant effectué le dessin qui forme le frontispice de *L'Adonis* offert au surintendant, Nicolas Fouquet, au cours de l'été de 1658, trois ans avant sa disgrâce. D'autre part, Terence Allott propose aussi quelques pistes qui pourraient permettre d'établir un lien entre les deux artistes et de penser *Les Fables choisies, mises en vers* comme un véritable iconotexte. Ainsi, si l'on en croit les multiples témoignages recensés par T. Allott, il semblerait que Chauveau réalise en véritable travail collaboratif. Ainsi, ces témoignages contemporains « s'accordent à dire que Chauveau, toujours serviable, savait écouter les auteurs et étudier les ouvrages concernés¹²⁴. » : dans ses *Entretiens*, Félibien explique que « les sujets ne luy coustoient rien à inventer, & à disposer en autant de manieres qu'on pouvoit desirer. Il entroit si bien dans la pensée de ceux qui luy en proposoient, qu'il sembloit qu'il vist la chose mesme, & qu'il ne la faisoit que copier¹²⁵. » ; Charles Perrault, qui le place au rang des hommes illustres de son temps, écrit que « Quand on luy proposoit quelque ouvrage il prenoit une ardoise, sur laquelle il dessinoit la pensée qu'on luy avoit proposée, en autant de façons differentes qu'on le souhaitoit, jusqu'à ce que l'on fust content, ou qu'il le fust luy-mesme : car on l'estoit souvent, qu'il ne l'estait pas¹²⁶. » Evidemment, ces témoignages sont des panégyriques et doivent être mis en perspective mais ce qui est certain c'est que Chauveau plaie et la somme considérable de ses ouvrages estimée à peut-être 5 000 par O. Leplâtre¹²⁷ en est la preuve la plus formelle ; il semble donc évident que, puisqu'il est si

¹²² CORNUAILLE, Philippe, « Le curieux détournement des vignettes de François Chauveau destinées aux *Fables choisies* de La Fontaine (1668), et retrouvées dans les *Fables* de Saint-Glas (1670) », dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022, p. 2 [consulté le 27 février 2025]. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cornuaille1.html

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ ALLOTT, Terence, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°12, 2000, p. 18.

¹²⁵ FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Tome II, Paris, 1688, p. 586-587 cité par Terence ALLOTT, *art. cit.*, p. 18.

¹²⁶ PERRAULT, Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVII^e siècle*, Tome II, Paris, 1700, p. 221-222 cité par Terence ALLOTT, *art. cit.*, p. 18.

¹²⁷ « Les chiffres sont impressionnants : Roger Armand Weigert, qui établit l'inventaire de ses œuvres d'après les estampes de la BnF au début des années 1950, ne répertorie pas moins de 1613 numéros. Ce nombre, comme le montrera

demandé, il y ait bien une plus-value de sa gravure sur celle de ses contemporains et que cette plus-value se situe dans la compréhension de l'esprit d'un texte¹²⁸.

UN ICONOTEXTE DANS LA RECEPTION

De ce fait, le geste graphique de F. Chauveau semblerait tendre à prouver une collaboration entre deux artistes. Cependant, il y a aussi quelque chose de peu pro-iconique à toujours vouloir subordonner les gravures de Chauveau à une intervention de La Fontaine. C'est M. Cartron et O. Leplâtre qui remarquent cette tendance notamment chez J.-P. Collinet qui utilise

les illustrations pour réenoncer et consolider l'image d'un La Fontaine archétype du grand écrivain, et donc évincer subtilement Chauveau du processus herméneutique à l'œuvre dans la création lafontainienne, au profit de la primauté, encore et toujours, du texte, qui explique l'insistance à vouloir que La Fontaine soit intervenu dans la création des gravures¹²⁹

D'ailleurs, même si l'on voulait répondre à la tendance auctoriale, il serait sans doute peu judicieux de s'en remettre à son jugement si on doit croire le portrait du fabuliste que nous fait Jean de La Bruyère dans ses *Caractères* :

Il y a dans le monde quelque chose, s'il se peut, de plus incompréhensible. Un homme paraît grossier, lourd, stupide ; il ne sait pas parler, ni raconter ce qu'il vient de voir : s'il se met à écrire, c'est le modèle des bons contes ; il fait parler les animaux, les arbres, les pierres, tout ce qui ne parle point : ce n'est que légèreté, qu'élégance, que beau naturel, et que délicatesse dans ses ouvrages.

Un autre est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation ; il prend un mot pour un autre, et il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en revient ; il ne sait pas la réciter, ni lire son écriture. Laissez-le s'élever par la composition : il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Heraclius ; il est roi, et un grand roi ; il est politique, il est philosophe ; il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir ; il peint les Romains ; ils sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire¹³⁰.

La Bruyère ne nie pas le talent d'écrivain de La Fontaine mais il lui nie tout pouvoir d'interprétation de ses œuvres à l'oral du moins. De ce fait, on peut penser, avec Roland Barthes, que l'auteur n'est pas toujours le mieux placé pour juger de son œuvre. Si tel est le cas, alors l'intervention de La

le nouvel inventaire de Philippe Cornuaille, est sans doute très en dessous de la réalité. Aux œuvres achevées, s'ajoutent d'innombrables projets (en tout peut-être plus de 5000), une quantité importante en conséquence d'esquisses, aux traits profus, et de dessins préparatoires, sans compter les différents états des gravures elles-mêmes dont l'archéologie peut nous apprendre beaucoup sur les préoccupations techniques ou les résolutions d'invention de l'artiste. » dans Olivier LEPLATRE, « Présentation : le "feu" de François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 608.

¹²⁸ Sur ce sujet, voir Marie-Claire PLANCHE, « La main de François Chauveau, le geste graphique », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 648-657.

¹²⁹ CARTRON, Maxime, *art. cit.*, p. 7. Nous lui associons O. Leplâtre car il lui attribue la paternité de cette remarque : « Je remercie Olivier Leplâtre de m'avoir communiqué cette observation. »

¹³⁰ LA BRUYERE, Jean de, Remarque 56, « Des Jugements », *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, Paris, Gallimard, 2021, p. 289.

Fontaine dans le processus d'illustration de son texte ne nous apporte rien. Ainsi, on peut situer l'œuvre entièrement du point de vue de sa réception et imaginer qu'il est possible de la lire comme un iconotexte plus que de la concevoir comme telle dans la pensée d'un auteur. Puisque nous nous attachons moins à l'auteur, il nous faut, de ce fait, nous intéresser au lecteur et donc au processus de réception.

Or, ce processus de réception s'inscrit au cœur de l'acte de lecture, expression popularisée par Wolfgang Iser dans son ouvrage majeur du même nom publié en 1976. Cet acte s'inscrit dans l'esthétique de la réception développée par l'école de Constance qui donne lieu à deux interprétations majeures du rôle du récepteur d'une œuvre littéraire : celle de W. Iser et avant lui celle de Hans Robert Jauss. H. R. Jauss est influencé par l'herméneutique à laquelle il emprunte la notion d'horizon d'attente. Il distingue deux types d'horizon : l'horizon impliqué par le texte c'est-à-dire *l'effet*, et l'horizon du lecteur c'est-à-dire celui de la *réception* qui est déterminé en vertu d'un certain nombre de critères universels. Ces critères sont à la fois d'ordre esthétique c'est-à-dire qu'ils ont la capacité de faire la différence entre le fait et la fiction et de faire la distinction entre le style littéraire et le langage ordinaire et d'ordre poétique parce qu'un lecteur a des connaissances et qu'il s'est familiarisé avec les formes et les thèmes littéraires. La valeur esthétique de l'œuvre naît alors de la confrontation entre ces deux types d'horizons. H. R. Jauss propose de la qualifier d'écart esthétique : s'il est plus du côté du texte on mesure l'innovation ; s'il est plus du côté du lecteur on mesure la compréhension ou l'incompréhension. L'horizon d'attente du côté de la réception est rempli par les *Fables*, tout d'abord, par son titre et dans sa préface dans laquelle il revendique son inscription dans un système de genres. En effet, il s'inscrit dans la filiation de ses inspirations antiques et le terme « choisies » se propose non pas comme une création mais comme une reprise de motifs connus. En effet, Alain Génétiot remarque qu'au XVII^e siècle, les genres et leurs formes ont une valeur reconnue parce qu'ils ont « une fonction d'introduction, de *captatio benevolentiae*¹³¹ » pour un public informé. Le genre est un horizon d'attente qu'il s'agit de combler ou de décevoir, or, il existe bien un genre de la fable et un usage de la fable XVII^e siècle. Patrick Dandrey dans *La Fabrique des fables*¹³² en met trois en évidence : un usage scolaire qui vise à apprendre le grec ou le latin à partir d'un corpus de fables mais qui vise aussi à apprendre à bien écrire notamment au travers de procédés de réécriture comme l'*amplificatio* ; à cet usage s'ajoute celui de la compilation qui retranscrit un esprit humaniste, c'est-à-dire la volonté de collectionner les beaux morceaux et les sentences des Anciens ; et enfin une tradition éditoriale de publication d'ouvrages luxueux avec

¹³¹ Génétiot Alain, *Les genres lyriques mondains : 1630-1660 : étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarrasin et Scarron* [microfiche], Paris, Librairie Droz, 1990, p. 25.

¹³² DANDREY, Patrick, *La Fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 2010.

le genre de l'emblème qui apparaît au XVI^e siècle avec l'italien Alciat qui publie *Emblamata* en 1531 et le français Gilles Corrozet qui publie en 1540. L'emblème provoque un véritable engouement jusqu'au XVIII^e siècle et les éditions des fables s'en ressentent car à la suite de ces ouvrages, les compilations de fables prennent leur modèle, réutilisant les mêmes matériaux littéraires et les mêmes planches d'illustrations. La Fontaine s'inscrit donc à leur suite. Il reprend ainsi la matière d'Esopé (entre autres) et la poésie de Phèdre qui avait déjà été pratiquée par les compilateurs des fables emblématiques tels que Corrozet ou Haudent ; il reprend le vocabulaire du genre de l'emblème dans sa préface qualifiant de « corps¹³³ » la fable et « d'âme¹³⁴ » la morale, ainsi que certains aspects proprement emblématiques, comme l'a montré Georges Couton¹³⁵, notamment dans le fait de souvent placer sa moralité au début de la fable et de la récupérer à la fin par un discours généralisant ou au contraire par un discours qui se fait illustration personnelle avec l'usage d'un « je » contemporain. La Fontaine s'inscrit également dans le genre en proposant une « Vie d'Esopé ». Enfin et surtout, La Fontaine reprend la tradition de l'illustration et c'est bien ce que note Alain-Marie Bassy, il analyse la gravure de François Chauveau comme une marque de critère formel du genre de la fable, elle aurait un rôle de « designatum¹³⁶ », c'est-à-dire qu'elle serait

l'analogue, non des fables, mais du titre des fables, ces énoncés qui isolent dans un espace essentiel — non soumis aux relations spatio-temporelles — des noms de personnages, antérieurement à toutes les conditions d'existence de la fable. [...] l'image assure à cette date une autre fonction : elle désigne la fable en tant que 'fable'; elle la replace dans une tradition, dans un système codifié d'expression, qui exige une vignette d'illustration après le titre. Elle est la marque résiduelle de l'appartenance des fables à un genre, dont elles ont fait pourtant éclater le cadre¹³⁷.

Ainsi, les *Fables choisies, mises en vers* se présentent délibérément comme un iconotexte afin de répondre aux attentes de son lectorat. Pourtant, comme le souligne A.-M. Bassy, cet iconotexte, fait « éclater le cadre » du genre : La Fontaine et Chauveau multiplient les signes extérieurs d'appartenance au genre mais c'est pour se permettre de mieux le dépasser. Les *Fables* de La Fontaine se présentent comme des représentantes de ce genre mais elle ne se font pas copie servile de leurs précédents. Au contraire, elles se font recreation à partir de ces inspirations. De ce fait, pour recréer le genre de la fable, il leur a été nécessaire d'intérioriser le genre et ses critères et c'est ce que met en évidence Emmanuel Bury dans *L'Esthétique de La Fontaine* en 1996 :

¹³³ « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité » dans LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 9.

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ COUTON, Georges, *La poésie de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

¹³⁶ BASSY, Alain-Marie, « Du texte à l'illustration : Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, n° 4, 1974, p. 304.

¹³⁷ *Idem*.

même si pour La Fontaine, le style est bien moins une question de technique que de vision, l'affirmation d'un ton personnel ne peut passer que par la maîtrise de toute la palette, l'intériorisation et l'assimilation des critères génériques et stylistiques de son temps¹³⁸.

En effet, au XVII^e siècle, la question du genre se double de la question du style et leur hiérarchie est sensible. Ainsi, la fable dédaignée par *L'Art poétique* est un genre bas, un genre scolaire à peine littéraire et qui sur le modèle d'Esopé s'écrit surtout en prose. Donc sur la roue de Virgile, elle correspond à l'univers des bucoliques, un univers paysan dans lequel les animaux les plus communs sont les loups, les ovins, les renards et les chiens qui côtoient des bergers, des meuniers et des bucherons. Ainsi, E. Bury nous apprend que « au-delà du genre de la fable, lexique et figures donnent le ton [...] et donc les styles définissent des registres homogènes en harmonie avec le genre dans lequel on l'emploie¹³⁹ ». Et, redoublant ce ton, Chauveau privilégie les décors paysans et les paysages. C'est d'ailleurs le trait majeur qu'O. Leplâtre identifie dans le geste graphique de Chauveau¹⁴⁰.

parmi les traits qui identifient l'atmosphère illustrative de Chauveau, l'attention vive portée au paysage est l'un des plus significatifs [...] Pour les *Fables*, Chauveau ne traite pas la nature comme un banal décor destiné uniquement à mettre en valeur les personnages, l'action ou l'instant exemplaires tirés des récits de La Fontaine. L'artiste ne cantonne pas le paysage à l'arrière-plan de ses images, comme un fond topique obligé mais secondaire, localisant seulement la scène et soutenant l'effort imaginatif réclamé par la fable. Plus d'une fois, au contraire, le monde naturel, en dehors de ses connotations mythologiques ou bibliques, s'impose à l'image et l'occupe¹⁴¹.

Finalement à W. Iser qui propose une perspective complémentaire mais différente de celle de H. R. Jauss car il s'intéresse à l'acte de lecture et ne projette pas un sens précédent la lecture. Il développe au contraire la notion d'*indétermination*, c'est-à-dire l'idée que dans le texte littéraire, il y aurait des blancs, des trous, des vides, des indéterminations et que ce seraient ces dernières qui permettraient au lecteur d'imaginer le texte. Le texte se propose d'être une stratégie de lecture mais à partir de ces instructions le lecteur se construit un texte propre et donc il n'y a pas seulement un effet voulu du texte mais le sens de chaque texte est en fait lié à la part d'activité que le lecteur fournit. W. Iser pense que les textes qui frappent le plus le lecteur sont ceux qui opèrent par défamiliarisation. Tout texte selon lui présente une lecture implicite car le lecteur suit les indications de lecture, id est le lecteur réel ne peut jamais vraiment s'émanciper du lecteur implicite à l'horizon du texte. Or en s'appuyant sur les lecteurs du XVII^e siècle ou du XVIII^e siècle, on constate un constant rapprochement entre les fables et la peinture. D'abord, La Fontaine lui-même emploie le

¹³⁸ BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁰ LEPLÂTRE, Olivier, « Pages, images, paysages (François Chauveau, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*) », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 693-706.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 695.

terme dans sa préface « Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint¹⁴² » et dans ses fables comme celle du « Vieillard et ses enfants », « Écoutez là-dessus l'Esclave de Phrygie. / Si j'ajoute du mien à son invention, / C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie¹⁴³ ». La phrase de Madame de Sévigné est également bien connue : « Et le reste. Cela est peint¹⁴⁴ » ; tout comme l'assimilation du père Ménestrier des fables à des emblèmes, genre iconotextuel par excellence, a été également déjà commenté¹⁴⁵. Enfin, l'éloge de Chamfort propose également ce même rapprochement :

l'auteur des fables, sans multiplier ces tableaux où le poète s'annonce à dessein comme peintre, n'a pas laissé d'en mériter le nom. Il peint rapidement d'un trait, il peint par le mouvement de ses vers, par la variété de ses mesures et de ses repos, et surtout par l'harmonie imitative des figures vraies et frappantes, mais peu de bordures et point de cadres, voilà La Fontaine¹⁴⁶ [...].

On sait que le terme « peindre » n'est pas exclusivement associé à la pratique artistique de l'usage de couleurs sur une toile. De fait, Antoine Furetière donne onze variations de sens au verbe dont une qui répond à l'usage que les contemporains de La Fontaine et lui-même faisaient certainement du terme dans les extraits que nous avons cités :

PEINDRE, se dit figurément et signifie, Faire par le discours des représentations, des descriptions de quelque chose. L'art du poète consiste à bien peindre, à bien décrire et représenter les choses dont il parle ; à bien peindre les mœurs, et les caractères des personnes qu'il introduit. [...] L'art du prédicateur consiste à bien peindre les différents caractères d'une vertu qui nous est commandée, et d'un vice qui nous est défendu. Pour bien représenter les choses, il faut les peindre aussi vivement qu'on pense les avoir devant les yeux. Les passions se peignent elles-mêmes dans les yeux et dans les paroles. On vous a peint avec les plus noires couleurs¹⁴⁷.

Ainsi, cela signifie sûrement que La Fontaine est un poète qui parvient particulièrement bien à représenter les animaux, les personnages, les caractères et les situations dont il parle. Il peint les mœurs des hommes. C'est cela qui impressionne ses commentateurs des siècles classiques. Pour autant, on remarque bien que si le terme est employé figurément, il trouve quand même un écho chez tous les lecteurs. Or, comme le faisait remarquer W. Iser, ce qui frappe généralement le lecteur, et on pourrait rajouter particulièrement le premier, c'est ce qui défamiliarise, c'est le trait saillant de l'œuvre présentée. Comment, dès lors, ne pas remarquer cette omniprésence de l'image chez les commentateurs ? Elle nous conduit à penser qu'il y a eu, à l'acte de lecture de tous ces lecteurs

¹⁴² LA FONTAINE, Jean de, « Préface de 1668 », *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁴ RABUTIN-CHANTAL SEVIGNE, Marie de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, p. 239-240.

¹⁴⁵ Notamment par Georges COUTON dans *La poétique de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957 et Patrick DANDREY dans « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 109-116.

¹⁴⁶ CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas de, « Eloge de La Fontaine » dans LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 965.

¹⁴⁷ FURETIERE, Antoine, édition revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval & Jean-Baptiste Brutel de La Rivière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et tous les termes des sciences et des arts* [1690], La Haye, Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean Van Duren, Charles Le Vier, La Veuve Van Dole, 1727.

uniques mais qui se fondent pour autant dans le lecteur implicite, une séduction par l'image. Et nous employons à dessein le terme d'image car si les fables ne sont pas très descriptives, la représentation se fait par le trait saillant et l'image incongrue mais pas par la « peinture » (La Fontaine n'est pas un coloriste¹⁴⁸), ce qui fait vraiment image c'est bien la vignette dans sa confrontation avec le texte. L'image ici défamiliarise, frappe le lecteur de manière particulière. Or, ce qui fait la spécificité des *Fables* de 1668 ce ne sont pas les sujets, les vers ou la présentation en livre, ce sont plutôt l'originalité de ton de La Fontaine et les vignettes de Chauveau. Ainsi, l'image semble bien créée de la confrontation du texte et de la gravure de François Chauveau, cette confrontation du texte dans l'espace de présentation à la gravure de Chauveau agit sur le lecteur qui ne peut manquer de faire le rapprochement même inconsciemment.

Mais n'avez-vous point trouvé jolies les cinq ou six fables de la Fontaine, qui sont dans un des tomes que je vous ai envoyés ? Nous en étions l'autre jour ravis chez M. de La Rochefoucauld.

Nous apprîmes par cœur celle du Singe et du Chat :

D'animaux malfaisants c'étoit un très-bon plat ;
 Ils n'y craignoient tous deux aucun, tel qu'il pût être.
 Trouvoit-on quelque chose au logis de gâté,
 On ne s'en prenoit point à ceux du voisinage :
 Bertrand déroboit tout ; Raton, de son côté,
 Étoit moins attentif aux souris qu'au fromage.

Et le reste. Cela est peint ; et la Citrouille, et le Rossignol, cela est digne du premier tome. Je suis bien folle de vous écrire de telles bagatelles : c'est le loisir de Livry qui vous tue¹⁴⁹.

Mme de Sévigné cite de mémoire et fait trois erreurs. On lit en effet dans l'édition *Fables nouvelles et autres poésies de M. de la Fontaine* de Denys Thierry publiée à Paris en 1671¹⁵⁰ – volume illustré, encore par Chauveau, qui contient huit fables inédites et d'autres poèmes : « *quel qu'il pût être* », et deux vers plus bas « *L'on ne s'en prenoit point aux gens du voisinage* ». Elle ne mentionne par ailleurs aucunement les gravures de Chauveau ou l'objet livre en lui-même. Le livre n'a-t-il aucune importance dans la pratique du texte au XVII^e siècle ? Il semblerait bien qu'au moment de la rédaction de sa lettre, Mme de Sévigné n'ait pas eu le recueil à proximité puisque, outre ses trois erreurs mineures, elle cite l'incipit de la fable omettant les deux premiers vers, ne justifiant d'ailleurs pas son choix – pour une fable dont elle a annoncé le titre elle ne fournit que la description des caractères des personnages et une description incomplète puisque sans avoir lu la fable l'association de

¹⁴⁸ Voir sur ce sujet NIDERST, Alain, « “Cela est peint...” ». Les *Fables* et la peinture », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 61-65.

¹⁴⁹ RABUTIN-CHANTAL SEVIGNE, Marie de, *op. cit.*, p. 239-240.

¹⁵⁰ Les illustrations des huit fables qui se trouvent dans ce volume sont de la main de Chauveau, ce ne sera plus le cas des suivantes car il mourra en 1676 avant de les avoir faites. C'est son atelier et notamment Nicolas Guérard qui reprendront le flambeau.

Raton à souris peut-elle suffire à identifier un chat ? Peut-on voir dans le choix spécifique de ces vers l'influence de l'image ?

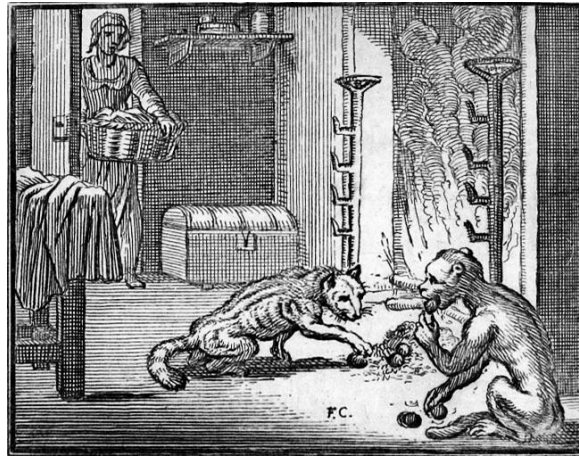


FIG. 4 : *Le Singe et le Chat* par François Chauveau

Voyons, d'abord, la Marquise ne choisit pas la moralité qui fait allusion à l'application concrète possible de la fable entre princes et rois, ce qui constitue le trait final et donc par là un trait saillant et puisqu'elle aime les moralistes tel que Nicole ou La Rochefoucauld, elle aurait pu en être imprégnée ; ensuite, elle ne propose pas non plus un passage dont la poésie est particulièrement remarquable : ce sont des alexandrins donc des vers moins mélodieux que les décasyllabes qui, par leurs sonorités auraient pu permettre d'en mieux retenir les vers, de plus les rimes sont pauvres et les deux premiers vers ôtés empêchent les deux suivants cités de rimer. Comparons maintenant avec la vignette de Chauveau (fig. 4). Elle rassemble bien tous les éléments ici donnés : un « logis » confortable, un singe qui « dérobe » un repas et un chat peu « attentif » à ce qui l'entoure et plutôt concentré à voler ; au fond, une porte entre-ouverte et une domestique qui s'avance et qui pourra accuser les deux « animaux malfaisants » d'avoir « gâté » les marrons puisque les sortant du feu, ils les traînent dans la poussière. L'image aurait ainsi pu jouer un rôle mnémotechnique. En acceptant cette hypothèse, nous ne contrevenons pas à un usage de l'image dans les livres depuis le XVI^e siècle identifié par Trung Tran. Il met en évidence que :

La question de l'image comme support de la mémoire doit être mise en rapport avec la question de la présentation du livre imprimé, comme l'a si bien montré Lina Bolzoni. Évoquant la cohabitation paradoxale, au XVI^e siècle, entre l'imprimerie et les arts mnémotechniques, L. Bolzoni pose l'hypothèse que « le livre, en premier lieu le livre illustré, avant de devenir l'ennemi inéluctablement victorieux des techniques de la mémoire, en devient à la fois le miroir et l'instrument ». Ainsi, si « l'art de mémoire [...] apprend à construire des espaces intérieurs ordonnés et à placer les imagines agentes dans les loci de ces espaces », on peut légitimement penser que « la spatialité ordonnée de la page imprimée et la spatialité ordonnée du système de mémoire se superposent et, d'une certaine façon, coïncident ». Or nous avons pu voir comment l'image, associée aux artifices typographiques visuels (comme par exemple la disposition en cul-de-lampe), permettait précisément de construire l'espace architecturé, géométrisé ou ordonné de la page. Cet art de la technopaegnia structure le regard et sa cohabitation avec l'image redouble la capacité de cette dernière à frapper la mémoire. Les images permettent de parcourir l'espace

textuel, de procéder à une lecture qui, tout en suivant le flot continu du récit, est ici rétrospective, là anticipatrice. Aussi engagent-elles le lecteur dans un parcours réminiscent, ouvrent sur une lecture essentiellement mémorielle. L'unité visuelle et sémantique constituée par l'intertitre imagé fonctionne comme un efficace auxiliaire mnémonique. Les images rendent chaque page mémorable, plus encore lorsqu'elles suppléent à une absence totale d'intertitres, comme dans le cas des Angoysses douloureuses. Elles sont comme des récapitulatifs de l'histoire et des anticipations de la lecture, aident à se repérer dans le récit, à circuler aisément dans l'espace du livre et du texte, en appellent à la mémoire personnelle du lecteur¹⁵¹.

De fait, l'image placée avant le texte permet d'anticiper, de stimuler l'imagination et finalement accompagne le récit qui suit. Chaque image permet aussi immédiatement de voir le passage d'une fable à une autre et de fluidifier le parcours de lecture. Ainsi, le titre de la fable associé à la vignette agit de façon analogue à l'image qui accompagne les narrations de la première moitié du XVI^e siècle :

L'unité formée par l'image et l'intertitre se caractérise en premier lieu par son impact visuel, qui rend plus efficace encore sa force de captation et la fonction programmatique et dramatique qui lui est dévolue. [...] Dès lors qu'une illustration vient s'associer à un intertitre, elle forme avec lui une unité sémantique où le rapport entre texte et image peut se décliner de multiples façons. Dans bien des cas, les vignettes représentent des scènes et des actions que leur mise en image érige au rang d'événement, saisis dans toute leur dynamique¹⁵².

Ainsi même si tous ses contemporains ne mentionnent pas les gravures de François Chauveau, ce qui dans un premier temps déçoit puisqu'ils semblent ne pas y accorder d'attention, on retrouve en réalité cette attention dans le discours critique qu'ils développent sur les fables. Peut-être que cet oubli ne doit pas nous étonner puisque nous avons cité le bon mot de Furetière qui estime que les illustrations ne sont là que pour faire augmenter le prix des livres : c'est qu'il n'est pas de bon ton de se consacrer à l'ornement mais il est toujours présent à l'horizon de la lecture.

3. Qu'en est-il des autres livres qui composent ce que l'on appelle les *Fables* ?

Si l'application de la notion d'iconotexte est ainsi relativement aisée pour les six premiers livres des fables, elle est plus problématique pour les livres suivants et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce que si nous avons parlé d'un iconotexte pour l'œuvre La Fontaine/Chauveau, il est difficile de continuer à le faire pour les deux recueils suivants étant donné que François Chauveau meurt le 3 février 1676 soit deux ans avant la publication du second recueil de fables dont l'achèvement d'imprimé est daté du 3 mai 1678. De ce fait, François Chauveau ne réalise que 134 des 235

¹⁵¹ TRAN, Trung, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », Alain MILON et Marc PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2007, p. 104-105.

¹⁵² *Ibid.*, p. 94-95.

vignettes que contiennent les douze livres des *Fables*. De ce fait, il s'agira ici de se questionner sur l'ensemble des livres publiés du vivant de La Fontaine et qui se proposent comme faisant partie des *Fables* (ou non) afin de mesurer ce qui peut être perçu comme iconotexte. Pour ce faire, il va nous falloir étudier le mouvement des rééditions et les nouvelles impulsions que La Fontaine donne par l'ajout aux rééditions des fables entre 1668 et 1694. En effet, il n'y a sans doute pas un texte des *Fables* et chaque livre prend sens en fonction de ses thématiques. Le douzième livre constituera un travail en lui-même dans la façon dont il est présenté et proposé.

EXAMINER LE RENOUVELLEMENT DES FABLES. RELIRE LES LIVRES VII A XII.

Rappelons que si l'édition complète des *Fables* comporte aujourd'hui douze livres dont la numérotation est croissante allant de I à XII, ce n'était pas le cas au XVII^e siècle. Ce découpage apparaît pour la première fois en 1709 avec une édition lyonnaise d'Henri Charpentier¹⁵³. Ainsi, il nous faut examiner ce que l'on a coutume d'appeler les *Fables* et reconsidérer le découpage et la composition actuels par rapport à la manière dont elles étaient proposées au public du XVII^e siècle. Pourquoi avoir pris pour norme la présentation de 1709, que penser de ce choix et de ces implications ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous appuierons sur les recherches et les descriptions précises de Terence Allott¹⁵⁴, les indications bibliographiques de Marc Fumaroli¹⁵⁵ ainsi que sur les facsimilés proposés par la bibliothèque nationale de France¹⁵⁶.

Nous avons ainsi largement parlé de la première édition de 1668¹⁵⁷ qui paraît en un volume divisé en six livres contenant 124 fables pour le format in-quarto et deux volumes pour le format in-douze. Les deux formats comportent les gravures de François Chauveau, pensées expressément pour s'intégrer dans les deux publications. A leur suite, paraît également une autre édition in-douze en 1669 en deux volumes qui corrige, selon T. Allott, plusieurs des nombreuses erreurs de la première. Les éditions en deux volumes présentent le même découpage, c'est-à-dire un premier tome qui comprend les livres I à III et un deuxième qui comprend les livres IV à VI. Puis, les six premiers livres sont republiés entre la fin de l'année 1678 et le début de 1679 avec cinq nouveaux livres

¹⁵³ LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies par M. de La Fontaine*, Paris, Henri Charpentier, 1709 [édition originale].

¹⁵⁴ ALLOTT, Terence, « Les éditions des *Fables choisies* mises en vers publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°12, 2000, p. 9-34.

¹⁵⁵ FUMAROLI, Marc, « Bibliographie – Editions des "Fables" » dans LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. CIX-CXI.

¹⁵⁶ BNF, Gallica, <https://gallica.bnf.fr>

¹⁵⁷ LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1668 [édition originale].

numérotés de I à V qui contiennent 87 nouvelles fables¹⁵⁸ ; cette édition compte quatre volumes. Elle est de nouveau accompagnée des 118 gravures de François Chauveau effectuées pour 1668, 16 nouvelles de la main de Chauveau et 69 autres de son atelier et notamment d'un de ses disciples Nicolas Guérard. Cette édition est publiée sous format in-douze et le découpage suit ce qui avait déjà été fait en 1668 : on a donc les deux premiers tomes qui reprennent les livres I à VI, un troisième tome qui s'intitule « troisième partie » et qui comprend les livres I et II des fables nouvelles qui augmentent cette édition et qui correspondent aux livres VII et VIII actuels et enfin un quatrième tome appelé « quatrième partie » qui comprend les livres III, IV et V (respectivement les IX, X, XI actuels). T. Allott remarque que cette édition est particulièrement fautive, ce qu'il place sur le compte de la surcharge de travail de l'éditeur Claude Barbin avec notamment 21 ouvrages à publier dont *La Princesse de Clèves*¹⁵⁹. Ainsi, il constate que Barbin cherche à rééditer :

A tête reposée, par exemple au cours de l'année 1682 où il éditera seulement neuf ouvrages, Barbin peut reprendre la publication des fables de La Fontaine avec une meilleure chance de sortir une bonne édition. La caractéristique significative des *Fables choisies* de 1682 publiées avec sa seule adresse, c'est qu'il fait entrer les quatre volumes de 1678/79 dans deux volumes in-douze, avec les Livres I à VI dans le « Tome Premier » et les Livres I à V (les actuels VII-XI) dans le « Tome Second¹⁶⁰ ».

Ensuite, paraît en 1692, une réimpression en quatre volumes in-douze qui « constitue la dernière édition authentique des actuels Livres I à XI parue du vivant de l'auteur¹⁶¹ ». Les gravures de Chauveau et de son atelier sont encore une fois reproduites et cette édition serait « conforme ou presque aux textes manuscrits que [La Fontaine] avait préparé avec soin¹⁶² ». Toutes ces précédentes éditions ont pour titre *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* avec en plus la mention « par lui revues, corrigées et augmentées » pour l'édition de 1678 qui ajoute cinq nouveaux livres. Finalement, comportant un achevé d'imprimé datant de 1693 mais une page de titre datée de 1694, un dernier livre de fables paraît intitulé *Fables choisies par M. de La Fontaine*¹⁶³ et numéroté « livre septième » et dans certains cahiers « volume III ». Cette édition comporte 29 gravures, une pour chaque pièce. Mais ces gravures sont perçues par les commentateurs comme médiocres : T. Allott, pour ne citer que lui, en souligne « la pauvreté d'invention et l'exécution maladroite¹⁶⁴ ».

Par ailleurs, entre ces parutions que l'on a coutume de présenter comme les éditions des *Fables* et donc de rassembler dans les éditions complètes actuelles, on oublie qu'il y a eu diverses

¹⁵⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine par lui revues, corrigées et augmentées*, Paris, Barbin et Thierry, 1678-1679 [édition originale].

¹⁵⁹ ALLOTT, Terence, *art. cit.*, p. 27.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1694 [édition originale].

¹⁶⁴ ALLOTT, Terence, *art. cit.*, p. 33.

publications de fables dans d'autres recueils du vivant de La Fontaine. En effet, dès 1671, paraissent huit fables inédites accompagnées de gravures de la main de François Chauveau dans le recueil de poésies diverses que commente Madame de Sévigné¹⁶⁵. Ces fables seront dispatchées dans l'édition de 1678-79 dans les livres I, II et III des cinq nouveaux. On trouve aussi une édition qui réunit dix fables inédites de La Fontaine et diverses autres œuvres de François de Maucroix¹⁶⁶ ; elle paraît en deux volumes en 1685 et ne contient pas de gravure. Puis, en 1693, paraît un recueil de vers choisis chez les éditeurs Josse¹⁶⁷ dans lequel apparaissent des fables sans gravure et notamment deux nouvelles : « Le Soleil et les Grenouilles » et « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire ». Enfin, Marc Fumaroli mentionne trois publications de fables dans *Le Mercure Galant* en décembre 1690, en février 1691 et en mars 1691¹⁶⁸ qui paraissent sans gravure.

Que noter de cet aperçu rapide des parutions de fables du vivant de La Fontaine ? D'abord, que parler simplement des *Fables* est fautif puisque chaque édition classique propose dans son titre l'épithète « choisies » dont nous avons déjà rappelé l'importance du point de vue du genre littéraire et de l'inscription dans une tradition et dans un fonctionnement proche de l'innutrition. Sa suppression nous semble être la marque d'une volonté de faire de La Fontaine un classique parmi les classiques, de le percevoir seulement comme l'inventeur d'un nouveau genre et donc non pas comme un imitateur, ce qui paraîtrait servile, mais bien comme un créateur, ce qui correspond mieux à la vision de l'artiste et de l'écrivain qui s'est développée depuis le XIX^e siècle. Pourtant, l'oublier c'est oublier que l'imitation telle qu'elle est pratiquée au XVII^e siècle n'est pas servile et n'empêche pas la création, le croire c'est justement perdre de vue ce qu'il y avait vraiment de nouveau dans l'entreprise lafontainienne. Le renouveau se situe dans la « mis[e] en vers par M. de La Fontaine ». Le renouveau s'inscrit dans une entreprise d'ornementation de l'apologue par la poésie, c'est-à-dire dans la création de l'image. Comme nous l'avons déjà vu, la poésie lafontainienne est empreinte de prosaïsme et d'incongruités sonores, rimiques et visuelles qui créent des images qui se confrontent à la gravure et qui de ce fait s'ancrent fortement dans l'esprit du lecteur. Ensuite, que la place des gravures dans l'économie de l'œuvre pose question autant dans sa présence que dans son absence. Enfin, on peut constater que le découpage de ce que l'on appelle aujourd'hui couramment les *Fables* de La Fontaine ne va pas de soi et ne correspond pas au découpage présenté

¹⁶⁵ LA FONTAINE, Jean de, *Fables nouvelles et autres poésies, de M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1671 [édition originale].

¹⁶⁶ LA FONTAINE, Jean de, *Ouvrages de prose et de poésie des Sieurs de Maucroy [sic] et de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1685 [édition originale].

¹⁶⁷ LA FONTAINE, Jean de, *Recueil de vers choisis par le R. P. Bouhours*, Paris, G. et L. Josse, 1693 [édition originale].

¹⁶⁸ Respectivement « Les Compagnons d'Ulysse », « Les Deux chèvres » et « Du thésauriseurs et du singe » selon FUMAROLI, Marc, « Bibliographie – Éditions des "Fables" » dans LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. CIX-CXI.

aux contemporains de La Fontaine. De fait, l'unité des fables est difficile à tenir comme en témoigne simplement les programmes qui choisissent de les étudier et le peu d'articles universitaires qui en proposent une lecture suivie problématisée¹⁶⁹ : souvent elles sont séquencées et presque jamais véritablement confrontées, soit on étudie les livres I à VI, soit VII à XI, soit seulement le livre XII. Si les découpages se comprennent dans la chronologie des publications, ils sont néanmoins symptomatiques de la difficile unité que peuvent trouver les livres entre eux et qui finalement se vérifiait dans les numérotations contemporaines du XVII^e siècle.

Nous nous intéresserons donc à ces trois points en nous penchant sur ce que signifient plus précisément les modulations éditoriales des trois recueils rassemblés aujourd'hui sous l'appellation *Fables* afin de comprendre pourquoi et comment ils forment une unité et si l'hypothèse iconotextuelle ne permet pas de régler plusieurs des problématiques que nous venons de soulever.

Livres VII à XI

Patrick Dandrey s'est intéressé au renouvellement proposé de l'inspiration lafontainienne dans le second recueil des *Fables choisies, mises en vers*, et il le place sous le signe d'une « orientalisation ». Il tente ainsi de dresser le bilan de la recherche sur les sources « orientales » soient indiennes, perses et arabes des *Fables* en 2017 afin de proposer une nouvelle définition du terme source, ce qui le conduit à dresser une liste de 31 fables qui seraient réellement d'origine « orientale ». Cependant P. Dandrey semble utiliser ce terme sans bien circonscrire ce qu'il entend par là en tant qu'il n'interroge pas ses propres biais « occidentaux ». De fait, il ne remet pas du tout en question le fait de considérer qu'Esopé et la Grèce soient occidentaux et il ne fait aucune différence entre des sources qui viennent d'un territoire aussi vaste que ce qui s'étend de la Perse à la Chine en passant par l'Inde. Ainsi, la première conclusion de l'article, qui vise à définitivement identifier les sources des fables du second recueil pour savoir si elles sont réellement « orientales », ne nous intéresse que peu puisque c'est surtout le résultat d'un point de vue eurocentré sur ce que l'on considère comme le patrimoine culturel. Ce qui est, par contre, véritablement pertinent c'est ce que l'affichage d'une « orientalisation » telle qu'elle peut être entendue au XVII^e siècle indique des variations et des horizons d'écriture et de lecture. Dans ce domaine, P. Dandrey réfléchit très précisément sur « l'interprétation renouvelée du rôle esthétique [que La Fontaine entendait] faire jouer à cette bifurcation

¹⁶⁹ Sur ce sujet, on peut cependant signaler LEBRUN, Marlène, *Regards Actuels Sur Les Fables De La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.51255> et LE PESTIPON, Yves, « *Je plie et ne romps pas* » : *essai de lecture ininterrompue du livre I des « Fables » de La Fontaine*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.

de son inspiration¹⁷⁰ » et propose des hypothèses de lecture qui peuvent être particulièrement utiles pour comprendre comment percevoir l'originalité du second recueil par rapport au premier. P. Dandrey fait ainsi remarquer que les six premiers livres sont présentés¹⁷¹ comme beaucoup plus inspirés d'Esopé tandis que les autres sont plus novateurs par rapport aux premiers et inspirés par des sources plus larges tant d'un point de vue spatial que formel. En effet, La Fontaine lui-même revendiquait cette nouveauté et cet ailleurs dans l'avertissement de son second ouvrage :

je dirai, par reconnaissance, que j'en dois la plus grande partie à Pilpay, sage Indien. Son livre a été traduit en toutes les langues. Les gens du pays le croient fort ancien, et original à l'égard d'Esopé, si ce n'est Esopé lui-même sous le nom du sage Locman. Quelques autres m'ont fourni des sujets assez heureux. Enfin, j'ai tâché de mettre en ces deux dernières parties toute la diversité dont j'étais capable¹⁷²

On remarque que la simple identification d'Esopé, Pilpay et Locman dans la phrase du poète rend la recherche de sources précises obsolètes. La Fontaine propose en réalité une variation esthétique : le contenu ne change pas réellement, c'est la forme et la situation géographique proposée au lecteur qui sont transformées. C'est bien plutôt à l'exigence de « *varietas* » que se plie le fabuliste qu'à une réelle modification culturelle des leçons. De fait, P. Dandrey fait remarquer qu'en réalité

pas plus d'une vingtaine [de fables] sont effectivement imitées de sources orientales ; et moins d'une trentaine relèvent de cette origine ou l'affectent : y avait-il là de quoi placer le second recueil tout entier sous le signe de cette (r)évolution ? Peut-être, si l'on admet que cette mention renvoie à une dette largement et diversement entendue : elle recouvre ici une imitation fidèle, là une inspiration d'ensemble, ailleurs une imprégnation, une coloration, une polarisation, jusqu'à faire en tout et pour tout indice et signe de renouveau, sans exclusive ni privilège. C'est à ces degrés très divers que l'Orient aura influencé l'esthétique du nouveau bouquet d'apologues, jusqu'à travers le mode narratif, plus fluide et souple, qu'il suggérerait pour renouveler la matière ésopique¹⁷³.

Ainsi, l'Avertissement « constitue moins un programme que l'expression d'une intention, voire un dispositif d'orientation de la lecture et de l'appréciation du nouveau recueil¹⁷⁴ » qui développe « un raisonnement esthétique en trois temps bien articulés¹⁷⁵ » :

l'altérité du recueil présenté, effet d'un renouvellement nécessaire du genre pour éviter qu'il ne lasse, a supposé la spécificité de tour et d'air nécessaires à approprier le traitement qu'imprime La Fontaine à sa matière, une matière elle-même dérivée d'Esopé par un jeu de substitution qui conduit le fabuliste français à s'inspirer d'un modèle d'ésopisme décalé, médiat, effet d'un

¹⁷⁰ DANDREY, Patrick, « Les fables « orientales » de La Fontaine. Bilans et hypothèses », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°28, 2017, p. 122.

¹⁷¹ Présentés comme inspirés, ce qui ne se vérifie pas toujours dans la somme perçue et reconnue des sources lafontainiennes. Mais, de toute manière, comme le montre P. Dandrey dans son article, la question des sources pour le XVII^e siècle est en réalité beaucoup trop réductrice. Il n'est pas question et cela n'aurait finalement que peu d'intérêt de retrouver précisément les textes originaux parce qu'il n'y en a peut-être pas. Ainsi, nous demeurerons dans la perspective de l'innutrition qui répond bien mieux aux enjeux des *Fables choisies*.

¹⁷² LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 245-246 cité par DANDREY, Patrick, *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 129.

détour par l'Orient. Cette triple déduction, on en reconnaît le mouvement et les enchaînements. Ce sont les mêmes, mutatis mutandis, qui avaient organisé la présentation de son projet par l'auteur du premier recueil (1668) dans la Préface¹⁷⁶.

Cette réorientation esthétique se perçoit donc dans « des fables plus amples, plus circonstanciées, plus ambitieuses de couleurs et de formes, de prolongements méditatifs et de confidences parées¹⁷⁷. » et P. Dandrey ajoute que :

La Fontaine s'oriente désormais vers un modèle de fable non seulement amplifié, mais compliqué d'un dialogue entre les motifs qui composent chaque apologue, inspirant des jeux d'échos entre les registres et les niveaux d'énonciation, autorisant ainsi le commentaire, la confidence, le parallèle, voire la correction des énoncés les uns par les autres, bref, la généralisation du principe de mise en dialogue du texte en lui-même, avec lui-même ou avec son auteur, et non plus seulement avec son destinataire¹⁷⁸

Finalement, il remarque que ce renouvellement esthétique se double d'un renouvellement éthique avec une politisation plus marquée du second recueil qui se ferait « miroir des princes¹⁷⁹ » :

Par rapport à la rectitude de la morale ésoopique traditionnelle, ces écarts favorisés par l'inspiration orientale introduisent une tension entre une éthique de l'intervention moralisée et un hédonisme de la sagesse retirée que met magnifiquement en scène un apologue droit inspiré de l'Orient : « Le Berger et le Roi » (X, 9¹⁸⁰).

Or, on remarque que ce que met à jour P. Dandrey nous était déjà indiqué par les vignettes qui accompagnent le second recueil. En effet, les vignettes ne se subordonnent pas à cette « orientalisation » assumée et ne donnent pas à voir un monde résolument « exotique » et « oriental » tel que pouvaient se le représenter des lecteurs du XVII^e siècle au travers d'une mode qui s'accroît avec les représentations théâtrales raciniennes et moliéresques et qui atteindra son jalon majeur avec la publication des *Mille et une nuits* par Antoine Galland entre 1704 et 1717. En restant très proches du style du premier recueil, les vignettes clament cette continuité entre les deux publications (voir fig. 6 et fig. 7) tout en concédant à la *varietas* des scènes plus « orientales » (fig. 8).

De fait, les figures 6 et 7 reprennent la même composition et construisent ainsi des ponts entre les fables et donc les deux livres. La gravure rend visible les liens et la cohérence interne au sein du recueil de 1678, ainsi « La Mort et le Malheureux », « La Mort et le Bûcheron » et « La Mort et le Mourant » dont les titres se font échos se redoublent d'une imagerie semblable. Or, on se rappelle que les deux premières fables citées sont ce que l'on a coutume d'appeler une fable double et de ce fait partage une même vignette. Or, la gravure de Chauveau renvoie davantage au bûcheron qu'au malheureux puisqu'on le voit dans la forêt, assis à côté de son fagot, pourtant sa main levée illustre

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

également bien le cri du malheureux de l'autre fable : « N'approche pas, ô Mort, ô Mort, retire-toi¹⁸¹ ». Ainsi, Chauveau respecte parfaitement l'intention de La Fontaine de lier les deux fables tout en donnant la préséance au bûcheron puisqu'il avait été reproché à La Fontaine de trop s'être éloigné d'Esopé, ce qui l'avait conduit à insérer une note d'intention entre les deux fables et donc de redoubler d'effort pour ne pas laisser passer « un des plus beaux traits qui fût dans Esopé¹⁸² ». Le trait étant « C'est, dit-il, afin de m'aider / À recharger ce bois ; tu ne tarderas guère¹⁸³. » ; c'est-à-dire l'image très concrète d'un bûcheron fatigué par les charges, assis à côté de son fardeau et réalisant à l'apparition de la Mort, qu'il vaut mieux « souffrir que mourir¹⁸⁴ » lui demandant plutôt de l'aider à recharger le bois. Or, avec le mourant, La Fontaine rejoue la joute avec son devancier et reprend l'image qu'il avait déjà évoquée dans « La Mort et le Malheureux » d'un vieil homme triste et fatigué dont les jours sont comptés mais qui ne peut supporter l'approche de la Mort. Et la vignette vient alors illustrer autant cette fable XV du premier livre que la première fable du livre VIII (numérotation actuelle). L'image vient donc créer un pont entre les textes qui donne lieu à une relecture signifiante.



FIG. 5 : *La Mort et le Bûcheron* et *La Mort et le Malheureux* par François Chauveau

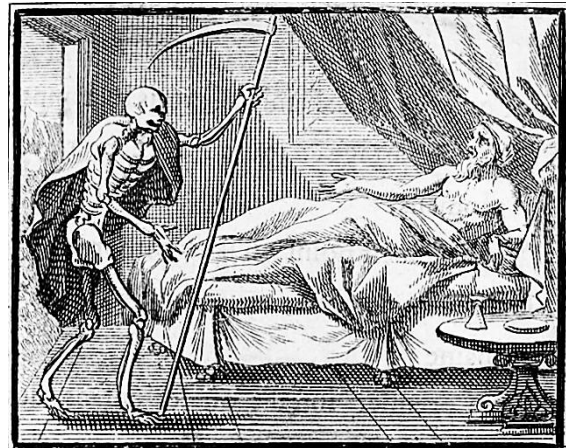


FIG. 6 : *La Mort et le Mourant* par l'atelier de François Chauveau

La vignette des « Souhaits » (fig. 8) ancre, avant même la lecture de la fable, l'idée d'un exotisme. La palmeraie en arrière-plan et les cactus du premier plan tranchent avec les paysages de la forêt et la montagne française. Les deux personnages debout vont pieds-nus et portent des pagnes, des coiffes et des tours de mollets qui évoquent les pays chauds de l'Extrême Orient tel qu'il est fantasmé au XVII^e siècle. D'ailleurs, le soleil inonde de sa lumière tout ce qui se trouve au-delà du premier plan, ce qui justifie le contraste presque noir de ce dernier. Le « Follet » qui vole au-dessus d'eux et dont le mouvement paraît amical répond directement à l'imaginaire du souhait accordé par

¹⁸¹ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 53.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁴ *Idem.*

un génie. Et de fait, la fable assume résolument une volonté d'exotisme avec les termes « Mogol », « Gange », « Norvège », « Indou », ou « Lapon ». Ainsi, toute l'apparence de la fable renvoie au *Livre des Lumières* de Pilpay cité par La Fontaine. Pourtant, les personnages ont des traits qui restent très occidentaux, Nicolas Guérard ne donne pas à leur peau de coloration plus foncée, ni aux traits des visages des caractéristiques ethniques particulières qui puissent suggérer des contrées reculées. De plus, le jardin est organisé à la française avec des parterres géométriques d'une rigoureuse symétrie qui évoque celle du palais de Versailles. Ainsi, le décor et les costumes paraissent davantage des accessoires qu'un véritable aperçu de la manière de vivre dans l'empire Mogol. Mais, de fait, la moralité instruite dans les deux derniers vers de la fable se veut universelle « Ils demandèrent la sagesse ; / C'est un trésor qui n'embarrasse point¹⁸⁵ », elle se trouve ailleurs dans le recueil. Préférer la situation médiocre mais le calme et la sérénité et souvent à la campagne contre la ville, la cour, le bruit et les alarmes de la richesse et de la gloire est une rengaine des *Fables choisies*. Cette fable prend un tour oriental mais ne révèle rien de nouveau ; son « corps » seul change mais son « âme » reste identique.



FIG. 7 : *Les Souhaits* par Nicolas Guérard

Ainsi, même s'il est certain que les illustrateurs qui prennent la suite de François Chauveau sont moins talentueux et permettent de ce fait moins de jeux iconotextuels puisque ces derniers sont aussi dépendants du plaisir esthétique, le fonctionnement des recueils reste le même et leurs gravures initient tout de même un va-et-vient ou au moins un temps de pause qui influe sur l'acte de lecture et donc sur l'expérience de lecture. Ainsi, le dispositif paratextuel mis en place dans cette édition met en avant la nouveauté des cinq livres que ce soient dans le titre « *par lui revues, corrigées et augmentées* » ou par la numérotation et même par le découpage en volumes qui permet d'acheter les tomes des nouvelles fables à part. Mais ce sont surtout les gravures qui fondent l'unité puisque, de nouveau, les éditeurs font la dépense de vignettes uniques et alors même que François Chauveau

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 258-259.

est mort et qu'il ne peut s'agir de faire vendre du fait de son nom, il y a une nécessité à l'usage de la gravure dans la présentation et la lecture qui s'inscrit dans la continuité du premier recueil.

Livre XII

Le dernier livre des *Fables* n'est guère un sommet dans l'évolution artistique de La Fontaine¹⁸⁶.

C'est par ce constat péjoratif que Philip Wadsworth entame sa monographie consacrée au douzième livre et Jurgen Grimm remarque que ce point de vue est largement partagé : « Le livre XII des *Fables* de La Fontaine n'est guère considéré par les spécialistes de cet auteur comme l'apogée de son œuvre¹⁸⁷. »

De fait, ce dernier livre pose de nombreuses questions. Son titre *Fables choisies par M. de La Fontaine* interroge car le fabuliste n'y publie pas que des fables mais y adjoint aussi cinq poèmes divers, trois poèmes mythologiques et deux contes¹⁸⁸ ; de plus, il n'y a plus la mention « mises en vers » alors que les nouveaux apologues sont toujours versifiés. Par ailleurs, la mention « livre septième » est tout à fait étonnante. Il existe deux systèmes d'explication. Pour le marquis de Girardin, c'est une erreur : « par une distraction inconcevable, il intitula ce nouveau livre, livre septième au lieu de livre sixième¹⁸⁹ ». Pour d'autres, il pourrait s'agir d'un choix conscient. Ainsi, T. Allott rapporte qu'une

explication qui suppose des intentions plus rationnelles de la part de l'auteur relierait cette dernière édition de 1693/94 à celles en deux tomes in-douze de 1668 et 1669. L'édition de 1693/94 constituerait le tome III de cette série et fournirait le Livre VII pour faire suite au Livre VI du premier recueil. Les dédicaces aux jeunes princes offriraient un autre lien pour joindre la dernière collection à la première¹⁹⁰.

Philip Wadsworth met également en évidence ces explications alternatives qui lui semblent cependant toutes les deux insuffisantes :

D'ailleurs, le volume porte l'indication Livre septième en titre courant et au-dessus de la première fable. Est-ce que La Fontaine, ou bien son éditeur, aurait fait une double erreur ? Ou plutôt, est-ce que le fabuliste aurait eu l'intention de rattacher ce nouveau volume aux deux tomes de 1668, ajoutant aux six premiers livres des fables, dédiés au Dauphin, un septième livre dans la même série, inspiré par le duc de Bourgogne ? La seconde hypothèse s'expliquerait comme un geste politique, un désir de mettre en gerbe les fables agréées par la famille royale. Mais il y a des critiques qui vont plus loin et qui, à cause de ces curiosités typographiques, font une distinction entre deux manières poétiques. Ainsi les 13 fables du début de ce Livre septième

¹⁸⁶ WADSWORTH, Philip, « Le douzième livre des *Fables* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 103.

¹⁸⁷ GRIMM, Jürgen, « Le Livre XII des *Fables* : somme d'une vie, somme d'un siècle ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 63.

¹⁸⁸ WADSWORTH, Philip, *art. cit.*, p. 104.

¹⁸⁹ GIRARDIN Fernand de, *Les premières éditions illustrées des Fables de La Fontaine*, Paris, Hachette BnF, 1914, p. 109.

¹⁹⁰ ALLOTT, Terence, *art. cit.*, p. 31.

— qui est notre douzième — seraient des poésies assez simples, composées pour plaire à des enfants, comme celles de 1668, et qui feraient contraste avec les fables plus subtiles, plus philosophiques, publiées de 1678 à 1685. C'est une théorie, me semble-t-il, qui ne donne une idée juste ni de la richesse étonnante des fables de 1668, ni de la variété des tons et des sujets qui caractérise le dernier recueil¹⁹¹.

Le choix actuel de l'intitulé *livre XII* est donc réellement lourd de sens puisqu'il prend le parti de croire à une erreur de La Fontaine et de son éditeur. D'ailleurs, le titre même du recueil pourrait nous mettre en garde contre la tentative d'une adjonction brutale du dernier livre au reste des fables justement par l'absence de la mention « mise en vers par M. de La Fontaine ». D'autant, que les dédicaces s'intensifient et se multiplient dans ce dernier volume bien qu'elles fussent déjà présentes dans les deux premiers recueils de façon discrète. En effet, P. Goujon remarque que sur « les quelques deux cents fables, moins d'un dixième est dédié à une personnalité littéraire ou politique¹⁹² » ; or, dans ce douzième livre qui contient donc vingt-neuf pièces, huit sont expressément dédiées à des contemporains, ce qui fait presque 30%. Dans ce recueil, La Fontaine semble ainsi vouloir s'effacer devant les grands. Et même plus, il semble vouloir s'effacer devant les autres créateurs. De fait, une des pièces est présentée comme une « imitation de Théocrite » et trois autres poèmes sont présentés comme « tiré[s] » d'une autre source, deux des *Métamorphoses* d'Ovide et un de Machiavel. Il était courant pour La Fontaine de donner quelques-unes de ses sources dans ses préfaces ou même parfois dans ses vers mais il n'avait encore jamais revendiqué la paternité du sujet de cette manière. D'autant plus que P. Wadsworth mentionne même des biographies qui évoquent une « collaboration littéraire entre le duc de Bourgogne, âgé de 8 ans environ, et le poète septuagénaire¹⁹³ ». Il est certain que La Fontaine le met en scène, il dédicace ainsi son livre à son commanditaire et en fait sa muse : « Vous m'avez même ordonné de continuer; et si vous me permettez de le dire, il y a des sujets dont je vous suis redevable, et vous avez jeté des grâces qui ont été admirées de tout le monde¹⁹⁴. » De même, il lui dédie trois des fables au sein du recueil, la première « Les Compagnons d'Ulysse », la seconde « Le Chat et les deux moineaux » et la cinquième « Le Chat et la jeune souris » qu'il accompagne d'un poème dédicatoire. Dans la seconde fable, il fait également du jeune Prince le garant de la morale, c'est à lui de continuer la fable :

Quelle morale puis-je inférer de ce fait ?
Sans cela toute fable est un œuvre imparfait.
J'en crois voir quelques traits ; mais leur ombre m'abuse,
Prince, vous les aurez incontinent trouvés :
Ce sont des jeux pour vous, et non point pour ma Muse ;
Elle et ses sœurs n'ont pas l'esprit que vous avez¹⁹⁵.

¹⁹¹ WADSWORTH, Philip, *art. cit.*, p. 106.

¹⁹² GOUJON, Patrick, *art. cit.*, p. 11.

¹⁹³ WADSWORTH, Philip, *art. cit.*, p. 105.

¹⁹⁴ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 449.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 456.

Et enfin, si « Le Loup et le Renard » ne lui est pas dédiée c'est parce que La Fontaine lui en cède la paternité et semble lui reconnaître tout le talent que le fabuliste feignait de ne plus avoir dans la citation précédente :

Prince, ma Muse tient tout entier ce projet.
Vous m'avez donné le sujet
Le dialogue, et la morale¹⁹⁶.

Ainsi, La Fontaine semble tenter de s'invisibiliser et cherche volontairement une fin définitive à son entreprise :

Cette leçon sera la fin de ces ouvrages :
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir !
Je la présente aux Rois, je la propose aux Sages ;
Par où saurais-je mieux finir¹⁹⁷ ?

Le réflexe autobiographique nous pousse à vouloir y voir un plaidoyer de La Fontaine pour pouvoir arrêter son entreprise fabuliste. Jurgen Grimm rappelle ainsi ce que disait J.-P. Collinet à ce sujet :

M. Collinet [...] voit l'esthétique de la diversité qui a caractérisé l'œuvre de La Fontaine jusqu'en 1680 environ se dégrader en une 'esthétique de la bigarrure'. Celle-ci serait caractéristique de la période de déclin physique qui aurait commencé à peu près à cette époque¹⁹⁸.

Et P. Wadsworth commence sa monographie consacrée au livre XII par ce retour biographisant : « Voici un poète âgé de plus de 70 ans qui se plaint de son esprit diminué et qui fait des efforts, quelquefois extraordinaires, pour rassembler ses forces¹⁹⁹. » De fait, on a souvent montré comment La Fontaine, âgé et fatigué, aurait pu se sentir forcé par la demande du duc de Bourgogne, petit-fils du roi auquel on ne peut donc rien refuser, d'un nouveau livre de fables. Sans l'évacuer complètement, il serait simpliste d'y souscrire entièrement. Or, si on refuse le critère de qualité aux poèmes du dernier livre comme à ses gravures, alors on pourrait considérer que le livre XII ne mériterait pas d'entrer au sein de l'iconotexte des *Fables choisies*. Pourtant, ce parti pris n'est pas pleinement satisfaisant parce que de fait l'édition paraît illustrée, elle est présentée comme une poursuite du travail lafontainien dans la lignée du succès et donc du talent reconnu du livre de 1668 et elle propose en réalité une diversité qu'il est intéressant d'analyser.

Reste alors l'hypothèse d'en faire le troisième tome de l'édition in-douze de 1668 avec pour la justifier deux explications. La première économique, Claude Barbin traverse une crise dont il ne se relèvera pas du fait d'une crise plus générale des libraires et de l'absence des soutiens de Denis

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 470.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 538.

¹⁹⁸ Grimm, Jürgen, *art. cit.*, p. 63.

¹⁹⁹ WADSWORTH, Philip, *art. cit.*, p. 103.

Thierry²⁰⁰ et dès lors on peut penser qu'il ait voulu rattacher cette dernière édition à l'énorme succès de la première dont il avait écoulé tous les exemplaires. T. Allott remarque par ailleurs en examinant l'inventaire des fonds de commerce de Barbin en 1695 qu'il vent alors qu'il est près de la faillite, or

[si] nous supposons un tirage total des éditions de 1678/79 et 1692, mises ensemble, de 3000 exemplaires, alors la vente serait de 3000 moins 750, c'est-à-dire 2250 exemplaires. Mais, d'après la mention spécifique des troisième et quatrième tomes, il semble que les tomes I et II se vendaient bien et que les lecteurs boudaient un peu le second recueil en faveur du premier²⁰¹.

On peut donc aisément supposer qu'à la fin de l'année 1693, il s'essaie à une opération commerciale qui vise à faire d'un dernier tome le pendant de ceux qui se vendent le mieux. Une autre hypothèse est que La Fontaine ait voulu répondre aux désirs de son commanditaire en lui composant un recueil plus proche du premier avant l'inflexion de style qu'il donne au deuxième recueil et peut-être même que ces alternatives ne s'excluent pas.

Ainsi, nous nous interrogerons par la suite à ce que peut apporter l'idée de lire le livre XII (numérotation actuelle) comme un livre VII, ce qui permettrait peut-être d'obtenir une véritable édition historique des fables.

De la fortune de quelques fables des livres VII à IX ou que faire des illustrations de l'édition de 1671

Mais avant ces deux éditions que nous avons jusqu'alors désignées comme les deux derniers recueils des *Fables choisies* s'intercale la parution de 1671. Cette édition est particulièrement intéressante pour nous parce qu'elle pose plusieurs problèmes. Les *Fables nouvelles et autres poésies de M. de la Fontaine* publiées chez Denys Thierry paraissent en 1671 et contiennent huit fables inédites²⁰² accompagnées de gravures de la main de Chauveau et d'autres poèmes dont notamment des fragments du « Songe de Vaux », « Aventure d'un saumon et d'un esturgeon » ou encore un dizain de remerciement à Madame de Sévigné parmi des odes, des ballades, des épigrammes et autres pièces et qui s'achève sur « L'Adonis ». Les fables sont les seuls poèmes illustrés et sont numérotées de I à VIII. On a donc l'impression qu'une cohérence interne est accordée à ces fables, comme si au sein du recueil de 1671, on avait un recueil de fables dans le recueil de poésie. Cette séparation est accentuée par le terme de « FIN » après ces huit fables et par les titres mis en en-tête et la

²⁰⁰ Claude Barbin est « un éditeur en proie à des difficultés financières. En 1693, Barbin n'avait plus à ses côtés Denys Thierry avec toutes ses ressources en crédit et en liquidités. » dans Terence ALLOTT, *art. cit.*, p. 33.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² A savoir « Le Lion, le Loup et le Renard », « Le Coche et la Mouche », « Le Trésor et les deux Hommes », « Le Rat et l'Huitre », « Le Singe et le Chat », « Du Gland et de la Citrouille », « Le Milan et le Rossignol », « L'Huitre, et les Plaideurs ».

présentation proche du premier recueil en format in-douze. Examinons les premières pages des deux éditions (fig. 9 et fig. 10).

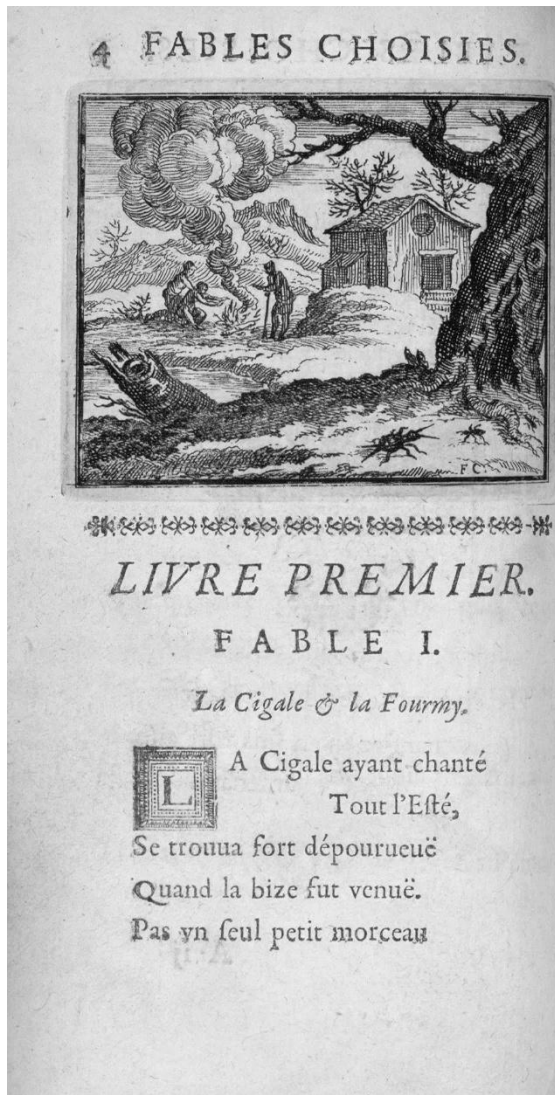


FIG. 8 : Première fable du livre I du recueil de 1668

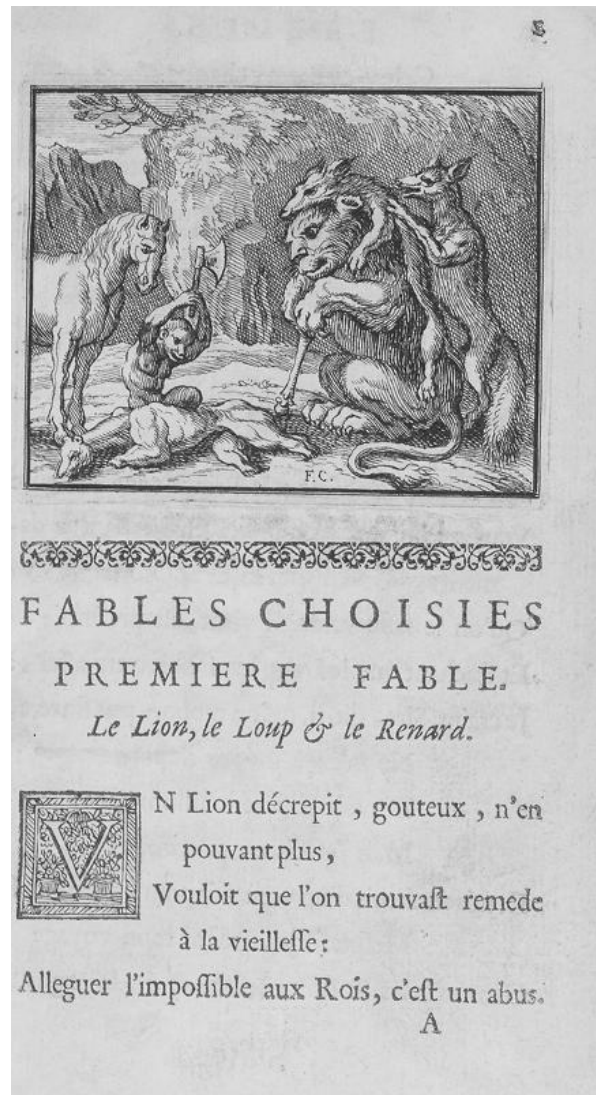


FIG. 9 : Première fable du recueil de 1671

On remarque que les *Fables nouvelles* remettent en scène le titre « FABLES CHOISIES » et évoque le sous-titre « LIVRE PREMIER » de l'édition de 1668 avec la mention « PREMIERE FABLE » sachant que le format de numérotation des fables s'équivaut par la suite dans les deux éditions avec de simples chiffres romains suivis d'un point puis, en dessous, du titre de la fable en italique. Le dispositif est exactement semblable avec l'image en taille-douce qui occupe près de la moitié de la page puis un bandeau décoratif puis le sous-titre du livre ou du recueil puis la numérotation puis le titre puis la fable avec une lettrine. La continuité semble dès lors évidente et il serait peut-être trop hâtif de supprimer de notre conception iconotextuelle des *Fables choisies* le recueil de 1671 alors même qu'il reprend le titre de ses précédents. Cependant, ce qui rapproche les deux éditions les éloigne également puisque le rappel peut aussi se voir comme une sorte de « teaser », ce sont les « FABLES CHOISIES » des prochaines *Fables choisies*. Et alors, la « PREMIERE FABLE » n'est pas la « Fable I. » du

recueil suivant mais plutôt la première fable d'un échantillon. Échantillon de l'œuvre de La Fontaine comme il présente des fragments du « Songe de Vaux » ou son « Adonis ». Les nombreux avertissements semblent également pouvoir s'interpréter de cette manière, comme si le fabuliste cherchait à tâter le terrain de la réception :

Des pièces suivantes les trois premières sont des fragments de la description de Vaux, laquelle j'ai fait venir en un songe, par l'exemple d'autres sujets que l'on a ainsi traités. Ce n'est pas ici le lieu, ni l'occasion de faire savoir les raisons que j'en ai eues. L'avertissement les contient : il est nécessaire de le lire pour bien entendre ces trois morceaux, et pour pouvoir tirer de leur lecture quelque sorte de plaisir²⁰³.

Beaucoup de personnes m'ont dit que je faisais tort à l'Adonis. Les raisons qu'ils en apportent sont bonnes ; mais je m'imagine que le public se soucie très peu d'en être informé ; ainsi je les laisse à part. On est tellement rebuté des poèmes à présent, que j'ai toujours craint que celui-ci ne reçut un mauvais accueil et ne fût enveloppé dans la commune disgrâce : il est vrai que la matière n'y est pas sujette : si d'un côté le goût du temps m'est contraire, de l'autre il m'est favorable. Combien y a-t-il de gens aujourd'hui qui ferment l'entrée de leur cabinet aux divinités que j'ai coutume de célébrer²⁰⁴ [?]

Ces deux passages, extraits de deux des trois avertissements du recueil, se construisent comme des captationes benevolentiae. La Fontaine cherche le goût de son public et tente de s'accorder au sien. Et de fait, il trouve des échos chez ses contemporains. Madame de Sévigné s'exclame « cela est digne du premier tome²⁰⁵ » lorsqu'elle évoque les fables de 1671 mais condamne le reste :

Ne jetez pas si loin les livres de La Fontaine. Il y a des fables qui vous raviront, et des contes qui vous charmeront. La fin des *Oies de frère Philippe*, *Les Rémois*, *Le Petit Chien*, tout cela est très joli ; il n'y a que ce qui n'est point de ce style qui est plat. Je voudrais faire une fable qui lui fit entendre combien cela est misérable de forcer son esprit à sortir de son genre, et combien la folie de vouloir chanter sur tous les tons fait une mauvaise musique. Il ne faut point qu'il sorte du talent qu'il a de conter²⁰⁶.

Ainsi, fables et contes sont intimement liés dans l'esprit de la marquise puisque « Le Petit Chien » semble faire référence à « L'Ane et le petit chien » parce qu'ils répondent au véritable talent du fabuliste selon elle. Ainsi, il peut se permettre de ne pas laisser, son talent reste loué et donc la possibilité de publier un second recueil de fables nouvelles, revues et augmentées lui est ouverte.

Par ailleurs, la seconde raison pour laquelle les fables illustrées de 1671 ne peuvent pas être considérées comme devant être lues et vues dans un ensemble à part, c'est du fait qu'elles aient été rééditées dans le recueil suivant de 1678-79 mais encore plus parce qu'elles ont été redistribuées dans les différents livres de ce recueil et non au début du premier livre (livre VII en numérotation actuelle). C'est effectivement significatif parce que cela semble trahir un intérêt porté par La

²⁰³ LA FONTAINE, Jean de, *Fables nouvelles et autres poésies, de M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1671, p. 43.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁵ RABUTIN-CHANTAL SEVIGNE, Marie de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, p. 239-240.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 247.

Fontaine et ses éditeurs à la mise en recueil. En effet, par exemple, en 1678, il fait se suivre dans le livre III (ou IX en numérotation actuelle) « Le Trésor, & les deux Hommes », « Le Singe, & le Chat » et le « Le Milan & le Rossignol » tandis qu'elles étaient respectivement numéros III, V et VII de l'édition de 1671. Or, on retrouve le thème commun du vol aux trois fables mais exprimé différemment. Dans la première, un homme désargenté veut se pendre et trouve un trésor qu'il emporte, ce qui conduit au suicide par pendaison de l'avare possesseur du trésor ; dans la deuxième, un singe et un chat s'associent pour voler des marrons mais le singe s'approprie tout le butin ; et enfin, la dernière met en scène un milan affamé et « manifeste voleur » qui croque un rossignol alors que ce dernier voulait échanger sa vie contre un chant digne de roi. On trouve dans ces fables une gradation du vol avec d'abord un méfait commis par hasard, puis un méfait concerté dont l'un des voleurs se trouve la dupe mais qui ne peut aller jusqu'à son terme et enfin le crime suprême : le vol d'une vie. Il nous semble que cet enchaînement n'est pas fortuit parce qu'il se double de plusieurs autres : on passe d'une vieille mesure à un logis confortable à un village et l'évocation de la cour – cour sur laquelle la morale précédente s'achevait. Autre rapprochement, ce sont trois fables qui ne mettent en scène que deux personnages. On passe aussi des hommes seuls aux animaux domestiques aux animaux sauvages qui sont d'ailleurs des oiseaux dont la possibilité du vol évoque justement une plus grande liberté. Aussi, les morales, toutes trois très cyniques, se doublent de notes d'humour noir dans un contexte de détresse. Enfin, le coup du sort tombe les trois fois de manière sinon vraiment injuste du moins pas tout à fait juste puisque si l'avarice est condamnée dans la première fable, le fabuliste évoque l'étonnant revers de fortune ; dans la seconde, le chat est le plus lésé de l'histoire et la morale porte justement non pas sur le vol commun du singe et du chat mais sur les efforts que ce dernier a faits et qui n'ont profité qu'au singe et enfin la dernière voit l'innocent et talentueux rossignol dévoré. Leur enchaînement paraît donc décrire une courbe signifiante.

La mise en recueil est donc déterminante. Mais, si on accepte son intérêt, il serait injuste d'oublier la réflexion qui a semblé être portée par La Fontaine et ses éditeurs face au dernier livre en lui donnant le nom de livre septième ! De même que penser de l'édition de 1685 qui présente des fables inédites qu'on retrouve avec un ordre légèrement bouleversé dans l'édition de 1694 et cette fois avec des gravures ? Le livre XII ou plutôt VII construit non pas des fables mais une lecture d'ensemble des fables. Il semble bien dès lors que ce soit la mise en recueil qui a conduit à les réorganiser et il faut bien admettre que cette réorganisation ait du sens et qu'alors il faille s'y attarder. Cette organisation est permise et est montrée dans l'espace du livre, explicitement donné comme recueil de fables et pas de fables nouvelles mais de fables choisies comme pour insister sur la notion de choix. Or, c'est ici dans l'espace du livre que tout se joue. En effet, hors du recueil, les fables se lisent de manière autonomes, seules et donc avec ou sans toutes les illustrations qui leur

conviennent mais au sein d'un livre, elles prennent sens ensemble et se lisent ensemble ; ce qui les relie entre elles ce sont véritablement les illustrations. De fait, les gravures sont le trait commun à tous ces recueils et outre leur aspect strict de « designatum » id est de signe extérieur d'appartenance à un genre, elles sont le signe extérieur d'appartenance à un livre qui devient avec elles iconotextuel. Elles permettent de créer un sens conjoint avec le texte auquel elles sont liées. De fait, en s'attardant sur les vignettes que Chauveau a eu le temps de réaliser pour l'édition de 1678, on remarque qu'il revendique la responsabilité entière de cinq vignettes en signant d'une autre manière que par le « F.C. » des 118 précédentes. Elles sont signées *F Chauveau jn et fec.* pour « Le Rat qui s'est retiré du monde » (VII, 3), « Les Deux amis » (VIII, 10), « Le Cochon, la Chèvre et la Mouton » (VIII, 12) et « Tircis et Amarante » (VIII, 13) et *F. Chauveau jn. et fecit* pour « La Cour du Lion » (VII, 6), signifiant donc qu'il a inventé et gravé lui-même. Ainsi, T. Allott rappelle que

la signification de cette signature F.C. pour les procédés de travail de Chauveau dans les *Fables choisies* semble être triple. D'une part, le graveur admet qu'il n'invente pas la « pensée » de l'image : elle résulte d'une collaboration assez complexe entre auteur, éditeur et graveur (sinon il aurait pu mettre F.C. inv. ou La F. inv.). D'autre part, il admet qu'il associe à la production de la gravure ceux qui gravitent autour de lui, élèves et disciples. Le dessin initial serait peut-être le sien mais il laisse une pleine liberté à son équipe pour le changer (sinon il aurait pu mettre F.C. del). Finalement, en mettant F.C. sur la planche, il réclame pour lui-même le rôle central dans l'organisation et la conduite des travaux²⁰⁷.

Or, on se rend compte grâce aux notes de J.-P. Collinet, que ces cinq fables sont des fables dont les sources sont ou incertaines ou presque entièrement dévoyées : pour « Le Rat qui s'est retiré du monde », J.-P. Collinet précise que « la source reste fort incertaine²⁰⁸ », « La Cour du Lion » remonte à Phèdre mais il ne reste presque plus rien de la fable originale²⁰⁹, pour « Les Deux amis », La Fontaine s'est inspiré du *Livre des lumières* qui imbrique cette fable dans une autre fable et donc les amis n'avaient pas dû être privilégiés par l'iconographie²¹⁰, « Le Cochon, la Chèvre et la Mouton » est reprise d'Esopé mais les personnages connaissent une légère variation, un mouton devient chèvre et la fable prend un nouveau sens moral, Chauveau doit donc s'adapter²¹¹ et « Tircis et Amarante » est une fable nouvelle sans doute créée pour sa dédicataire champenoise²¹². De ce fait, Chauveau n'a pu suivre une iconographie qui aurait déjà eu cours mais peut inventer la sienne propre, ce qui impliquerait qu'il revendiquât l'entière paternité de ses vignettes et qu'il ait voulu les graver lui-même. Ainsi, en prenant ces fables pour exemple, nous pouvons affirmer qu'il y a bien une forme d'indéfectibilité de l'illustration de Chauveau au texte de La Fontaine parce que même si les

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1171.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1174.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 1202.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1203.

²¹² *Ibid.*, p. 1204.

fables prennent leurs origines dans Phèdre ou dans le *Livres des lumières*, ou qu'elles s'appuient sur des personnages connus (Tircis et Amarante) ou sur des images qui peuvent ressembler à d'autres fables amplement illustrées (comme « Les Animaux malades de la peste » pour « La Cour du Lion »), Chauveau se sent obligé de recréer une iconographie ne se contentant donc pas, comme certains le lui reprochent²¹³, de présenter les personnages. C'est particulièrement visible, il nous semble, de la gravure de « Tircis et Amarante » que, injustement, T. Allott accuse d'être la copie retournée d'une gravure que Chauveau avait réalisée pour illustrer Benserade (fig. 11 et fig. 12).



FIG. 10 : *Apollon en Berger* par François Chauveau

APOLLON en Berger.²¹⁴

QUELLE merveille est la Beauté naissante,
 Issé parut à Phébus ravissante,
 Depuis la chaste et farouche Daphné
 Il n'avait point été mieux enchainé,
 Mais celle-ci devint plus caressante.

Du Ciel pour elle il fit une descente
 Sa Dêité fut trop embarrassante,
 Il en quitta son Char illuminé,

Quelle merveille.

Elle était douce, elle était innocente ;
 Et ne crût pas faire chose indécente
 D'aimer quelqu'un à lui plaire adonné
 Il était beau, tendre, passionné,
 L'ardeur entr'eux fut égale et pressante,

Quelle merveille

²¹³ « Devant un titre de fable tel que *Le loup et le chien*, Chauveau se contente de placer face à face la figure d'un loup et celle d'un chien, isolés dans un espace stéréotypé. » (nous soulignons) dans Alain-Marie BASSY, « Du texte à l'illustration: Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, vol. 11, n°4, 1974, p. 303.

²¹⁴ BENSERADE, Isaac de, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, Paris, Imprimerie royale, 1676, p. 176-177 [texte modernisé par nos soins].



FIG. 11 : *Tircis et Amarante* par François Chauveau



XIII.²¹⁵

Tircis et Amarante.

Pour Mademoiselle de Sillery.



'Avais Esope quitté
Pour être tout à Boccace :
Mais une divinité
Veut revoir sur le Parnasse
Des fables de ma façon ;

Or d'aller lui dire non,
Sans quelque valable excuse,
Ce n'est pas comme on en use
Avec des divinités,
Surtout quand ce sont de celles
Que la qualité de belles
Fait reines des volontés.
Car afin que l'on le sache,
C'est Sillery qui s'attache
A vouloir que de nouveau
Sire Loup, sire Corbeau
Chez moi se parlent en rime.
Qui dit Sillery dit tout ;
Peu de gens en leur estime
Lui refusent le haut bout ;
Comment le pourrait-on faire ?
Pour venir à notre affaire,
Mes contes à son avis
Sont obscurs ; les beaux esprits
N'entendent pas toute chose :
Faisons donc quelques récits
Qu'elle déchiffre sans glose.
Amenons des Bergers, et puis nous rimerons
Ce que disent entre eux les Loups et les Moutons.
Tircis disait un jour à la jeune Amarante :
Ah! si vous connaissiez comme moi certain mal
Qui nous plaît et qui nous enchante

Il n'est bien sous le ciel qui vous parût égal :
Souffrez qu'on vous le communique ;
Croyez-moi ; n'ayez point de peur ;
Voudrais-je vous tromper, vous pour qui je me pique
Des plus doux sentiments que puisse avoir un cœur?
Amarante aussitôt réplique :
Comment l'appeler-vous, ce mal? quel est son nom?
L'amour. Ce mot est beau : dites-moi quelques marques
A quoi je le pourrai connaître : que sent-on ?
Des peines près de qui le plaisir des Monarques
Est ennuyeux et fade : on s'oublie, on se plaît
Toute seule en une forêt.
Se mire-t-on près un rivage ?
Ce n'est pas soi qu'on voit, on ne voit qu'une image
Qui sans cesse revient et qui suit en tous lieux :
Pour tout le reste on est sans yeux.
Il est un Berger du village
Dont l'abord, dont la voix, dont le nom fait rougir :
On soupire à son souvenir :
On ne sait pas pourquoi ; cependant on soupire ;
On a peur de le voir, encore qu'on le désire.
Amarante dit à l'instant :
Oh! oh! c'est là ce mal que vous me prêchez tant ?
Il ne m'est pas nouveau : je pense le connaître.
Tircis à son but croyait être,
Quand la belle ajouta: Voilà tout justement
Ce que je sens pour Clidamant.
L'autre pensa mourir de dépit et de honte.
Il est force gens comme lui,
Qui prétendent n'agir que pour leur propre compte,
Et qui font le marché d'autrui.

²¹⁵ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 313 pour l'établissement du texte.

Ainsi, si les compositions sont très semblables, on voit bien que Chauveau a en réalité infléchi son trait pour justement mieux correspondre à l'imagerie lafontainienne. Ainsi, les personnages sont moins somptueusement vêtus, les bâtons de berger sont plus simples et rendus d'un unique trait noir ; le village, le petit Amour et le ruisseau présents sur « Apollon en berger » disparaissent pour « Tircis et Amarante » ; à la place, les animaux prennent davantage l'espace avec deux nouveaux moutons dans le bord inférieur droit et un chien de berger tout à gauche, une des brebis regarde justement le couple comme pour souligner les mots du texte « Ce que disent entre eux les Loups et les Moutons ». Le paysage est bien plus présent dans la gravure pour la fable tandis que celui de la gravure pour le rondeau est plus détaillé et paraît ainsi plus précieux comme pour s'adapter au sujet. En outre, les positions des personnages sont bien différentes et on ressent, dans la première gravure, le rapprochement et l'entente commune des deux personnages : Apollon, auréolé comme un dieu mais aussi de sa gloire, est au pied de sa dame tel un chevalier courtois et cette dernière accorde sa grâce et abandonne sa main. Tandis que dans la seconde, les deux protagonistes sont mis sur le même plan, on perçoit la harangue de Tircis dont le bras accompagne le discours mais celui d'Amarante l'arrête, sa position est celle du rejet : de fait, elle se recule légèrement et tout dans son vêtement est strictement correct. En effet, les volutes donnés aux habits d'Issé évoquent l'abandon prochain et l'envol de l'amour tandis que les cheveux tirés, la robe gardée sous elle d'Amarante et serrée par sa main assurent sa froideur face à l'homme devant elle. Enfin, la similitude des images vient également recréer l'intertextualité présente au cœur de la fable mais aussi plus largement de ce volume et permet la confrontation toute iconotextuelle des œuvres contemporaines du XVII^e siècle.

Ainsi, lorsque la fable est radicalement nouvelle, la vignette l'est aussi et c'est revendiqué par l'illustrateur qui, en un sens, appuie l'originalité de l'écrit par une signature qui mentionne la sienne propre. Les gravures de François Chauveau et de son atelier sont donc celles qui sont le plus proche du texte, celles qui lui sont le plus liées et qui forment avec lui un tout : un livre, un icono-texte.

REPONDRE A LA QUESTION POSEE EN PREAMBULE

Finalement, ce qui semble donc faire la première unité des *Fables* ce sont d'une part les éditeurs Claude Barbin et Denis Thierry puisque l'on ne retient pas les publications et les propositions de rassemblement des autres éditeurs du XVII^e siècle. Et chez ces éditeurs c'est aussi le critère du recueil qui est retenu : la publication isolée ou la publication parmi d'autres œuvres diverses n'arrivent pas à faire date. Ainsi, les œuvres rassemblées de Molière et de La Fontaine dont Barbin

a racheté le privilège à son associé le libraire Trabouillet en 1692 et dont l'intérêt n'est pas nul puisqu'on a pu rapprocher les deux entreprises et ce dès le XVIII^e siècle puisque Chamfort le mentionne dans son éloge de La Fontaine, ne s'imposent pas comme pouvant se présenter comme un état et encore moins comme une version définitive des *Fables*. Toutes ces éditions intermédiaires sont résolument secondes et c'est d'autant plus visible que les fables qui paraissent isolément sont réinsérées de manière signifiante parmi d'autres fables lors de la mise en recueil. Ainsi, la véritable œuvre suivie est sanctionnée par un titre commun : *Fables choisies*, par un ordre signifiant et par l'usage de vignettes. Ce sont bien les trois critères essentiels qui paraissent former l'unité de ce que l'on entend par *Fables*. De fait, encore en 1696, Jean Pohier – éditeur lyonnais – proposait un regroupement des différents livres sous leur numérotation originelle avec les gravures de François Chauveau mais qui se trouvent retournées dans cette édition, sans doute parce qu'elles ont été copiées et que les cuivres n'ont pas pu être récupérés. Et c'est aussi exactement ce que reprenait l'édition d'Henri Charpentier, qui a déterminé la norme actuelle du point de vue de l'établissement du texte. Pourtant, deux des trois critères ont été mis à mal par les éditeurs qui ont suivi parce qu'ils ont supprimé l'usage du titre long (alors que comparé à d'autres du XVII^e siècle, sa longueur reste raisonnable) et surtout ils ont supprimé voire remplacé les vignettes originales. Ainsi, soit l'on considère que Charpentier a raison et que c'est lui qui détient la clé de présentation des *Fables* et dès lors il faut conserver le titre *Fables choisies, mises en vers* et les gravures de Chauveau et de son atelier qui faisaient partie intégrante de son édition, soit on s'interroge sur ce choix.

Étudions alors les pages de présentation des premières fables de quatre éditions (fig. 13). Ces pages dessinent deux axes clairs : une version in-quarto qui a son fonctionnement propre et des versions in-douze qui se construisent ensemble. En effet, la relation iconotextuelle n'est pas la même. Dans l'in-quarto, on a d'abord le rappel du numéro du livre en chiffres romains puis une frise décorative puis le numéro ordinal du livre puis le numéro ordinal de la fable, puis l'image de Chauveau, puis le titre de la fable en italique puis la fable en elle-même avec une lettrine. Par la suite, le numéro ordinal du livre n'est pas réécrit et la lettrine est remplacée par une lettre avec une casse bien supérieure. La page beaucoup plus grande donne ainsi moins à voir l'image que sur les éditions in-douze, bien qu'elle soit première, mais cet aspect est contrebalancé par l'attention plus grande portée à la mise en image même du texte. En effet, le système du bandeau dans cette édition intègre davantage la vignette dans la compréhension de la fable puisqu'il délimite un espace de lecture entre deux fables différentes. Par ailleurs, la gravure est entourée du titre et de la numérotation de la fable, cet encadrement construit une unité au sein du livre parfaitement délimitée d'autant plus que si la fable se termine entre le haut et le milieu de la page suivante, les imprimeurs ajoutent un cul-de-lampe, ce qui encore une fois attire l'attention sur la mise en image de la fable

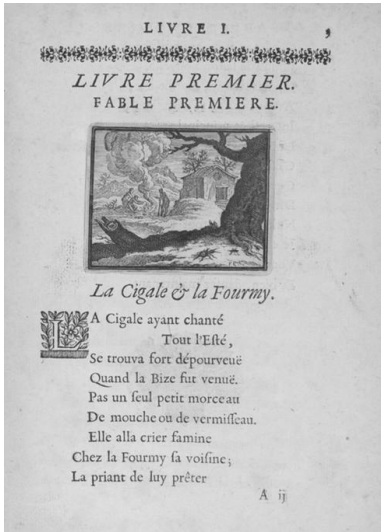
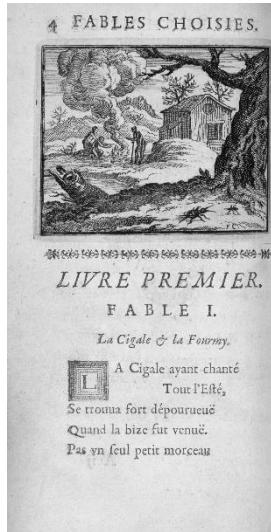
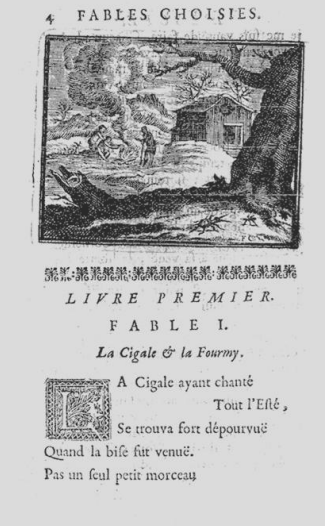

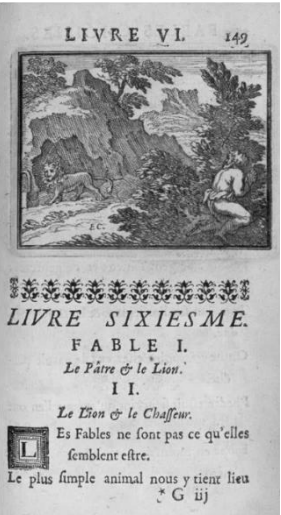

<p>Première fable du premier livre de l'in-quarto de 1668</p>  <p><i>La Cigale & la Fourmy.</i> A Cigale ayant chanté Tout l'Esté, Se trouva fort dépouruë Quand la Bize fut venuë. Pas un seul petit morceau De mouche ou de vermiscau. Elle alla crier famine Chez la Fourmy sa voisine, La priant de luy prêter</p> <p style="text-align: right;">A ij</p>	<p>Première fable du premier livre du premier tome de l'in-douze de 1668-69</p>  <p><i>La Cigale & la Fourmy.</i> A Cigale ayant chanté Tout l'Esté, Se trouva fort dépouruë Quand la bize fut venuë. Pas yn seul petit morceau</p>
<p>Première fable du premier livre du premier tome de 1678-79</p>  <p><i>La Cigale & la Fourmy.</i> A Cigale ayant chanté Tout l'Esté, Se trouva fort dépouruë Quand la bise fut venuë. Pas un seul petit morceau</p>	<p>Première fable du premier livre du troisième tome de 1678-79</p>  <p><i>Les Animaux malades de la peste.</i> N mal qui répand la terreur, Mal que le Ciel en sa fureur Inventa pour punir les crimes de la terre,</p>
<p>Première fable du sixième livre dans le deuxième tome de 1668-69</p>  <p><i>Le Lion & le Chasseur.</i> L Es Fables ne sont pas ce qu'elles semblent estre. Le plus simple animal nous y tient lieu</p> <p style="text-align: right;">* G ij</p>	<p>Première fable du premier livre intitulé « septième » de 1694</p>  <p><i>Les Compagnons d'Ulysse.</i> <i>A Monseigneur le Duc de Bourgogne.</i> P RINCX, l'unique objet du soin des Immortels, Souffrez que mon encens par- fume vos Autels, Tome III.</p> <p style="text-align: right;">A</p>

FIG. 12 : Tableau des premières fables de quatre éditions comportant des fables de La Fontaine

même s'il ne s'agit là que de signes extérieurs et donc plus signifiants dans leur fonctionnement de référents que dans un sens propre. La page pliée en huit donne également davantage à lire et permet ainsi, le plus souvent, de faire lire le texte et voir l'image en une double page²¹⁶.

Les formats in-douze se construisent autrement. Rappelons ce que nous avons déjà envisagé : on trouve d'abord la vignette qui occupe près de la moitié de la page, ce qui lui donne un caractère prédominant qui n'est contrebalancé que par le bandeau mis à sa suite et qui la sépare ainsi du numéro ordinal du recueil puis du numéro de la fable en chiffre romain puis de son titre en italique et enfin de la fable elle-même avec une lettrine. Par la suite, le numéro ordinal du livre n'est plus réécrit et la mention « fable » devant le chiffre romain n'est plus rappelée et la lettrine est remplacée par une lettre de casse supérieure. La séparation de la vignette par le bandeau décoratif isole l'élément visuel sur la page mais par sa taille même au sein du format, il déjoue cet isolement ; ainsi la relation illustrative se joue dans une forme de compétition pour l'attention des deux éléments visuels et textuels sur la page. En comparant, les premières pages des recueils de 1668 et de 1678, on remarque qu'on trouve la même présentation aux mots près qui achèvent la page et à la position inorthodoxe du deuxième vers, se construit donc une connivence entre les deux éditions qui se présentent définitivement comme les mêmes objets iconotextuels. Et cela se confirme avec les éditions suivantes qui reprennent le même fonctionnement paginal. Ainsi, l'analyse de ces pages nous permet d'affirmer qu'il y a deux iconotextes : un premier en 1668 avec l'in-quarto qui forme à lui seul un objet qui se lit dans un sens particulièrement fort et un second qui regroupe les éditions in-douze. Dès lors, il faudra envisager les deux iconotextes afin de chercher à comprendre leurs effets spécifiques respectifs.

Cette première partie nous a donc permis de poser un cadre sur ce que l'on appelle iconotextuel dans le contexte des *Fables* de La Fontaine. L'analyse de la notion confrontée à celle d'illustration nous a donc autorisé à penser que c'est dans le cadre de la publication en recueil et donc dans l'espace du livre que se jouent les enjeux iconotextuels. Ainsi, ce que nous appelons iconotextes ce sont les publications qui réunissent bien évidemment les gravures de François Chauveau ou celles de son atelier et qui ont été réunies sous forme de recueil avec le titre *Fables choisies* par les éditeurs Claude Barbin et Denys Thierry. Notre parcours a donc aussi réinterrogé et rejustifié le

²¹⁶ On trouve de nombreuses exceptions à ce système puisque lorsque la fable qui va suivre devra prendre plus de trois feuillets, sans doute pour réaliser des économies de papier, l'imprimeur fait dépasser le texte sur la double-page précédente et/ou suivante, ce qui fait qu'on peut avoir des images sur deux pages de suite. Par exemple, le début de la fable quatrième de l'in-quarto est visible sur la double-page de la fable troisième parce que la fable cinquième s'étale sur trois pages.

choix et le découpage des livres des *Fables choisies* sauf pour le dernier livre. En effet, nous avons, pour l'instant, laissé en suspens la question du livre XII, à savoir s'il s'agit d'un livre VII ou vraiment d'un dernier livre et nous espérons que notre proposition d'analyse iconotextuelle pourra nous permettre de régler ce problème. Nous avons également identifié trois iconotextes différents avec des fonctionnements propres : l'in-quarto de 1668, les publications in-douze de 1668-69, 1678-79, 1692 et 1694 et enfin une partie de l'in-douze de 1671 que nous avons identifié comme une proposition d'échantillon pour la publication à venir, ce qui signifie qu'il a bien un fonctionnement iconotextuel propre mais qu'il ne fait pas partie du « véritable » ou plutôt final recueil des *Fables choisies*. Nous voulons donc à présent proposer des lectures suivies et iconotextuelles des deux premiers objets iconotextuels afin de percevoir ce que cela peut révéler des fables et des rapports texte/image.

II. PROPOSITION D'UNE LECTURE ICONOTEXTUELLE DES DOUZE LIVRES DES *FABLES CHOISIES*

Puisque nous avons justifié les raisons d'une approche iconotextuelle et circonscrit et justifié nos objets d'étude, nous pouvons à présent, légitimement, nous interroger sur l'intérêt d'une lecture iconotextuelle, soient ses effets mais aussi ses apports, et donc chercher à comprendre si elle est finalement nécessaire à la lecture des *Fables choisies*. Tout en examinant évidemment auparavant la ou plutôt les méthodes iconotextuelles avant de les mettre en place.

1. Les enjeux et les apports de la méthode iconotextuelle dans une lecture des *Fables choisies*

La première problématique qui nous incombe est une question de méthode. Nous avons, dans notre première partie, identifié ce qu'il s'agissait d'analyser mais il faut maintenant déterminer la manière dont nous allons le faire. Un iconotexte pouvant regrouper plusieurs significations – que nous avons déjà présentées – il nous faut choisir (ou créer) la méthode iconotextuelle dont nous userons pour analyser les *Fables choisies mises en vers*. Il s'agira donc à présent de caractériser notre démarche et sa méthodologie avant de la mettre en place.

L'EFFET ICONOTEXTUEL

Méthodologie plastique et/ou textuelle

Jusqu'à maintenant, nous sommes largement partis du texte lui-même ou de la mise en page mais nous ne nous sommes pas encore intéressés à l'image pour elle-même et à ce que le domaine des arts peut apporter par ses méthodologies propres comme méthodes iconotextuelles. Il nous faut donc rappeler ici l'importance d'Erwin Panofsky et de Daniel Arasse.

De fait, Erwin Panofsky²¹⁷ est ainsi un des premiers à proposer une méthode d'analyse plastique. Elle se fait en trois étapes : une première *analyse pré-iconographique* dont le but est de déterminer le sujet de l'œuvre tout en la présentant, c'est-à-dire en donnant ses caractéristiques matérielles et factuelles (titre, auteur, date de réalisation, type, support, dimensions, lieu de conservation, genre...) puis une *analyse iconographique* qui vise à décrire l'œuvre en identifiant et situant précisément les personnages, les objets et les décors pour enfin passer à une *analyse iconologique* soit la mise en

²¹⁷ PANOFSKY, Erwin, HERBETTE Claude et TEYSSÉDRE Bernard (trad.), *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

perspective de l'œuvre et de son contexte culturel et historique notamment en essayant de comprendre sa signification à l'époque de sa production. Il s'agit d'interpréter les intentions ou les choix de l'artiste. Ainsi, pour rappeler les termes panofskiens, *l'analyse pré-iconographique* porte sur le *sujet primaire ou naturel*, c'est-à-dire sur les formes dites *pures* ; il nécessite simplement de percevoir. Ce sujet primaire se subdivise à son tour en *sujet factuel* et en *sujet expressif*. Le deuxième niveau cherche à établir le *sujet secondaire ou conventionnel*. Enfin, la dernière analyse identifie le *sens intrinsèque ou le contenu* de l'image qui est donné par les idées et les attitudes de la société à laquelle l'artiste appartient et qui le conditionne.

Cependant, cette méthode s'arrête à ce qui est finalement très concret ; elle oublie également les phénomènes de ruptures et tout l'aspect émotif d'une œuvre. C'est pourquoi Daniel Arasse, qui s'inscrit dans la lignée de Panofsky, prolonge cette analyse en ajoutant un niveau psychologique. Dans *Le Sujet dans le tableau*²¹⁸, son objectif est d'identifier ce qui dans une œuvre porte la marque de la personnalité de son auteur. Le point de départ de sa recherche est la *notion d'écart* qui manifeste l'originalité d'une œuvre par rapport à la norme en désignant ainsi un investissement individuel significatif. Finalement, cette notion est à rapprocher de *l'écart esthétique* de H. R. Jaus qui décrit le même phénomène mais en l'interprétant de manière différente puisque ce dernier s'intéresse au récepteur et moins au créateur. De fait, l'analyse de D. Arasse manque peut-être cet aspect essentiel à l'analyse des œuvres qui est l'effet sur le spectateur et à son interprétation personnelle.

Mais il l'envisage davantage dans un autre de ses ouvrages majeurs, *Le Détail*²¹⁹, puisque le rapport au détail est justement une plongée plus intime dans une œuvre et qui nécessite la participation du spectateur. Dans son ouvrage, il se rapproche de Roland Barthes qui argumentait déjà, en 1966, dans une *Introduction à l'analyse structurale des récits*, qu'un récit n'est jamais fait que des fonctions et que toutes à des degrés divers signifiaient quelque chose puisque, pour lui, tout ce qui est noté est notable. Or ces détails, il les divisait en deux grandes classes d'unité narrative : les *fonctions* et les *indices*. Les *fonctions* peuvent être *cardinales* id est elles ouvrent des *alternatives* pour la suite, elles sont consécutives *et* conséquentes ou des catalyses soit elles étoffent les fonctions cardinales, elles sont des moments de repos voire des luxes de l'histoire. Les indices, eux, ne font pas avancer l'histoire, ils ne se comprennent que rattachés aux fonctions : les indices *indices* se comprennent à posteriori, ils sont là pour créer une signification bien particulière. Ils ont une valeur *indicielle*. Et les indices *informants* sont des actions directement signifiantes, des opérateurs réalistes qui permettent

²¹⁸ ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

²¹⁹ ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2024.

de construire l'effet de réel. Ils forment le cadre et ne sont pas moteurs. Or, ces catégories peuvent recouper l'usage des détails en peinture. De fait, c'est par la possibilité même de recouper les notions théoriques d'arts différents que l'on se rend compte de leur dialogue possible. Ainsi, nous ne nous accorderons pas avec D. Bergez qui affirme qu'il ne s'agit pas de deux langages différents qui ne sont pas traductibles. Nous pensons, au contraire, qu'il s'agit de deux formes d'expression qui ont leurs significations propres mais qui peuvent cependant se traduire l'une dans l'autre et évoquer par leur confrontation des enjeux nouveaux. En effet, la notion de traduction nous paraît tout à fait pertinente pour évoquer le dialogue entre les fables et la gravure puisqu'elle permet de saisir de nouveaux enjeux : d'abord, une traduction est toujours une trahison parce que de fait deux langages ne s'appuient pas sur les mêmes conceptions et les mêmes croyances ou connaissances, ils n'ont pas les mêmes moyens d'expression ou les mêmes rapports entre le signifiant et le signifié. Cependant, il n'est jamais complètement impossible de traduire un texte ; on perdra, on ajoutera, on modifiera mais on retrouvera, si la traduction est juste, les caractéristiques fondamentales de l'original. Or, en traduction, il y a deux méthodes identifiées en juin 1983, au colloque de Londres, par le traductologue Jean-René Ladmiral. Il oppose pour la première fois les concepts de *sourcier* d'une part et de *cibliste* d'autre part. Le traducteur sourcier veut maintenir dans sa traduction l'empreinte de la langue-source, qui tâche de préserver, au sein de sa propre langue, les spécificités de la langue étrangère. Le traducteur cibliste se préoccupe avant tout d'une certaine forme de lisibilité de sa traduction et dont le but est de produire un texte qui donne l'illusion d'avoir été directement écrit dans la langue cible. Les traductions ciblistes prétendent ainsi être fidèles à l'esprit du texte-source, et non pas tant à sa lettre. Or, dans le contexte, de la mise en gravure, ces concepts peuvent nous être particulièrement utiles.

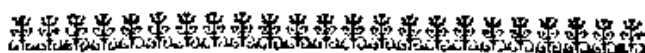
En effet, on a argumenté que La Fontaine avait pu être inspiré par des images qu'elles soient les illustrations de la tradition des fables ésoques ou parce que le processus créatif met souvent en jeu des images mentales que l'écrivain transcrit sur le papier. De fait, l'écriture est finalement le fait de mettre des mots sur des images mentales :

La pensée serait d'abord une pensée par images, précédant le langage. La pensée par images serait alors au plus près du sensible, plus primitive ? Le langage, ce qui constitue l'humain selon Benveniste, viendrait ensuite dans un mouvement de réversibilité. On sait que de nombreux écrivains construisent leur monde à partir d'une image séminale qui, déclenchant la rêverie, structurera l'œuvre dont elle constituera une sorte d'horizon créatif, une aura²²⁰.

²²⁰ LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 19-20.

Il y a donc, dans ce processus, une première traduction du langage mental à l'écrit. De même, François Chauveau traduit le signe écrit en image tout en réécrivant des images déjà existantes du fait de la longue tradition d'illustrations des fables ésopiques. Cependant, sa traduction n'est pas sourcière : il ne cherche pas à rendre le signe textuel mais bien à transcrire l'esprit du texte cible. De fait, l'imagerie de Chauveau n'est pas un redoublement de la fable. La première preuve, est qu'il n'y a pas beaucoup de descriptions chez La Fontaine et que la gravure ne répond que peu aux discrets éléments descriptifs déjà présents dans la fable. Au contraire, puisque ces arts sont différents, ils ne peuvent ni ne veulent se ressembler mais bien plutôt apporter une nouvelle lumière. Prenons pour exemple « Le Rat de Ville et le Rat des Champs²²¹ ».

LIVRE I.



FABLE NEUVIEME.

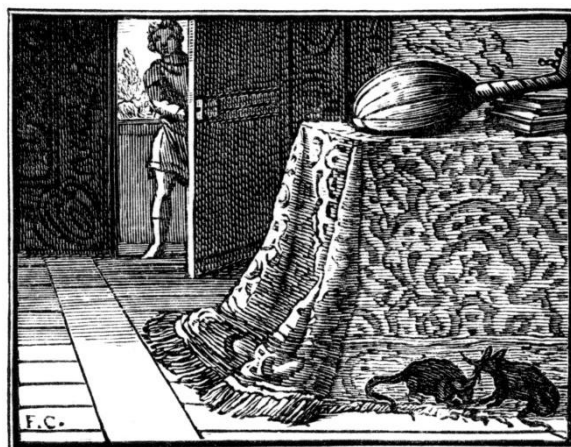


FIG. 13 : *Le Rat de ville et le Rat des champs* par François Chauveau

Le Rat de Ville & le Rat des Champs.

Autrefois le Rat de ville
 Invita le Rat des champs,
 D'une façon fort civile,
 À des reliefs d'ortolans.

Sur un tapis de Turquie
 Le couvert se trouva mis :
 Je laisse à penser la vie
 Que firent ces deux amis.

Le régal fut fort honnête,
 Rien ne manquait au festin ;
 Mais quelqu'un troubla la fête
 Pendant qu'ils étaient en train.

À la porte de la salle
 Ils entendirent du bruit ;
 Le Rat de ville détale,

²²¹ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, 42-43.

Son camarade le suit.

Le bruit cesse, on se retire :
Rat en campagne aussitôt ;
Et le Citadin de dire :
Achevons tout notre rôl.

C'est assez, dit le Rustique ;
Demain vous viendrez chez moi ;
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de roi.

Mais rien ne me vient interrompre ;
Je mange tout à loisir.
Adieu donc ; fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre.

Les fables sont rarement descriptives mais on trouve ici plusieurs éléments visuels. Or, Chauveau s'affranchit des mentions descriptives de La Fontaine : étonnamment, il ne donne à voir rien de comestible ni rien d'associé à la cuisine : on ne voit aucun oiseau rôti, aucun « couvert » mis, finalement aucune autre trace de « festin » ou de « régal » à part, peut-être, quelques grains. Le « tapis de Turquie » devient une nappe épaisse aux motifs orientaux sur laquelle on peut identifier une mandoline et deux livres dont il n'était fait aucune mention dans le texte. Ce choix pose question et on pourrait penser que Chauveau le fait en s'inspirant d'une imagerie déjà existante de cette fable. Mais, en réalité ce n'est pas le cas, au contraire, il renouvelle cette illustration comme le prouve Jean-Marc Chatelain.

Chauveau reprend l'idée première de saisir la scène au moment précis où l'entrée du maître de maison vient interrompre le repas des deux rongeurs. Il lui emprunte également une disposition des figures qui réserve aux deux principaux protagonistes du récit la partie droite de l'image. Mais 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. C'est une volonté manifeste de se tenir au plus près du texte de la fontaine qui mentionne en effet un tel « tapis de Turquie », mais c'est aussi une façon de multiplier les signes qui, de l'espace de la salle à l'instrument de musique et aux livres – détails littéralement absents de la fable de La Fontaine, mais qu'on identifie aisément comme les attributs d'un art de vivre raffiné comme « des reliefs d'ortolans » et empreint d'une urbanité où respire la « façon fort civile » –, permettent de comprendre que l'histoire se déroule chez le rat de ville, alors que cette précision essentielle à l'intelligence de l'apologue demeurerait hors de la portée des gravures du XVI^e siècle. Enfin, avec l'habileté d'un metteur en scène, Chauveau a eu soin de repousser l'entrée du maître des lieux du côté gauche de l'image vers le fond. Il brisait ainsi l'ancien plan unique d'une représentation en frise, telle qu'on l'observait par exemple dans l'édition parisienne de 1542, en un premier plan où les rats festoient, et un arrière-plan où point la fin brutale de leurs agapes. Une telle disposition était esquissée dans le bois gravé de l'édition lyonnaise de 1547, mais Chauveau en a notablement renforcé la puissance expressive en remplaçant l'escalier que le maître de maison a déjà descendu à moitié par une porte qu'il ne fait encore qu'entrouvrir : 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 moralité²²².

La complémentarité des signes se joue donc d'abord dans l'originalité et le renouveau. J.-M. Chatelain propose ainsi une analyse panofskienne de la gravure. Il la confronte à sa mise en contexte dans la tradition ésopique. Cependant, il ne propose pas encore une analyse iconotextuelle car il ne confronte pas encore comment ce renouveau de l'image permet une relecture de la fable. De fait, le bruit non identifié dans la fable, sous-entendue par le « on se retire », est devenu une personne dans la vignette mais il aurait aussi bien pu provenir d'un chat que d'un humain. En effet, puisque les rats dans la fable s'enfuient alors même que la porte va s'ouvrir et ne pensent à revenir que quand elle se referme, ils n'ont pu identifier l'importun. Or, comme la focalisation est interne, le lecteur se trouve comme les rats : dans l'impossibilité de déterminer la source de ce bruit. Ainsi, dans sa vignette, la focalisation est décentrée, elle ne nous donne plus à voir le point de vue des rats mais celui de l'homme. Ce sont les plaisirs des hommes qui sont représentés par les symboles de la musique et de la lecture mais qui peuvent s'étendre à tous les loisirs. Alors, c'est la personne qui entre dans la maison qui peut être troublée par la présence des rats et non le contraire. En effet, les rats n'ont pas encore détalé, et ils semblent même ne pas vouloir s'enfuir puisque l'un d'eux lève à peine la tête alors que la porte est largement ouverte. Ainsi, ce sont leurs bruits que la jeune personne pourra entendre et desquels elle pourrait prendre peur. D'autant plus, que nos deux rats semblent assez menaçants en tant qu'ils sont gros, noirs et au premier plan. De plus, cet homme semble assez hésitant lorsqu'il ouvre la porte : il se tient dans l'embrasement alors qu'il a déjà l'espace d'entrer et la main toujours sur la poignée comme prêt à refermer la porte au moindre signe inquiétant. Chauveau nous propose ainsi une application humaine de la fable sans démentir le côté plaisant des animaux lafontainien puisque le regard est immédiatement attiré par les deux rats qui par syllepse deviennent ceux parlants de la fable et ceux effrayants du quotidien. Son travail se fait donc en miroir de celui de La Fontaine comme le revers de la médaille littéraire : il illustre ce que la morale, dans la bouche du rat invitait à faire, c'est-à-dire un renversement littéraire. Chauveau ne propose donc pas une copie conforme d'un texte qui étant constitué de trois images (les rats qui festoient, les rats qui détalent et les rats qui discutent) n'aurait pu être réalisée en une seule vignette mais propose, tout en semblant reprendre les personnages principaux, une transposition à l'homme de la moralité, ce qui est toute l'essence des fables. De ce fait, c'est un travail sur le texte pour le texte qui entre en résonance avec l'image qui agit rétrospectivement sur lui et pour lui. Ainsi,

²²² CHATELAIN, Jean-Marc, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 17.

L'effet iconotextuel se joue dans la confrontation de l'analyse de l'image pour elle-même, du signe linguistique pour lui-même et dans leur confrontation.

L'effet iconotextuel contre la séparation traditionnelle des « arts du temps » et des « arts de l'espace »

Revenons donc à présent à la définition d'iconotexte par A. Montandon qui spécifie ce qu'est l'effet iconotextuel :

Qu'est-ce qu'un effet iconotextuel ? C'est d'abord un effet de lecture. Pour désigner la relation dynamique du fonctionnement du texte-image nous avons eu recours au terme de l'entrelacs, de la maille et du filet. Métaphores dont l'opérativité, mais aussi l'efficacité restent à mesurer. L'entrelacs suggère le mouvement dynamique que génère le texte-image dans son processus de lecture. Co-existant dans l'espace et dans le temps de la lecture, dans la fictivité d'un regard instantané, le texte-image génère des processus de lectures plurielles, puisque l'extensibilité spatiale de la figure diffère de la linéarité typographique. Autrement dit la co-existence et la confrontation favorisent, d'une part dans un mouvement de va-et-vient l'émergence de l'élément (des éléments) plastique du texte et induit d'autre part la lecture d'un message de l'œuvre plastique. Il y a donc transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre. Les mécanismes de ce transfert sont multiples et favorisent des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles (Dieu, Blake, Artaud, etc.) ou l'irréductibilité d'une différence, etc. Mais cette opposition n'en est pas véritablement une, car ce qui est en jeu, c'est bien une absence, une béance entre le texte et l'image, béance qui est moteur même des effets iconotextuels²²³.

L'effet iconotextuel est donc avant tout un « effet de lecture », il s'agit donc, dans cette définition, de donner le rôle central au lecteur. C'est ce dernier, plus que le texte-image, qui réalise par une lecture performative dynamique l'effet iconotextuel. On pourrait presque penser qu'un iconotexte n'existe qu'à la lecture active et que tant qu'il n'est pas lu comme tel, le texte accompagné d'images n'est pas iconotextuel. De fait, il y a quelque chose de cela dans *Les Fables choisies mises en vers* puisque leur lecture iconotextuelle n'a été conscientisée que récemment par la création du terme. Elles étaient bien lues avec des images mais peut-être pas dans une lecture iconotextuelle c'est-à-dire dans une lecture active du texte et de l'image, puisqu'on le sait, il faut que le lecteur ait été habitué à cette lecture pour qu'elle puisse se révéler fructueuse. Or, cet effet est « dynamique », c'est-à-dire qu'il nécessite une part active du lecteur. La lecture iconotextuelle demande un mouvement de va-et-vient qui induit une confrontation, une mise en perspective mais aussi des lectures isolées qui réclament chacune des qualités de lecture différentes : l'une des signes visuels et l'autre des signes

²²³ Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain (coord.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D OPHRYS, 1990, p. 6.

textuels. Or, aucune de ces lectures n'est simple. Elles nécessitent toutes deux des bagages interprétatifs et culturels puisqu'il faut pouvoir déchiffrer les symboles et les figures qu'ils soient textuels ou visuels. De ce fait, « le texte-image génère des processus de lectures plurielles » parce que chaque lecteur a son propre bagage interprétatif et qu'il construit ses propres mouvements de va-et-vient : lire l'image avant la fable, après, en même temps, ou plusieurs fois... S'attarder sur une fable-image en particulier va provoquer une lecture beaucoup plus fine que ne peut la susciter une lecture continue qui sera plus rapide. Mais, même au sein de la page, la lecture se fait spatiale du fait de l'image et de l'image provoquée par le texte puisque la poésie par les vers est déjà un texte visuel. La longueur des vers agissant par anticipation sur la lecture. La spatialité de la fable-image implique de ce fait cette lecture dynamique qui demande un déchiffrement des deux signes plastiques et textuels, ce qui remet en question la traditionnelle séparation entre les arts de l'espace et les arts du temps de Gotthold Lessing dans son *Laocoon : des frontières de la peinture et de la poésie* publié en 1766. Et de fait, Liliane Louvel dans *Texte/Image* reprend à son compte les critiques faites à cette distinction et en montre l'inanité.

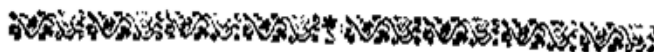
Certains topoï de la critique reviennent, lancinants. On dirait que depuis Lessing et son *Laocoon*, soit, depuis le XVIII^e siècle, il ne s'est rien passé pour repenser le rapport au temps de l'*ut pictura poesis*. [...] La séparation entre « arts du temps » et « arts de l'espace » se révèle artificielle à plusieurs niveaux. De quel temps de quel espace s'agit-il ? La confusion s'opère entre l'existence spatiale de l'objet qui, s'il a bien une étendue doit cependant être perçu par un sujet, a fortiori dans le cas qui nous intéresse, décrit par un narrateur, pour exister. Au niveau de l'expérience dans le hors-texte, les arts dits de l'espace (peinture, sculpture, architecture) ont pour vocation de faire l'objet d'une perception par un sujet existant dans le temps : ils s'inscrivent alors forcément dans une durée vécue. Le choc initial se prolonge par un entretien infini et variable entre le spectateur et l'œuvre. Il y a donc confusion entre l'existence matérielle de l'objet esthétique et la perception première qui en est faite, l'appréhension initiale étant plus rapide, globale et simultanée dans le cas des « arts de l'espace » que des « arts du temps », tout en restant liée à une durée. À noter également, qu'il est rare, à moins d'être à une distance du tableau qui empêche alors d'en voir les détails, de le saisir vraiment dans son ensemble. Le spectateur normalement placé au point de vue correspondant à la distance d'où le peintre se reculait pour juger de l'effet, ne perçoit en réalité qu'une partie du tableau sur laquelle l'œil fait la mise au point avant de passer à une autre partie de la toile sur laquelle il refait la mise au point et ainsi de suite. Quant au poème, il a, lui aussi, une étendue, une existence spatiale saisie également dans sa globalité, tandis que son être de poème déroulé par la lecture l'est dans un temps qui n'est pas forcément linéaire. On le sait, la lecture peut être aléatoire, elle peut effectuer des retours en arrière, des sauts par-dessus les mots, occuper tout l'espace de la page. L'appréhension du poème comme celle du tableau relève d'une question de degré et de durée toute relative selon le sujet, ses critères de formation, de culture, de goût, sa capacité de jouissance esthétique. D'où la notion de « compétence esthétique » que je forme sur celle de « compétence idéologique » proposée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*. Dans le cas du poème comme dans celui du tableau on y vient et on y revient. Ou pas²²⁴.

²²⁴ LOUVEL, Liliane, *Texte/Image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. DOI : <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.40820>

L. Louvel nous permet donc de revenir sur ces distinctions sclérosantes et qui ne sont pas satisfaisantes pour une lecture globale des *Fables choisies mises en vers*. Comme chez A. Montandon, elle souligne l'activité essentielle du lecteur qui, selon elle, doit avoir des « compétences esthétiques ». La lecture iconotextuelle est donc faussement simple. Finalement, A. Montandon parle de « béance » et utilise la métaphore de « l'entrelac » et de « maille et de filet » ; cette analogie, nous semble pouvoir s'interpréter comme visant à montrer que, du fait des mouvements de lecture, se créent des mailles qui forment la lecture globale mais qui n'est pas complètement unifiée et à laquelle il y a toujours des blancs, des béances, des différences parce que les deux signes ne concordent jamais parfaitement ni complètement. Or, comme on l'a déjà vu avec H. R. Jauss, ce sont les blancs, ce qu'il appelle *l'indétermination*, qui permettent de construire un sens à un texte. Ici, les blancs de l'image, ceux du texte et ceux créés par leur lecture dynamique et leur confrontation, construisent un sens iconotextuel.

Qu'est-ce que cela signifie concrètement pour les fables ? Prenons un exemple :

LIVRE I.



FABLE ONZIEME.



FIG. 14 : *L'Homme et son Image* par François Chauveau

*L'Homme & son Image*²²⁵.

Pour M.L.D.D.L.R.

UN Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde :
 Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
 Vivant plus que content dans son erreur profonde.
 Afin de le guérir, le Sort officieux
 Présentait partout à ses yeux
 Les Conseillers muets dont se servent nos Dames :

²²⁵ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 46-47.

Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
 Miroirs aux poches des Galands,
 Miroirs aux ceintures des femmes.
 Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner
 Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
 N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.
 Mais un canal formé par une source pure
 Se trouve en ces lieux écartés :
 Il s'y voit, il se tache ; et ses yeux irrités
 Pensent apercevoir une Chimère vaine :
 Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.
 Mais quoi, le canal est si beau,
 Qu'il ne le quitte qu'avec peine.
 On voit bien où je veux venir :
 Je parle à tous ; et cette erreur extrême
 Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
 Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;
 Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui ;
 Miroirs de nos défauts les Peintres légitimes ;
 Et quant au Canal, c'est celui
 Que chacun sait, le Livre des Maximes.



Cette fable est la première qui quitte le monde animal pour s'intéresser uniquement au monde des hommes. Le titre se veut d'ailleurs généralisant du fait de l'article défini. Cette bifurcation n'est pourtant pas si forte puisque l'image n'avait pas complètement supprimé les hommes de la lecture des fables : on se rappelle les hommes en arrière-plan de « La Cigale et la Fourmi » et de la présence humaine dans les ruines ou les maisons ; par ailleurs, les textes, eux aussi, avaient évoqué les hommes. Ainsi, le mélange monde animal/monde humain est d'abord conservé puisque la gravure, première chose visible, montre un homme dans un paysage luxuriant qui prend presque le pas sur lui. Pourtant, ce choix entre en contradiction avec la première partie de la fable qui évoque un monde entièrement humain et particulièrement urbain avec la répétition et l'anaphore du « miroir », objet de luxe, la mention des « marchands », des « galants », des « dames » ou des « femmes » dont l'abondance redoublée par la rime et par la présence rapprochée dans le poème dépeint un milieu urbain voire courtisan où les animaux et la nature n'ont pas leur place. Au contraire, les « miroirs » révèlent un monde d'apparences et de sottise puisque l'homme « qui s'aime sans avoir de rivaux » refuse de voir la vérité en face. La gravure de François Chauveau nous le présente qui se détourne du canal dans lequel il voit son reflet mais ce qui frappe le plus c'est la précision du paysage qui prend le pas sur le personnage. Le canal entoure l'homme en s'étendant à la fois au premier plan et en serpentant aussi derrière lui avant de se perdre dans les montagnes. Ce lieu retiré regorge d'une végétation luxuriante qui paraît justement permise par l'isolement de cet endroit et l'eau elle-même. De fait, seule la langue de terre sur laquelle l'homme est accroupi est assombrie comme pour refléter le déni du personnage et la négativité de l'homme qui refuse la vérité de sa nature au profit d'une apparence trompeuse de l'esprit. La Fontaine et Chauveau jouent donc des sous-entendus associés

au miroir qui est à la fois l'instrument de la vanité et de l'apparence déformée et trompeuse mais aussi l'instrument qui peut montrer une vérité sur la nature du spectateur. Mais, Chauveau occulte toute la première partie de la fable et ne laisse transparaître aucun des miroirs réels et pas du tout le monde urbain ; il ne s'intéresse qu'à la seconde partie et au monde reculé. Il n'y a pas de clin d'œil à ce qui s'est passé précédemment, ce qui arrive pourtant assez souvent dans les gravures comme dans « Le Renard et la Cigogne », fable pour laquelle il représente une assiette pour symboliser le premier des repas ou dans « L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses » qui épilent l'amant en même temps ou tout comme les deux dragons qui tentent de traverser la même haie (pour ne citer qu'eux). Le choix de ne représenter que l'eau du canal fait donc de la nature le plus grand des miroirs : c'est le miroir naturel qui révèle la nature de l'homme. Enfin, la disposition que nous avons reprise est celle de l'in-quarto de 1668 qui nous propose donc de lire la fable de manière indépendante comme une unité forte au sein du Livre I puisque le bandeau sépare la mention « Livre I » de la numérotation de la fable qui chapeaute à la fois la gravure, le titre et le texte. Le titre devient donc à la fois la légende de la gravure et le titre de la fable. La mise en page permet également une unité supplémentaire au sein de cette fable puisque la dédicace à La Rochefoucauld n'est compréhensible qu'à la fin lors de la révélation du compliment au *Livre des Maximes*. Le texte se construit ainsi comme une suite de mises en abyme : avec une première métaphore filée du miroir qui est d'abord présentée comme littérale (le caractère métaphorique n'est révélé, par analogie, que par l'explication finale du dernier vers) puis une deuxième métaphore de l'onde comme miroir dont la périphrase, « une source pure » évoque par écho une autre « onde pure » et dont le sens métaphorique fait basculer le texte du côté d'une représentation imagée d'un livre de mœurs. Le travail de mise en abyme joue aussi de la référence à « Narcisse » qui est ici burlesque puisque le Narcisse de la fable dévalorisé par le déterminant possessif est en fait laid et ne se meurt pas d'amour fatal mais d'amour-propre aveugle. La fable se présente donc à la fois comme une leçon de morale telle que sont les maximes tout en démontrant sa spécificité en déguisant sa moralité par un travail métaphorique en images qui est effectivement donné à voir par la gravure. Le texte-image met finalement sur un pied d'égalité les fabulistes et les moralistes qui ne sont que les revers d'une même médaille car, de fait, la gravure ne s'intéresse pas à la chute finale et conserve, de manière directe, la métaphore de l'eau comme miroir. Ces mises en abyme permettent donc une réflexivité plus grande du spectateur pour qui tous les signes d'une attention plus grande à avoir sont brandis. De fait, le miroir et le reflet sont des éléments extrêmement métalittéraires et métapicturaux : le reflet est le résultat même d'une image dynamique et mouvante qui nécessite une vision et une lecture de la part du lecteur/spectateur puisque la vision du miroir n'existe que si ce dernier regarde.

Le miroir spéculatif est donc lié dès l'origine à la connaissance et à l'espace. « Miroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers l'univers [...] », Michel Beaujour montre que la même structure transformationnelle lie le *speculum* encyclopédique et l'autobiographie, et que « cette structure – qu'on peut appeler miroir – a pour trait distinctif d'être à dominante topique » ce qui l'éloigne de la structure narrative et de l'allégorie régis par le déplacement ponctué de rencontres et se dirigeant vers une fin, alors que : le miroir est régi par une métaphore spatiale [...] les *specula* sont des groupements de lieux ordonnés selon une métaphore topique (arbre, macrocosme, maison, jardin, itinéraire, etc.) qui (que) fournit une taxinomie. Le miroir ne sert donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une représentation des choses, ou du sujet qui les connaît, tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu à un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus. [...] il résulte de ceci que le miroir topique, qui mime le savoir, son acquisition et sa croissance, est une forme savante (philosophique) ouverte, tandis que le récit (allégorique ou biographique) est une forme vulgaire ou didactique close²²⁶.

En reprenant cette métaphore, La Fontaine s'inscrit donc dans un topos savant qui permet de faire compliment à La Rochefoucauld mais aussi de représenter son propre travail en miroir du sien. Le fabuliste a proposé un miroir déformant à ses lecteurs en les représentant, jusqu'ici, sous des traits animaux. Cet homme qui est ici désindividualisé est chacun des lecteurs. Or le retour sur l'image permet de saisir qu'il ne s'agit pas simplement du monde des hommes mais du monde en général : Chauveau retourne l'allégorie savante du miroir qui est courante dans la peinture mais ne se concentre que sur le reflet dans l'eau ; il s'attarde sur la signification profonde plutôt que sur les apparences, il révèle une nature de l'homme. En choisissant de ne pas représenter les miroirs, Chauveau supprime finalement le caractère topique des vanités en peinture. Il refuse l'individualisation intrinsèque du miroir et propose au contraire une représentation générale de la nature comme si lire les fables permettaient de connaître profondément la nature. Ainsi, la gravure et la fable représentent la nature de l'homme. C'est la fable qui est le miroir en mots et en images. Ainsi, en plus de mettre en abyme le miroir et l'image, le reflet peut alors permettre le recul et l'aller-retour nécessaires à la lecture : il est comme la représentation performative de l'acte de lecture.

COMMENT SE LIT LA FABLE DE MANIÈRE ICONOTEXTUELLE ?

Une lecture iconotextuelle dépend donc d'une co-présence d'images et de textes, mais elle dépend surtout d'une expérience de lecture qui fait le lien entre ces éléments en rendant leur co-présence significative et essentielle. La manière dont le lecteur perçoit cognitivement les éléments sur la page et dans le livre intervient dans sa compréhension globale et dans son interprétation fine

²²⁶ LOUVEL, Liliane, *Ibid.*

ou générale. De ce fait, nous devons nous pencher sur les aspects cognitifs de l'expérience iconotextuelle et sur ses conséquences afin de pouvoir établir notre lecture.

Par la sensation et l'imagination dont le relai est justement l'image

L'acte de lecture se construit également selon la sensibilité et l'imagination du lecteur réel. En effet, un aspect essentiel de la lecture iconotextuelle est bien celui du processus cognitif mis en place lors de cette expérience de lecture dynamique. Or, il nous faut maintenant faire un détour par la philosophie pour étudier comment l'expérience de lecture permet la création d'images mentales par l'intermédiaire d'images réelles et en ce faisant crée la véritable lecture iconotextuelle. Nous nous appuyons donc sur la synthèse de Vincent Beaubois²²⁷ qui revient sur cette distinction psycho-philosophique en s'appuyant sur les travaux de Bernard Stiegler et de Georges Simondon.

Une image mentale ne peut émerger qu'à partir d'une « image-objet », entendue comme présence matérielle descriptible en troisième personne. Stiegler insiste ainsi sur la co-production de l'image mentale et de l'image-objet comme support rétionnel externe : la schématisation n'est plus un « art caché », interne à la raison, mais se déploie dans le contact même avec un milieu technique constitué d'images-objets.

Ainsi, la gravure mise en regard de la fable devient le véritable relai de l'imagination créatrice qui peut s'animer est créer la véritable « ample Comédie à cent actes divers²²⁸ » voulue par La Fontaine. C'est le dynamisme de la pensée et son fonctionnement même qui justifie la lecture iconotextuelle. De fait, l'image même n'existe que du fait d'une coexistence d'images qui la précède.

[U]ne imagination inventive ne se limite pas à une faculté pure de l'esprit, mais se développe à partir d'un branchement sur des extériorités qui font penser, qui font inventer, est centrale dans *Imagination et Invention*, ces « extériorités » étant définies comme « objets-images » : « L'étude de l'imagination doit opérer une recherche de sens des objets-images, parce que l'imagination n'est pas seulement l'activité de production ou d'évocation des images, mais aussi le mode d'accueil des images concrétisées en objets, la découverte de leur sens, c'est-à-dire de la perspective pour elles d'une nouvelle existence. [...] L'analyse esthétique et l'analyse technique vont dans le sens de l'invention, car elles opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes, et en suscitant à nouveau leur plénitude imaginaire de réalité inventée et produite. [...] C'est cette charge d'invention qui peut revivre quand l'objet-image est redécouvert et analysé, au moyen, éventuellement, d'une transposition²²⁹. »

Ainsi, en prenant appui sur ce que dit Gilbert Simondon (cité par V. Beaubois), la lecture iconotextuelle se comprend comme une réinvention qui nécessite une action réelle du lecteur et qui n'est

²²⁷ BEAUBOIS, Vincent, « Un schématisme pratique de l'imagination », *Appareil*, n°16, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2247>

²²⁸ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 177.

²²⁹ BEAUBOIS, Vincent, *Ibid.*

pas uniquement intellectualisée. L'expérience iconotextuelle, si on peut se permettre l'expression, devient une véritable expérience esthétique qui met tout le corps en mouvement. La gravure produit l'anticipation du lecteur et la répétition du schéma structurel gravure-fable renforce cette anticipation active qui prépare le lecteur/spectateur à être ébloui ; le plaisir est augmenté par l'attente qu'il a de la répétition. La perception de l'iconotexte engage ainsi tout le corps : lors de la perception, le lecteur vit intérieurement l'action de la fable par le relai de l'image ; c'est une action neuro-motrice due aux neurones miroirs. Le lecteur participe à la lecture d'une façon corporelle en le ressentant virtuellement mais seulement s'il est attentif. De ce fait, l'objet iconotextuel n'est ni seulement dans ce que le spectateur perçoit ni seulement dans l'objet livre mais dans l'interaction des deux.

Les modes de lecture réels du fait de la disposition sur la page

Nous avons évoqué ce que la place de l'image dans la lecture et dans le texte pouvait modifier dans l'effet iconotextuel ; nous voulons maintenant revenir sur ce point plus en détails. Le placement a en effet un rôle majeur dans la compréhension iconotextuelle du fait même du processus cognitif de perception. L. Louvel rappelle ainsi comment l'intrication du texte et de l'image joue sur le processus cognitif et implique cette lecture dynamique.

Le mode de l'oscillation qui prévaut dans le rapport texte/image envisagé comme clignotement à effet de lecture non stabilisée, est aussi celui qui caractérise la « lecture » d'une image et d'une page de livre, la thématique du voir de près/voir de loin qui est récurrente en littérature. Il est peut-être nécessaire de rappeler ici que la vision s'apparente au toucher en un effet synesthésique ainsi que le définit Claude Gandelman : « Il y a une lecture de l'image et du texte qui se fonde sur un « toucher de l'œil ». Les philosophes et les historiens de l'art, de Berkeley à Aloïs Riegl, ont abondamment écrit sur ce sujet. Il s'agit donc pour nous [...] de faire se concrétiser chez le lecteur ce « toucher de l'œil », cette caresse en profondeur du regard, de provoquer, pour reprendre le terme de Riegl, une lecture haptique du texte littéraire aussi bien que de l'image peinte²³⁰. »

Ainsi, ce « toucher de l'œil » diffère selon la mise en page qui agit comme un bas-relief et qui conduit donc à des interprétations différentes en fonction des modes de lecture réel de l'image. Ainsi, lorsque l'image est placée avant le texte, comme c'est le cas dans *Les Fables choisies mises en vers*, le lecteur idéal se doit de regarder avant de lire. Sa vision de l'image lui fait anticiper le texte dans un questionnement rapide sur la présence des personnages mis en scène dans l'image. Cette anticipation passe aussi par le titre qu'il associe à la fois à l'image et à la fable. L'horizon d'attente est alors double en fonction du statut du lecteur. Soit, il ne connaît pas la fable et alors il imagine

²³⁰ *Idem.*

le contenu narratif grâce au contenu illustratif. L'image constitue alors une amorce avant la révélation finale. Ou l'image peut anticiper sur le dénouement et alors, ce n'est pas la curiosité du lecteur qui est stimulée mais son sens de la logique : comment la fable va-t-elle arriver à un tel dénouement ? Question d'autant plus pertinente que les fables jouent sur les clichés et les attendus dans leur contenu associant des caractéristiques symboliques aux animaux, aux choses, aux hommes de métier et aux faiblesses humaines. L'illustration joue ainsi le même rôle que la morale : placée avant, la morale demande une réflexion a priori ; placée après, une réflexion a posteriori. Soit, le lecteur connaît la fable et alors il identifie immédiatement de mémoire la fable dont il est question. Par exemple, il n'est pas besoin de lire le texte du « Corbeau et le Renard » pour se rappeler des éléments essentiels de la fable lorsque l'on voit un corbeau et un renard en vis-à-vis dans un dessin. De même, le loup et l'agneau forment un diptyque connu et immédiatement identifiable qui évoque la cruauté et l'injustice d'un côté et l'innocence et la douceur de l'autre. Et d'ailleurs, on ne confondra pas l'image du loup et de l'agneau avec celle du loup et du chevreau ou des loups et des brebis qui mettent pourtant en jeu les mêmes animaux et les mêmes types de caractéristiques morales. Mais même lorsque le lecteur connaît déjà la fable, l'image donne envie de lire. De fait, elle colore l'atmosphère de lecture en jouant ou sur le suspense ou en divulguant avant l'heure le sens de la fable parce qu'elle remotive l'intérêt du texte connu en donnant à voir des détails nouveaux ou en demandant de la part du lecteur un esprit critique et un jugement sur son intérêt et sa correspondance au texte ou alors elle stimule la lecture nouvelle et la mise en scène de nouveaux personnages. Elle donne également envie de poursuivre la lecture tout en la retardant. En effet, elle rythme car le lecteur doit s'arrêter dans son flux de lecture pour laisser la place à l'image – de fait, qu'il se laisse du temps pour l'observer ou non – elle vient s'interposer. Elle oblige le lecteur à faire des pauses ou des sauts et à prendre chaque poème pour une unité.

Cependant, un lecteur peut refuser cette attention à l'image imposée avant sa lecture du texte. En effet, il y a deux types de lecture de l'image qui précède le texte : on peut la voir de loin ou la voir de près. En réalité, un lecteur pressé d'aller directement à la lettre du texte lancera un regard bref à l'image. Il l'apercevra plus qu'il ne la regardera. Il en verra les caractéristiques importantes : il identifiera les personnages et leur relation, c'est-à-dire si elle est d'ordre amical, de violence ou d'égalité mais il n'observera pas l'image avec beaucoup d'attention. Ainsi, pour reprendre les termes panofskiens, il en reste à l'analyse pré-iconographique. L'image ne restera qu'un horizon lointain. C'est seulement après la lecture du texte, qu'il y reviendra et qu'il la verra de près et c'est là qu'il établira des correspondances, une critique, un jugement sur l'image à savoir si elle correspond ou non à sa lecture du texte. Lorsque l'on donne la préséance au texte sur l'image lors de la lecture, l'image se subordonne réellement à lui. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il faut tourner la

page pour voir l'image car cet acte nécessite un retour en arrière qui est contre-intuitif dans la lecture d'un livre. Mais l'image post-lecture peut aussi avoir l'effet inverse et remotiver la lecture du texte. Dans ce cas, on se rend compte que l'image vient acter la capacité du texte à faire impression sur le lecteur. L'image secondaire vient interroger le lecteur sur son habileté à lire et sur sa capacité à retenir, exigeant de lui des compétences critiques sur elle pour savoir si elle correspond à ce qu'il vient de lire. En clair, si elle est à la hauteur de ses attentes, ce qui réclame du lecteur d'avoir des attentes. C'est justement ce que fait le lecteur qui ne regarde de près l'image qu'après sa lecture du texte : il crée son horizon d'attente non plus pour le texte mais pour l'image, il se crée ses propres attendus et se laisse tout loisir de les confronter à l'image par la suite. Et c'est justement la forme brève de la fable qui permet ce va-et-vient. Comme, le texte fini, il reste assez présent dans la mémoire et l'image aussi, c'est ce qui donne l'envie de les confronter. Le fait de revoir, celle de tourner la page, ou de relire des passages et d'examiner des détails de l'image sont des actions d'une lecture active, elles demandent un travail de la part du lecteur mais aussi une attention plus grande aux détails pittoresques et aux traits incisifs de deux signes différents. C'est cette capacité des *Fables choisies* à nous stimuler intellectuellement par cet acte de lecture plus fort qui font aussi qu'elles retiennent notre attention, notre volonté de les relire, de les apprendre, de les voir et de les revoir. Parce qu'on apprécie cette lecture dynamique, on apprécie d'en connaître les différentes interprétations picturales qui en plus ont l'avantage de charmer les yeux puisqu'elles sont empreintes du merveilleux des fables. Au contraire, s'il observe l'image de près avant de lire le texte alors la relation s'inverse : il imagine la fable, il identifie les personnages et les explications plausibles de leurs relations voire leurs relations possibles quand celles-ci ne sont pas anticipées par l'image. L'atmosphère donne alors déjà des indices quant au dénouement du récit de la fable sans pouvoir totalement révéler l'histoire dans son ensemble. Ainsi, lorsqu'il commence par voir l'image de près, il anticipe et retient de ce fait mieux les éléments du texte qui correspondent à l'image, ce qui lui fait analyser le texte dans ses aspects illustratif et imaginatif avec beaucoup plus de précision. L'image colore donc sa lecture du texte et c'est ensuite seulement qu'il voit de loin l'image ; car une fois qu'il a lu le texte, elle reste dans son esprit, lointaine, et se surimpose à sa lecture.

Enfin, le lecteur peut aussi choisir une troisième voie : sonder l'image avant et après la lecture. Alors, l'image est au cœur de sa lecture et elle guide ainsi son interprétation pendant l'acte de lecture. L'image se superpose au texte. Par exemple, les personnages prennent l'apparence de l'illustration tout comme le décor s'esquisse de façon semblable. Mais plus encore, son sens se surimpose à celui du texte. Une image dramatique conduira, et d'autant plus chez des jeunes lecteurs, à une réflexion dramatique. L'image constitue une réponse au texte, elle lui devient indispensable dans l'interprétation.

Ainsi, l'image peut-elle être complètement occultée à la lecture si elle est présente dans le champ de vision du lecteur ? Il nous semble que non puisque l'illustration s'intercale entre la fable et le texte suivant (ou précédent) et oblige à marquer une pause, cela conduit à lire les fables comme différents éléments indépendants d'un recueil. Ainsi, elle permet comme le titre de juger des fables qu'un lecteur aurait envie de lire ou non, elle permet de s'arrêter dans sa lecture et de se souvenir où l'on s'est arrêté. En fait, l'image structure le livre et commande la façon de lire. Ainsi, même si elle oblige à un temps d'arrêt, l'illustration vient également renforcer une cohésion d'ensemble du livre : en construisant les fables sur le même schéma, elle montre qu'elles sont semblables et capables d'interagir. Cependant, si elle est placée après le texte et qu'il faut tourner la page, un lecteur pourra passer outre. La mise en page est donc d'une importance primordiale dans la construction d'un livre à images. On note ainsi, une première différence entre l'iconotexte in- quarto et l'in- douze, c'est que la mise en page n'invite pas à la même conception des liens entre les fables. En effet, reprenons une dernière fois la comparaison de la disposition des éléments plastiques et textuels sur la page entre les deux formats (fig. 16 et 17).



FIG. 15 : *Conseil tenu par les Rats* dans l'in-quarto de 1668



FIG. 16 : *Conseil tenu par les Rats* dans l'in-douze de 1668

En effet, la position du bandeau varie entre l'in-quarto et l'in-douze et il nous semble que cette différence est de taille parce que dans le premier cas, le bandeau sépare la nouvelle fable de la précédente, il se construit comme un élément de séparation fort qui semble alors isoler les fables

entre elles et les donner à lire comme des ensembles texte-image indépendants, ce qui est redoublé par l'usage des culs-de-lampe puisque ces derniers permettent de doubler les éléments plastiques qui séparent la fable de la précédente et ce sur deux pages différentes. Cette idée est également renforcée par la numérotation ordinale de la fable : en effet, visuellement plus longue cette numérotation agit comme un second titre qui donne une unité plus grande que des numéros qui s'inscrivent bien davantage dans une suite logique. Inversement, la numérotation en chiffres romains de l'in-douze se donne plus à lire comme une globalité de textes interdépendants, ce que souligne aussi le bandeau décoratif qui sépare la gravure du texte, du titre et du numéro de la fable. Cette séparation isole la vignette qui se trouve entre deux éléments plastiques : le cul-de-lampe et le bandeau. La première mise en page semble ainsi réclamer du lecteur un arrêt sur l'ensemble texte-image fort et indépendant dans une réflexion alternée sur le texte et sur l'image ; tandis que la seconde semble proposer une lecture suivie globale de toutes les fables mais avec des pauses et une attention première à l'image dont le format dans le livre plus petit saute directement aux yeux.

2. Notre lecture iconotextuelle : une lecture iconotextuelle globale, c'est-à-dire une lecture suivie

Nous avons ainsi proposé les méthodes d'analyse de textes-images lus au cas par cas, c'est-à-dire dans une perspective de lecture interrompue des fables comme des textes indépendants les uns des autres. Le terrain des *Fables choisies* s'est révélé propice à ces incursions qui ont mis à jour de nombreux aspects de la relation texte-image indissociables de la pratique des fables. Mais, nous avons identifié que ce qui faisait réellement l'iconotexte des *Fables choisies mises en vers* c'est la mise en recueil et l'interaction des poèmes et des images entre elles. Il s'agira donc à présent de s'intéresser à l'architecture globale des *Fables choisies mises en vers* afin de percevoir l'apport d'une analyse iconotextuelle à la compréhension du texte-image dans son ensemble et de sa structure.

En effet, Jean-Marc Chatelain mettait déjà en évidence que les gravures de François Chauveau constituaient :

un indice assez sûr de l'assujettissement scrupuleux du travail du graveur aux intentions du poète : le texte n'est pas traité comme un répertoire de figures et de situations, comme une suite de motifs, mais bien comme texte à part entière, dans le respect des jointures subtiles qui règlent l'ordonnancement des poèmes en recueil²³¹.

²³¹ CHATELAIN, Jean-Marc, *art. cit.*, p. 12.

La lecture iconotextuelle que nous voulons proposer se doit donc d'envisager toutes les charnières, c'est-à-dire d'observer les liens potentiels entre les premières et les dernières fables de chaque livre, de chaque recueil et de la globalité des fables mais aussi regarder les épilogues et les avertissements, les fables-doubles, les fables sans gravure, et les positions des gravures, des bandeaux et des culs-de-lampe. Nous allons aussi nous interroger sur le principe de la lecture suivie et donc sur les phénomènes d'échos au travers des répétitions, des ressemblances que ce soient des morales, des termes, des sonorités, des gravures ou des personnages mais aussi à l'ordre présenté par le recueil surtout lorsque celui-ci a été expressément remanié. A ces effets d'échos intratextuels s'ajoutent les échos intertextuels ou extratextuels avec les modèles choisis qu'ils soient génériques tels que les contes, les récits, les emblèmes ou les comédies ou qu'ils soient de l'ordre de l'inspiration avec Esope, Phèdre, *L'Astrée*, Machiavel ou autre. En effet, la question de la transtextualité que nous entendons ici telle que l'a défini Gérard Genette est une question essentielle du point de vue d'une lecture suivie comme le rappelait Marlène Lebrun²³² De fait, dans *Palimpsestes*, publié en 1982, G. Genette propose une typologie des relations *transtextuelles* et crée cinq types. Il parle d'abord d'*intertextualité*, terme qu'il reprend à Michael Riffaterre dans *La Production du texte* de 1979 mais dont il augmente le sémantisme. En effet, il la présente comme une relation de coprésence dans sa forme, soit comme la présence effective d'un texte dans un autre. Elle comprend trois régimes : celui de la *citation*, c'est-à-dire la présence littérale, exacte et explicite d'un fragment de texte et notamment signifiée par des guillemets ; le *plagiat* soit l'appropriation sans indications de provenance et enfin *l'allusion*, c'est-à-dire le renvoi indirect à un autre texte. Ensuite, il évoque la *paratextualité* soit la relation entre le texte et le paratexte ; la *métatextualité* lorsque le texte présente, critique ou évoque le travail sur le texte ; *l'architextualité* soit la relation entre le texte et une catégorie supérieure (genre, forme, mode d'énonciation...) et enfin *l'hypertextualité* qui est l'imitation ou la transformation d'un texte source ou *hypotexte* en un texte d'arrivée, *l'hypertexte*. *L'intratextualité*, catégorie créée postérieurement, est le phénomène de l'autocitation dans un texte et/ou d'échos plus ou moins perceptibles à ses propres éléments. Cette rapide présentation permet de poser des termes plus techniques sur des situations que nous avons déjà largement présentées et évoquées mais elles sont évidemment essentielles à une lecture iconotextuelle. De fait, l'entreprise iconotextuelle pourrait être considérée comme une relation de paratextualité cependant nous refusons ce terme qui fait de l'image un « à côté » du texte, qui fait du texte le centre et définit ce qui est « contre » lui comme inférieur du fait du terme même. Au contraire, la relation iconotextuelle veut permettre de comprendre le texte et l'image sur un même plan.

²³² LEBRUN, Marlène, *Regards Actuels Sur Les Fables De La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.51255>

L'ANALYSE DES GRAVURES, UNE ICONOTEXTUALITE A PLUSIEURS NIVEAUX

Les gravures de François Chauveau et de son atelier après lui viennent créer des interactions entre les fables, esquisser des chemins de pensée et redessiner les traits de la structure d'ensemble du recueil de La Fontaine. En effet, qu'une gravure soit perçue en interaction avec la fable quelle illustre ou en interaction avec la fable dans la page parmi les autres éléments décoratifs ou en interaction avec d'autres gravures et d'autres fables, l'analyse des images se révèle féconde.



FIG. 17 : Tableau des gravures effectuées par François Chauveau des trois premières fables du *Livre I*

De fait, l'étude des gravures entre elles révèle des liens à priori cachés qui découvrent une cohésion plus forte qu'elle n'est apparente. Ainsi, les trois premières fables se suivent d'une manière beaucoup plus logique qu'il n'y apparaît d'abord (fig. 18). La jonction se construit par le paysage. On retrouve une forme de continuité entre ces trois fables grâce à un arbre. Dans la première gravure « La Cigale et la Fourmi », l'arbre se trouve à droite de l'image et il étend une branche vers la gauche ; dans « Le Corbeau et le Renard », l'arbre se trouve à gauche et il étend une branche vers la droite sur laquelle a pu se poser le corbeau. On trouve ainsi, comme une inversion de l'image : la perspective première est prise d'abord face à l'arbre et de façon plus rapprochée afin de percevoir les deux petits insectes au premier plan, ce que trahit le tronc qui paraît plus large et puis la seconde perspective est prise de derrière offrant un nouveau visuel. La branche tendue de la première vignette prépare la seconde. Cette inversion de perspective permet de mettre en abyme deux inversions :

Au début de chacune de ces deux fables, un personnage désire manger. L'autre possède, - ou est réputé posséder - ce que désire le premier. Cigale et Renard ont faim. Fourmi et Corbeau sont propriétaires, ou réputés tels. Or, à la fin de ces deux fables, les palmarès sont opposés : Cigale souffre quand Renard jouit, Fourmi jouit quand Corbeau souffre... Les lignes se croisent et les destins s'inversent²³³.

L'arrière-plan lui-même rend sensible cette inversion de la possession : dans la première gravure, le possesseur jouit, la maison est prospère, des arbres poussent auprès d'elle, le feu est vif et réchauffe

²³³ LE PESTIPON, Yves, « *Je plie et ne romps pas* » : essai de lecture ininterrompue du livre I des « Fables » de La Fontaine, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 23.

les personnages humains tandis que dans la seconde le possesseur a perdu ce qu'il a eu, le fromage est tombé et les ruines derrière les protagonistes relèvent la perte de la richesse. Cette similarité paraît intéressante à constater du fait même de la proximité spatiale des deux arrière-plans qui situent l'habitation humaine du même côté de l'image. La proximité des fables révèle aussi les liens intratextuels entre les deux : le corbeau se trouve privé de biens comme la cigale car il cherche à plaire et à chanter tandis que les animaux raisonnables mais méchants (avare pour la fourmi, sournois pour le renard) donnent les leçons pragmatiques et cyniques attachées à la vie : « Eh bien dansez maintenant²³⁴ », « Apprenez que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute²³⁵ ». L'impératif et la deuxième personne du pluriel renforcent la proximité de l'énonciation de ces moralités qui sont bien plus proche l'une de l'autre qu'on pourrait le croire. Elles pointent toutes les deux du doigt la nécessité de ne pas vivre que pour plaire et la difficulté de vivre de son art ; la cigale dépend de son public tout comme le corbeau. La Fontaine et Chauveau offrent finalement une lecture métatextuelle de ces deux fables : vivre de l'art, ici d'écrire et d'illustrer, dépend de ceux qui veulent bien lire et voir. Ces fables liminaires se construisent ainsi comme un avertissement au lecteur, une *captatio benevolentiae* qui réclame l'indulgence du lecteur pour un art humble, un chant qui prend des traits simples et animaux. Ensuite, la gravure de la fable troisième ré-inverse la perspective et se resitue dans le sillage de la première mais en adoptant un point de vue plus éloigné : de ce fait, la même maison est visible en arrière-plan mais de beaucoup plus loin et de même l'arbre se retrouve encore à droite de l'image mais la perspective le rend plus petit car il est aussi plus éloigné. Dans, cette fable bien connue, la grenouille veut se faire aussi grosse que le bœuf, comme le corbeau, elle refuse de s'accepter comme elle est, elle cherche à se rendre plus importante. Ainsi, entre la cigale qui a « chanté / Tout l'été²³⁶ », le corbeau qui « ouvre un large bec²³⁷ » et la grenouille qui « s'enfle et se travaille²³⁸ », l'ouverture se fait plus grande et le point de vue adopté dans la gravure s'éloigne progressivement aussi du lieu originel. Mais cette ouverture est ici littéralement fatale, si la mort peut être implicite dans la première fable, elle est ici expressément décrite avec une syllepse qui active deux sens du terme « crever²³⁹ » qui signifie donc à la fois rompre avec violence et mourir « surtout d'une mort violente²⁴⁰ » comme le rappelle Furetière. Lue dans la continuité des deux autres, cette fable peut se comprendre comme le danger pour le poète de se croire trop important,

²³⁴ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 31.

²³⁵ *Ibid.*, p. 32.

²³⁶ *Ibid.*, p. 31.

²³⁷ *Ibid.*, p. 32.

²³⁸ *Ibid.*, p. 33.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ FURETIÈRE, Antoine, édition revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval & Jean-Baptiste Brutel de La Rivière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et tous les termes des sciences et des arts* [1690], La Haye, Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean Van Duren, Charles Le Vier, La Veuve Van Dole, 1727.

d'essayer de faire plus d'efforts qu'il n'en peut fournir et d'en mourir et tout cela face à l'indifférence des grands.

L'arbre initial permet donc de construire une première liaison entre les trois premières fables. Or, le paysage est un élément central dans la gravure de Chauveau comme l'a identifié O. Leplâtre :

Mais, parmi les traits qui identifient l'atmosphère illustrative de Chauveau, l'attention vive portée au paysage est l'un des plus significatifs et constitue la modalité privilégiée d'émancipation de la figure pour elle-même. [...] Pour les Fables, Chauveau ne traite pas la nature comme un banal décor destiné uniquement à mettre en valeur les personnages, l'action ou l'instant exemplaires tirés des récits de *La Fontaine*. L'artiste ne cantonne pas le paysage à l'arrière-plan de ses images, comme un fond topique obligé mais secondaire, localisant seulement la scène et soutenant l'effort imaginatif réclamé par la fable. Plus d'une fois, au contraire, le monde naturel, en dehors de ses connotations mythologiques ou bibliques, s'impose à l'image et l'occupe²⁴¹.

Ainsi, la gravure de François Chauveau, si on se donne la peine de l'observer, regorge d'indices et de détails qui permettent de mieux comprendre les fables.

Sous cet aspect, l'image est souvent plus précise que le texte. Sans négliger les détails naturels, dans des récits où les animaux et la vie de la campagne ont une place essentielle, *La Fontaine* limite les éléments de décor qu'à l'inverse exploite et développe Chauveau. Les paysages textuels sont implicites ou condensés dans quelques circonstants. La fable s'en sert pour installer son récit et engager la fonctionnalité actantielle [ou] bien elle les module comme des suggestions plus substantielles et rêveuses²⁴².

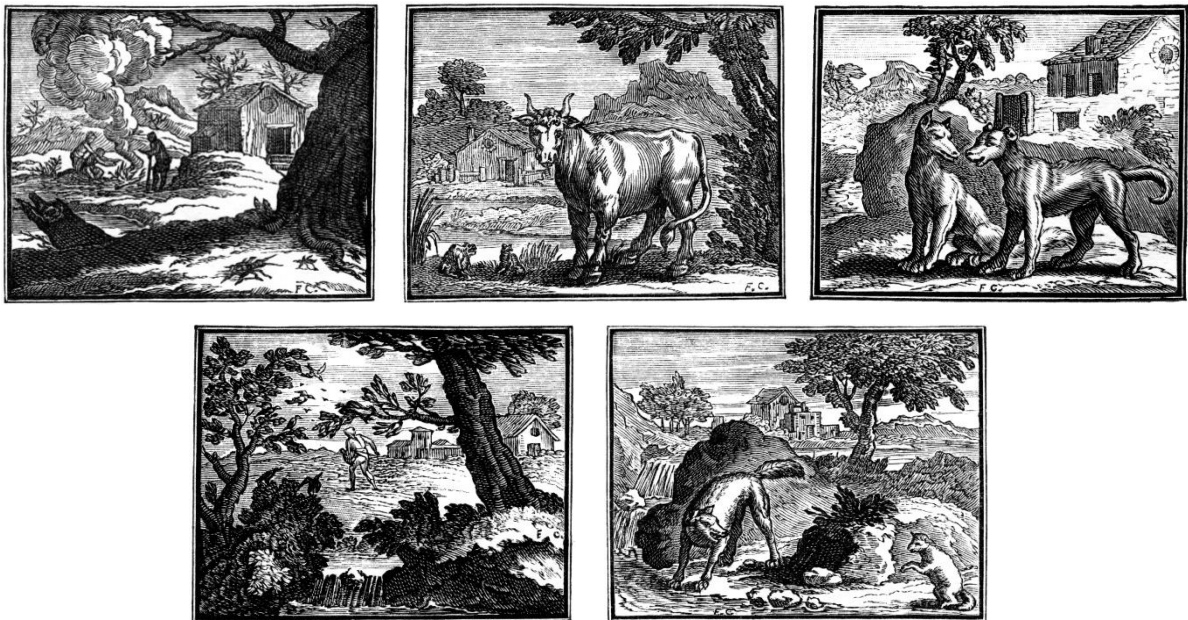


FIG. 18 : Gravures des fables I, III, V, VIII et X du *Livre I*

²⁴¹ LEPLATRE, Olivier, « Pages, images, paysages (François Chauveau, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*) », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 695.

²⁴² *Ibid.*, p. 696.

Le décor – aspect très visuel – est l'élément déclencheur de la lecture iconotextuelle. Par sa beauté propre, il encourage l'arrêt et devient l'embrayeur d'une lecture plus précise et plus imaginative. De ce fait, les éléments de répétitions décoratifs entre les gravures des fables réclament qu'on s'y intéresse davantage. Ils ne sont pas l'indice d'un manque d'inspiration mais au contraire la découverte de liens à côté desquels on pourrait autrement passer. Ainsi, lorsque l'on retrouve la même maison, reconnaissable à son toit de chaume, sa porte carré et son œil de bœuf, dans les gravures des fables I, III, V, VIII et X, il ne s'agit pas simplement d'une coïncidence. Ces cinq fables, « La Cigale et la Fourmi », « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf », « Le Loup et le Chien », « L'Hirondelle et les petits Oiseaux » et « Le Loup et l'Agneau », impliquent à chaque fois la confrontation de deux espèces entre lesquelles il y a un rapport d'inégalité qui construit une hiérarchie : une espèce prévoyante contre une espèce insouciante, une taille imposante contre une taille minuscule, une espèce bien nourrie contre une espèce destinée à l'errance, une espèce voyageuse et sage contre une espèce insouciante et sourde aux conseils et enfin une espèce sauvage carnivore contre sa proie innocente. Ainsi, chacun de ces textes-images renvoient dos-à-dos les mondes domestiques et les mondes sauvages ; plaçant d'un côté la sécurité, le travail mais aussi l'emprisonnement et de l'autre la liberté, la faim et l'envie. Se dessinent de fait des réseaux entre les fables, la cigale et les deux loups abordent directement l'animal domestique (la fourmi peut se placer parmi eux du fait de son anthropomorphisation particulièrement travaillée dans la première fable où elle apparaît en véritable ménagère) parce qu'ils sont tirillés par la faim ; la grenouille et le loup de la fable V envient la taille et l'embonpoint de l'autre personnage, signe de distinction sociale au XVII^e siècle, mais ne peuvent payer le prix qu'il en coûte ; les petits oiseaux, l'agneau, la grenouille meurent directement dans la fable, la mort de la cigale est implicite, la mort du loup était envisagée mais elle n'est pas effective du fait du présent de narration « maître Loup s'enfuit, et court encore²⁴³ ». Tous les personnages sont coupables d'entêtement : chez la cigale c'est souligné par l'allitération et la brièveté résomptive du vers « Tout l'été²⁴⁴ », l'avarice de la fourmi et son inflexibilité est une forme d'entêtement ; la grenouille s'entête à se grossir, le bœuf, sans s'en rendre compte, est inflexible ; le loup et le chien campent tous les deux dans leur position ; l'hirondelle s'entête à vouloir conseiller des ingrats têtus qui se perdent eux-mêmes ; enfin le loup s'entête dans son raisonnement inique et l'agneau cherche désespérément à s'en sortir. Chaque fois, le dialogue est inefficace, les situations ne varient pas. D'où, l'élément invariable qu'est la maison de pierre – qui pourrait presque rappeler le conte des *Trois Petits Cochons*. De fait, les rapports de force ne peuvent s'inverser et dans chacune des fables « la raison du plus fort est toujours la meilleure²⁴⁵ » : la fourmi, forte de son bien,

²⁴³ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

condamne la cigale et, parce qu'elle est le personnage dominant et prévoyant, la morale est infléchie de son côté ; le bœuf, fort de sa taille, n'est même pas un protagoniste, il est l'image de la force, sa raison c'est peut-être l'inflexibilité tandis que la grenouille, flexible mais pas assez, ne saisit pas les rapports de force, ce qui lui coûte la vie, parce qu'elle n'est justement pas suffisamment forte ; le loup saisit les rapports de force entre lui et le chien, il sait que sous-nourri comme il est, il n'est pas « de taille à se défendre hardiment²⁴⁶ », alors acceptant les raisons du plus fort, il se montre courtois ; l'hirondelle est présentée comme un oiseau savant et de bons conseils et dont la force est le savoir contre l'ignorance et l'entêtement des petits oiseaux qui se trouvent punis pour ne pas avoir écouté les raisons de plus fort qu'eux et punis parce qu'ils ne sont justement pas les plus forts face à l'homme ; enfin, il n'est pas besoin de rappeler pourquoi les raisons du loup face à celles de l'agneau triomphent.

Pour autant, la fable V déroge légèrement car c'est le loup qui remporte les suffrages dans la moralité : mieux vaut vivre pauvre et libre que vivre riche et attaché ; c'est donc sa raison qui est la meilleure cependant les effets d'échos entre les deux fables demeurent particulièrement intéressants et continuent de créer des liens. Le loup dans les deux cas est à jeun et prompt à la violence :

Un Loup n'avait que les os et la peau [...]
 L'attaquer, le mettre en quartiers,
 Sire Loup l'eût fait volontiers²⁴⁷.

Un Loup survient à jeun qui cherchait aventure,
 Et que la faim en ces lieux attirait.
 Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
 Dit cet animal plein de rage²⁴⁸

La différence se situe dans l'évaluation du danger qu'il peut rencontrer : dans un cas, le chien est le plus fort et dans l'autre l'agneau est manifestement plus faible. Les deux fables se renvoient ainsi dos-à-dos en montrant le même animal, dans les mêmes conditions physiques et avec les mêmes caractéristiques, mais face à un adversaire différent. C'est à partir de là, que l'on peut construire la réversibilité de toutes les autres fables qui si elles montrent le triomphe de la raison des plus forts suscitent un sentiment d'injustice et donc une véritable ambivalence des fables qui sont, comme toujours chez La Fontaine, à double entente.

La fable III, renvoie également à la fable IV du *Livre II* parce qu'elle met en scène exactement les mêmes espèces et cette dernière entre dans un système d'écho, en reprenant le même conflit, avec la fable XII du *Livre I* du deuxième recueil (ou livre VII en numérotation actuelle).

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.



FIG. 19 : *Les Deux Taureaux et les Grenouilles* par François Chauveau

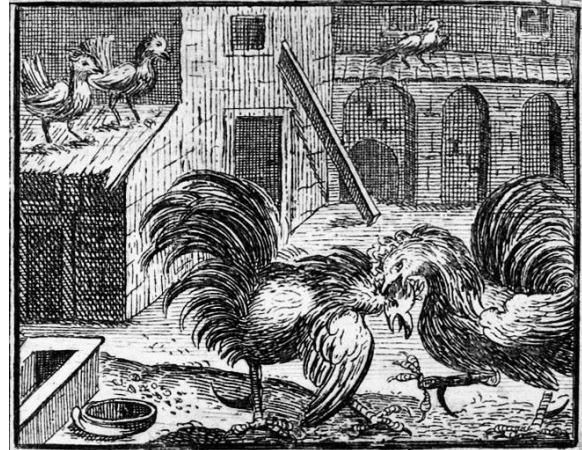


FIG. 20 : *Les Deux Coqs* par François Chauveau

La gravure met en scène cette proximité en choisissant la même composition mais avec certaines variations. De fait, même si on a deux espèces d'animaux très différentes, les positions des adversaires sont exactement les mêmes : on les voit de profil avec la tête du combattant de droite penchée en avant au premier plan, une patte levée face à l'adversaire, tandis que l'autre agite la queue et tient sa patte avant droite ou son aile droite baissée et soulevée ; on trouve également des spectateurs placés dans un coin en hauteur ; et on a au premier plan de l'un le marécage des grenouilles qui est comme rappelé par la présence de l'abreuvoir dans le coin inférieur gauche des coqs, et le village à l'arrière-plan des bœufs peut rétroactivement rappeler la basse-cour. D'autant que, dans « Les Deux Coqs », Chauveau ne représente ici que le premier mouvement de la fable, il ne choisit pas de montrer l'ascension et la chute du coq vainqueur qui sont pourtant essentiels à l'histoire comme pour rendre plus forte la ressemblance avec « Les Deux Taureaux et les Grenouilles ». De fait, la ressemblance est aussi activée par les titres qui jouent sur la répétition des « deux ». Se joue donc tout un système de mailles qui régit les fables entre elles.

Mais la maison à l'œil de bœuf n'est pas le seul élément récurrent. Des ruines sont également visibles dans les fables II et XIII ainsi qu'un arbre qui permet encore une fois de faire la jonction, ce qu'O. Leplâtre interprète justement comme iconotextuel :

Manifestée avec soin, la nature peut bien entendu devenir l'enjeu du sens et cristalliser telle ou telle facette du message de la fable. Cette mise en correspondance iconotextuelle légitime le recours à l'illustration et son intérêt : Chauveau travaille le décor pour créer des points de contact avec l'apologue et le faire participer à la densité sémiologique des gravures. Le château en ruine, placé derrière le couple du corbeau et du renard (I, II), comme son ombre, énonce, « en son langage », l'arrogance du pouvoir qui désire s'élever et, conjointement, sa vanité au regard des temps, réinterprétant ainsi les axes symboliques de la fable : la royauté du corbeau sur son « arbre perché » suivie de sa chute et de sa destitution²⁴⁹.

²⁴⁹ LEPLATRE, Olivier, *art. cit.*, p. 695-696.



FIG. 21 : *Le Corbeau et le Renard* par François Chauveau



FIG. 22 : *Les Voleurs et l'Âne* par François Chauveau

Les fables du « Corbeau et du Renard » et des « Voleurs et l'Âne » sont effectivement proches du point de vue de leur morale et des caractères des personnages qu'elles mettent en jeu. D'abord, le renard est un voleur sournois tout comme les trois personnages humains de la fable treizième ; ensuite, le vol final est permis par la ruse cynique qui laisse le/s premier/s protagoniste/s déposé/s de ce qu'il/s avait/ent ; enfin les deux fables sont courtes et jouent davantage sur le ressort de l'humour. La gravure choisit dans les deux cas de représenter l'action en cours avec tous les personnages en mouvement, ce qui n'est pas toujours le cas et qui est donc remarquable. De fait, la fable fait du dynamisme – l'avoir, le désir, la perte et le vol – le centre même de sa fable. Le mouvement est donc au centre des enjeux. Finalement, ces deux attrapeurs-attrapés parce qu'ils entrent en écho avec le renard de la fable II rappellent également le renard trompeur dans la fable XVIII qui sera lui-même attrapé par la cigogne. Le réseau se complexifiant avec tous les personnages qui ressortent de cette même morale : « Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf », « La Grenouille et le Rat », « Le Coq et le Renard », « L'Aigle et l'Escarbot », « Le Corbeau voulant imiter l'Aigle », « Tircis et Amarante », « L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette », « Le Dépositaire infidèle » et « L'Enfouisseur et son Compère ». On pourrait aussi ajouter à cette liste « Le Singe et le Chat » voire « L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses ». Or, le mot « trompeur » apparaît quatre fois en tout dans les douze livres. Une fois de manière résumptive dans la première fable du *Livre III* du deuxième recueil (ou livre IX en numérotation actuelle) :

Je mets aussi sur la scène
Des Trompeurs, des Scélérats,
Des Tyrans, et des Ingrats,
Mainte imprudente Pécure,
Force Sots, force Flatteurs ;
Je pourrais y joindre encore
Des légions de menteurs²⁵⁰.

²⁵⁰ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 345.

Dans ces rappels intratextuels que l'expression « imprudente Pécore » qui est directement reprise de « La Grenouille et le Rat » signale clairement, on trouve donc le terme « Trompeurs » qui, de ce fait, on le comprend, renvoie ainsi concrètement aux trois fables précédentes qui convoquent le terme. La première étant la fable XVIII qui s'achève sur cette morale : « 'Trompeurs, c'est pour vous que j'écris : Attendez-vous à la pareille²⁵¹. ». Or, par la suite, lorsque La Fontaine utilise le terme c'est justement pour mettre en scène, de nouveau, un attrapeur attrapé. La pareille devient même une annonce de la manière dont le terme sera répété dans les deux prochaines morales : « Car c'est double plaisir de tromper le trompeur²⁵² » et « Il n'est pas malaisé de tromper un trompeur²⁵³ ». Cette intratextualité et cette mise en scène proposent ainsi une lecture suivie et attentive des fables et l'embrayeur de celle-ci demeure l'image. Intéressons-nous justement aux deux gravures de la fable XV du *Livre II* et de la fable IV du *Livre III* du deuxième recueil (Livre X en numérotation actuelle) :



FIG. 23 : *Le Coq et le Renard* par François Chauveau



FIG. 24 : *L'Enfouisseur et son Compère* par F. Chauveau

La gravure joue effectivement de la proximité des fables en mettant à l'arrière-plan de la seconde gravure le même village que dans la première mais qui paraît plus éloigné, ce qui renvoie à la place de la fable du « Coq et du Renard » qui est effectivement lointaine à l'horizon du *Livre III* du deuxième recueil. L'atelier de François Chauveau poursuit également le jeu intratextuel par la présence d'un arbre au centre de l'image qui renvoie à l'arbre sur lequel était perché le coq.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

²⁵² *Ibid.*, p. p. 92.

²⁵³ *Ibid.*, p. 401.



FIG. 25 : *Simonide préservé par les dieux* par François Chauveau

Mais cette ruine ne conduit pas à ce seul réseau intratextuel. En effet, la gravure de la fable XIII mettait donc la ruine à l'arrière-plan or la fable suivante présente justement la création de cette ruine avec « Simonide préservé par les Dieux ». Ainsi, la gravure établit une sorte de chronologie que la fable rendait implicite, les éléments mythologiques créent une mythologie des fables. Le lien de proximité entre les fables XIII et XIV souligne donc la logique de l'ordre des fables. Or, on se rappelle la fable VII qui mettait Jupiter à l'honneur. De fait, les fables XIV et VII sont bien antérieures aux restes des fables du *Livre I* mais elles préparent à celles-ci. D'ailleurs, la gravure VII joue d'une intratextualité plus générale en ne présentant dans l'image des animaux absents du *Livre I* mais qui seront présents plus tard : l'ours, le singe et l'éléphant.



FIG. 26 : *La Besace* par François Chauveau



FIG. 27 : *Le Paon se plaignant à Junon* par F. Chauveau

Il est également intéressant de constater que la fable originelle porte le symbolique chiffre VII et qu'elle traite justement du divin. Par ailleurs, cette fable entre en résonance avec la fable XVII du *Livre II* que ce soit dans sa gravure ou dans son contenu avec une inversion des rôles. De Jupiter qui convoque les animaux pour connaître leur avis sur leur forme, on passe à Junon qui est importunée par son paon qui se plaint de sa voix. D'un côté les animaux satisfaits plaignaient les autres,

ici l'animal n'est qu'à moitié content et envie son prochain. Cette réversibilité est montrée par l'inversion de l'image qui donnait à voir Jupiter sur un nuage à droite et qui place maintenant Junon sur un nuage à gauche. Le rossignol représenté sur la gravure joue également d'un fort effet d'écho avec « Le Geai paré des plumes du Paon » du *Livre IV* qui ré-inverse encore une fois la situation en faisant d'un autre oiseau le plaignant. Par ailleurs, les mentions du « corbeau », du « ramage » et du « plumage » de la fable XVII rappelle aussi directement la fable II du *Livre I*²⁵⁴.



FIG. 28 : *Le Geai paré des plumes du Paon* par F. Chauveau

Puisque le paysage a une importance aussi grande dans ce *Livre I*, le fait que seules deux gravures, les IX et XVII, présentent une scène dans un intérieur crée un lien particulièrement fort entre ces deux fables.

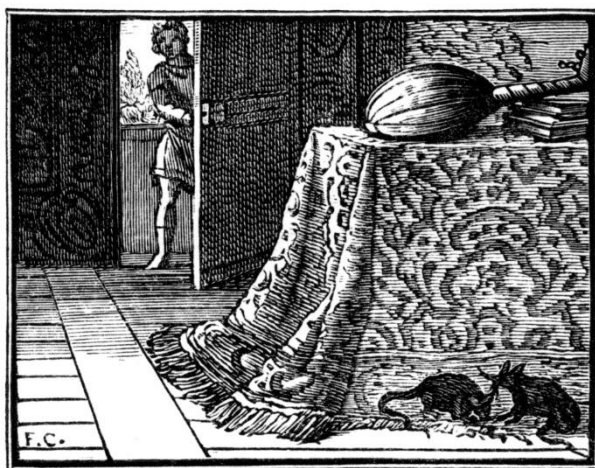


FIG. 29 : *Le Rat de ville et le Rat des champs* par François Chauveau



FIG. 30 : *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* par François Chauveau

Les deux images accumulent les détails d'une vie riche et prospère : le large tapis de Turquie, la mandoline, les livres dans la première, le lit à baldaquin, la table et le pot de belle facture, les

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 32 et p. 95-96.

tentes, le miroir dans la seconde. De fait, le rat des champs et l'homme entre deux âges testent tous les deux un nouveau mode de vie plus doux et plus indolente mais tous les deux se trouvent insatisfaits de ce mode de vie. Le rat des champs et l'homme préfèrent la tranquillité et la solitude. Or, le miroir de la fable XVII rappelle aussi les miroirs de « L'Homme et son Image », qui porte d'ailleurs exactement le même costume. Enfin, « L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses » rappelle aussi, par l'emploi du terme « leçon²⁵⁵ », le « Corbeau et du Renard », créant ainsi des liens multiples textuels et visuels entre de nombreuses fables.



FIG. 31 : *La Cigale et la Fourmi* par F. Chauveau

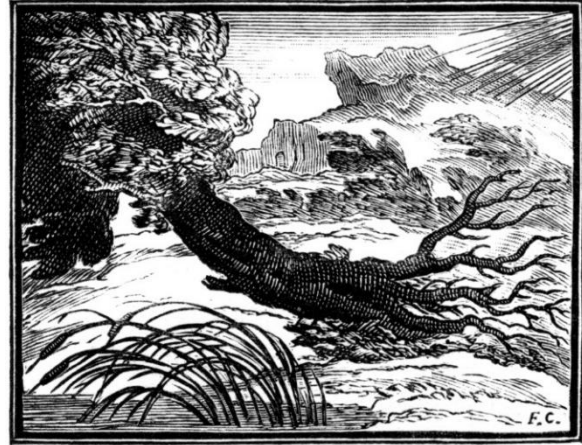


FIG. 32 : *Le Chêne et le Roseau* par François Chauveau

Enfin, le *Livre I* s'achève sur « Le Chêne et le Roseau ». Nous l'avons souligné, Chauveau met à l'honneur la végétation dans ses gravures et on trouve très régulièrement des arbres parmi sa flore. Et il joue de cette mise en évidence comme de la menace constante que propose la fable finale. De fait, le roseau répond au chêne « attendons la fin²⁵⁶ », comme s'il résumait tout ce qui venait de se passer : chaque fable qui montrait le chêne attendait cette fin qui est la fin réelle du *Livre I*.



FIG. 33 : *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf*



FIG. 34 : *L'Hirondelle et les petits Oiseaux* par F. Chauveau



FIG. 35 : *L'Enfant et le Maître d'école* par F. Chauveau

On le retrouve effectivement dans les fables III (fig. 32), VIII (fig. 33) et XIX (fig. 34) comme si ces dernières préméditaient la fin en montrant un arbre proche d'une source d'eau et même le roseau

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 32 et p. 56.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

dans la fable III. Mais, surtout le lien avec la première fable avait été depuis longtemps mis en évidence par la gravure. En effet, on trouvait une souche morte proche d'un étang. Yves Le Pestipon rappelait cette proximité entre les deux fables et celles qui les entourent :

Le Chêne et le Roseau attendent. Le Chêne n'ignore pas la possibilité de « la tempête ». Il prévoit que son « front au Caucase pareil » bravera son « effort ». Il n'est pas strictement identique à la Cigale de la première fable qui n'avait pas prévu la venue de « la bise », croyant que tout le temps serait à l'infini une répétition, peut-être en « t », de « tout l'été ». La Cigale n'imaginait pas la rupture. Le Chêne l'imagine presque, mais il se juge assez fort pour lui opposer sa tenue. Cet arbre ne conçoit pas le superlatif, « le plus terrible des enfants que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs ». Il ne croit pas à l'exception. [...] S'il est prudent comme l'Abeille de la fable qui le précède, puisqu'il s'est préparé à « braver la tempête », il n'est pas « fort prudent ». Il se croit prêt à tout. Comme la Cigale finalement, mais moins naïvement, puisqu'il « touche à l'Empire des morts », il ne croit pas à la rupture. Il ne croit pas, en somme, au temps. Si bien que sa force considérable, comme la parole du Pédant, et contrairement à l'emploi du « temps » par l'Abeille, se trouve un jour à « contretemps²⁵⁷ »...

La première gravure du *Livre I* appelle ainsi sa dernière gravure comme pour boucler une boucle, ce qui témoigne d'un travail sur l'architecture de l'œuvre bien plus important qu'il n'y paraissait d'abord. En conclusion, les gravures de Chauveau révèlent des réseaux sous-jacents par lesquels, on découvre une cohésion plus profonde aux fables qui apparaissaient comme la somme de textes disparates. Par économie, nous n'avons analysé ici ces interactions qu'au sein du *Livre I*, ce qui nous a conduit à un rayonnement bien plus large que ce seul livre. Il aurait été trop long d'établir ce travail pour chacun des livres des *Fables choisies* ici mais il serait pertinent de le poursuivre.

ENVISAGER TOUTES LES CHARNIERES

En ayant proposé une lecture suivie des fables du premier livre, on a pu constater l'importance des jeux iconotextuels qui dépendent des jeux intratextuels. Or, ces derniers sont particulièrement importants au niveau des charnières des livres que nous avons déjà définies comme les premières et dernières fables de chaque livre, de chaque recueil et de la globalité des fables, les épilogues, les avertissements, les fables-doubles, les fables sans gravure, et les positions des gravures, des bandeaux et des culs-de-lampe. Tous ces éléments nous permettront de saisir les enjeux d'une lecture iconotextuelle plus globale des *Fables choisies*.

²⁵⁷ LE PESTIPON, Yves, *op. cit.*, p. 111.

Premières et dernières fables de chaque livre, de chaque recueil, des Fables choisies mises en vers

Nous avons vu comment la première et la dernière fable du *Livre I* se répondaient, il s'agira maintenant de vérifier que c'est le cas pour chaque livre, chaque recueil (fig. 36) et donc voir comment nous pouvons interpréter la numérotation du dernier livre de fables publiés du vivant de La Fontaine. Nous n'analyserons cependant que les premières et dernières fables du premier recueil et ce pour deux raisons : d'abord par économie et ensuite parce que les continuateurs de Chauveau ont eu moins de talent et que de ce fait la lecture iconotextuelle s'en trouve affectée.

Livre	Premières et dernières fables de chaque livre	Premières et dernières fables de chaque recueil	Première et dernière fable du premier et du dernier recueil
I	I Cigale et la Fourmi XXII Chêne et le Roseau	Cigale et la fourmi La Jeune Veuve OU Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire	Cigale et la Fourmi Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire OU Les Souris et le Chat-huant
II	I Contre ceux qui ont le goût difficile XX Testament expliqué par Esopé		
III	I Le Meunier, son Fils et l'Âne XVIII Le Chat et un vieux Rat		
IV	I Le Lion amoureux XXII L'Alouette et ses petits, avec le Maître d'un champ		
V	I Le Bûcheron et Mercure XXI L'Âne vêtu de la peau du Lion		
VI	I Le Pâtre et le Lion XXI La Jeune Veuve		
I (VII)	I Les Animaux malades de la peste XVII Un animal dans la lune	Les Animaux malades de la peste Les Souris et le Chat-huant	
II (VIII)	I La Mort et le Mourant XXVII Le Loup et le Chasseur		
III (IX)	I Le Dépositaire infidèle XVII Le Singe, et le Chat OU SANS NUMERO Les deux Rats, le Renard, et l'Œuf		
IV (X)	I L'Homme et la couleuvre XV Le Marchand, le Gentil- homme, le Pâtre et le Fils de Roi		
V (XI)	I Le Lion IX Les Souris et le Chat-huant		
VII (XII)	I Les Compagnons d'Ulysse XXIX Le Juge Arbitre, l'Hos- pitalier, et le Solitaire	I Les Compagnons d'Ulysse XXIX Le Juge Arbitre, l'Hos- pitalier, et le Solitaire	

FIG. 36 : Tableau récapitulatif des premières et dernières fables

Envisageons donc d'abord les liens entre « Contre ceux qui ont le goût difficile » et « Testament expliqué par Esopé » et leurs gravures (fig. 37 et 38).



FIG. 37 : *Contre ceux qui ont le goût difficile* par François Chauveau



FIG. 38 : *Testament expliqué par Esope* par François Chauveau

Les deux titres invoquent déjà des liens de parentés en changeant du modèle de titre le plus courant dans les fables qui est la coordination des personnages. Les personnages eux-mêmes se répondent en étant des êtres humains et les deux fables évoquent Esope :

Je les consacrerai aux mensonges d'Esope :
Le Mensonge et les Vers de tout temps sont amis²⁵⁸.

Mais les gravures poussent la parenté encore plus loin : Chauveau construit une continuité entre les deux images en proposant un environnement urbain. Il use des mêmes types de hachures horizontales et serrées pour représenter les maisons. Mais son trait de maître se situe dans la porte à droite de l'image de la première gravure que l'on retrouve ouverte à gauche de l'image de la seconde comme pour indiquer la continuité et le passage du début du *Livre II* à sa fin. La sortie proposée par la fable I devient ainsi effective. D'ailleurs, le personnage central qui porte une longue cape rappelle aussi le poète assis à sa table. Plus encore, la page déchirée au centre de la première gravure devient une page écrite au centre de la seconde ; le symbole de l'écriture dans l'ombre est finalement révélé à la lumière, au grand jour. Avoir ignoré les « censeurs » s'est donc montré fécond : cela a permis la lecture réelle que vient de faire le lecteur du *Livre II*. Le « testament d'Esope » devenant non pas celui de l'histoire de la dernière fable mais son véritable testament, c'est-à-dire ses fables à lui et surtout, par l'intermédiaire de La Fontaine, les fables du *Livre II* deviennent l'actuel testament. Esope métaphorise symboliquement l'esprit de l'apologue. La Fontaine renverse sa qualification de mensonges pour finalement se glorifier d'avoir donné des histoires pleines de sens.

Le Peuple s'étonna comme il se pouvait faire
Qu'un homme seul eût plus de sens
Qu'une multitude de Gens²⁵⁹.

²⁵⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

²⁵⁹ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 102.

Ainsi, l'affabulation des apologues ésoques sont le meilleur moyen de faire entendre puisque c'est le meilleur moyen pour plaire et instruire. La fable au sens d'affabulation devient le genre de la fable, le texte court qui invite à réfléchir et qui à lui seul contient plus de sens que de nombreux discours.



FIG. 39 : *Le Meunier, son Fils et l'Âne* par F. Chauveau

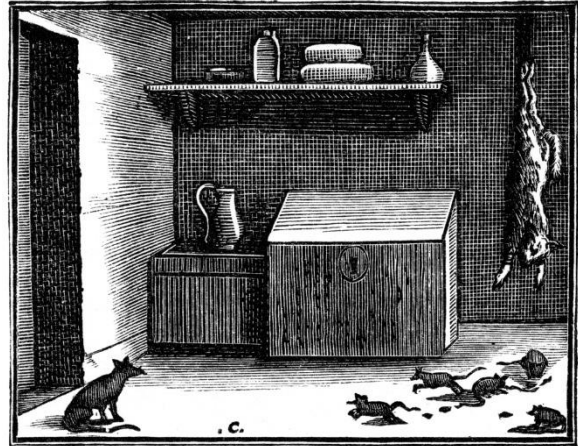


FIG. 40 : *Le Chat et un vieux Rat* par François Chauveau

Le *Livre III* commence par « Le Meunier, son Fils et l'Âne » et s'achève sur « Le Chat et un vieux Rat » (fig. 39 et 40). Les gravures semblent d'abord assez éloignées : une se déroule en extérieur et met en scène des personnages humains en majorité quand l'autre dépeint un intérieur et des animaux de petites tailles. Cependant, les deux images reposent sur une ressemblance frappante : deux animaux sont suspendus par les pattes, ce qui paraît particulièrement incongru. De fait, un âne et un chat ne sont pas des gibiers et ne sont normalement aucunement suspendus. Or, les moments gravés par Chauveau sont bien des images fondamentales convoquées par la lecture des fables mais son choix de ces passages crée aussi et peut-être surtout le rapprochement entre la première et la dernière fable du *Livre III*. De fait, ces deux fables proposent d'autres images fortes dans leur déroulement. En effet, « Le Meunier, son Fils et l'Âne » donnent à voir cinq images dont la succession donne sens à la fable. Mais, le choix de n'illustrer que la première scène n'est pas le choix de la facilité, c'est un choix conduit par la structure même de la fable qui se veut circulaire en s'ouvrant et s'achevant sur la même image : celle du meunier, le fils et l'âne contre l'opposition d'un passant. De même, « Le Chat et un vieux Rat » se construit sur la succession de trois images : le chat pendu, le chat enfariné, le chat qui dévore les rats trop confiants. Chauveau choisit la première des images contenues dans la fable en gravant le moment précis où le chat, encore, attaché sort les griffes et va fondre sur ses proies. En effet, du fait des contraintes éditoriales, Chauveau n'illustre qu'une scène de la fable mais il y ajoute un rat légèrement en retrait qui semble juger de la situation. Ce rat, grâce au titre, peut être identifié comme le vieux rat. Son nom même évoque la sagesse puisque cette qualité est souvent associée à l'âge. Le placer ainsi en retrait de la première image

alors qu'il n'apparaît normalement que dans la deuxième preuve que Chauveau va au-delà de la lettre du texte pour illustrer d'où vient la sagesse méfiante du vieux rat : de l'expérience. De fait, c'est la répétition qui permet de développer l'intelligence et de saisir la moralité des deux fables. Ainsi, le vieux rat était présent tout du long et en le montrant, Chauveau active le sens réel d'une méfiance bien placée : elle est dans la capacité à remettre en jeu des connaissances de situations semblables passées. Ainsi, le passage de la fable I à la fable XVIII relance et remet en jeu la morale initialement avancée. En effet, Malherbes conseillait d'agir selon son propre avis et de ne pas vouloir contenter tout le monde en prenant appui sur l'expérience passée pour servir son ami au moment présent et en présentant un meunier qui apprend de la répétition de son erreur ; la dernière conseille la méfiance du fait de la succession des deux aventures. Finalement, les morales sont donc très proches : La Fontaine recommande d'écouter les avis des sages, Malherbes et le vieux rat. La leçon finale étant que les animaux savent mieux que les hommes (le rat a besoin de moins d'exemple des stratagèmes du chat pour s'en méfier alors que le meunier s'entête quatre fois) ; le lecteur doit donc écouter les leçons qu'ils ont à donner et qui transparaissent dans l'usage qu'en fait La Fontaine. Ce sont les fables qui fournissent donc l'expérience : la mise en abyme avec Malherbes dans la première fable est en fait la mise en abyme du *Livre III* dans son entièreté : c'est par le récit qui mêle animal et humain que l'homme gagne en expérience et peut survivre.



FIG. 41 : *Le Lion amoureux* par François Chauveau



FIG. 42 : *L'Alouette et ses Petits et le Maître d'un champ* par F. Chauveau

Le *Livre IV* s'ouvre sur la fable du « Lion amoureux » et se clôt sur « L'Alouette et ses petits, avec le Maître d'un champ » (fig. et). Mais, dans la première édition, cette fable et la précédente, « L'œil du Maître », fermaient le *Livre III*, elles ont été déplacées à partir de l'édition de 1678 à la fin du *Livre IV*. Ce réordonnement met davantage en évidence la lecture conjointe de ces deux fables qui mettent deux fois en scène l'idée que le maître est celui qui prend le meilleur soin de sa famille et de la conduite de sa maison. Or, leur déplacement n'infirme pas ce que nous voulons prouver puisque s'il y a eu changement, c'est que ce dernier était signifiant. Les deux fables mettent

en scène des parents prudents dont les conseils sauvent leur progéniture. Le début de la dernière fable évoque les vers 242 à 265 du Chant III des *Géorgiques* de Virgile où ce dernier décrit les amours animales avant de donner un exemple douloureux des amours humaines où un jeune amant se noie pendant une tempête alors qu'il voulait rejoindre sa bien-aimée. Le lien avec ce texte étant d'autant plus perceptible que le maître du champ est manifestement un agriculteur qui pourrait avoir besoin du poème didactique virgilien. Or, La Fontaine construit un lien intertextuel en renversant cette structure dans ses deux fables d'ouverture et de clôture. Dans la première fable de son recueil, il donne un autre exemple des amours douloureuses qui conduisent à la mort de l'amant, des amours contrariées par des parents. De fait, sa fable se situe en des temps illustres « Du temps que les bêtes parlaient », La Fontaine semble renvoyer à l'Antiquité en mentionnant également les « Grâces ». Dans la seconde, il reprend les amours bestiales et les présente, comme Virgile avant lui, comme inévitables alors même que ce passage n'apporte rien à la moralité de cette fable. Par ailleurs, la première fable est dédiée à Mademoiselle de Sévigné et évoque une liaison possible de cette dernière avec le roi : la fable plaisante de l'indifférence de la jeune fille mais lui donne finalement raison et recommande la prudence. Or, ce sont exactement les mêmes ressorts qui fondent la fable de l'alouette. Cette dernière est d'abord indifférente à l'amour même s'il elle se résout finalement à suivre les lois de la nature, ce qui ne lui fait cependant pas abandonner sa prudence :

Une pourtant de ces dernières
 Avait laissé passer la moitié d'un printemps
 Sans goûter le plaisir des amours printanières.
 A toute force enfin elle se résolut
 D'imiter la nature, et d'être mère encore.

Comme Mademoiselle de Sévigné, l'alouette est réticente aux galanteries qui résultent en des problèmes de maternité et à la nécessité d'échapper aux hommes mais, ce que la dernière fable pointe aussi du doigt c'est que l'amour est une loi de la nature, à laquelle aucun animal, même l'homme, ne peut échapper et que Françoise ne pourra, elle non plus, y résister longtemps d'où le style galant de la première fable qui met directement en scène la nécessité à laquelle tous les hommes sont soumis. Les gravures (fig. et) qui semblaient n'avoir rien à voir se dévoilent à présent comme l'expression de l'ensemble des mondes soumis aux lois de l'amour soient à la fois la ville et la campagne, le milieu courtisan et le milieu campagnard : en bref, personne n'y échappe.

Au *Livre V*, « Le Bûcheron et Mercure » invite à être toujours honnête et humble, car l'être sera récompensé par les dieux ou puni dans le cas contraire ; « L'Âne vêtu de la peau du Lion » revient sur cette idée. L'âne ment sur sa nature, il cherche à aller au-delà de sa condition en s'accaparant la peau d'un autre tout comme les autres bûcherons de la première fable cherchaient à s'accaparer une cognée qui n'était pas la leur. Ainsi, les menteurs sont punis de la même façon : ils sont

frappés avec un bâton. La gravure (fig. 43 et 44) rend la similitude en retranscrivant dans la première fable le premier moment et dans la dernière le second temps. Pour une fois, Chauveau peut se permettre deux images pour une même fable : le lecteur doit faire le rapprochement du fait de leur situation dans le livre et de la proximité des actions.



FIG. 43 : *Le Bûcheron et Mercure* par François Chauveau



FIG. 44 : *L'Âne vêtu de la peau du Lion* par F. Chauveau

Enfin, le *Livre VI* s'ouvre sur « Le Pâtre et le Lion » et se termine avec « La Jeune Veuve ». L'incipit du « Pâtre et du Lion » est connu, nous l'avons déjà cité, il résume ce que La Fontaine s'est déjà employé à faire dans les cinq livres précédents mais il propose de l'exemplifier de manière plus concrète en s'inscrivant dans la lignée d'Esopé et de Phèdre afin de justifier son entreprise. De ce fait, cette première fable devient une fable-double qui fonctionne de pair avec « Le Lion et le Chasseur ». Mais il ouvre aussi un jeu intratextuel avec la première fable du *Livre IV*, « Le Lion amoureux » et la dernière fable du *Livre V*, « L'Âne vêtu de la peau du Lion », en créant un réseau en reprenant le même animal pour commencer ou achever un livre. De plus, à chaque fois, le lion n'y est pas considéré comme le roi des animaux mais comme un ressortissant d'une espèce qui effraie les hommes. On peut ainsi ajouter dans leur continuité la fable du « Lion abattu par l'Homme » du *Livre III*, puisqu'elle met en évidence que l'image d'un artiste peut être menteuse s'il recherche uniquement à plaire mais que la fable, elle, dit la vérité. La morale donnée par le lion de cette fable est celle que mettent en scène toutes les autres sauf celle du lion amoureux parce que dans cette fable, le problème, n'est plus celui de l'espèce et de sa force, mais du danger de l'amour. Or, le livre s'achève sur « La Jeune Veuve », fable non illustrée qui à priori n'offre aucun lien apparent entre l'histoire du lion terrifiant et la veuve consolée par le temps de l'amour perdu. Pourtant, les trois protagonistes humains présument de leur capacité et se trouvent démentis, le pâtre et le chasseur se targuent de leurs capacités de chasseur et la veuve de son chagrin éternel. Et les fables les tournent tous les trois en ridicule car leurs fanfaronnades ne résistent pas aux épreuves du temps et de la pratique. De ce fait, les trois fables forment une ode à la nécessité d'être humble et de ne pas

anticiper sur le futur : « il ne faut jamais / Vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre » (fable XX, *Livre V*). De plus, l'absence de vignette révèle un lien avec la seule autre fable non illustrée qui se trouve être la précédente, « La Discorde ». On a donc un modèle qui rejoue celui de la fable-double qui avait précédemment ouvert le *Livre VI*.



FIG. 45 : *Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire* par F. Chauveau



FIG. 46 : *Les Souris et le Chat-buant* par François Chauveau

L'analyse des liens des fables liminales et finales regorge donc d'enseignements et leur ordonnancement paraît ainsi riche de sens. Voyons maintenant si la juxtaposition de la première fable du *Livre I* et de la dernière fable du *Livre VII* (Livre XII en numérotation actuelle) permet d'assurer que ce livre devrait faire partie d'un recueil contenant sept livres et impliquerait un second recueil composé de cinq autres livres. Jean Lafond corrobore en partie cette hypothèse en rendant sensibles d'autres liens que ceux iconotextuels entre le « Livre XII » et les autres livres du premier recueil. Cependant, il cherche, quant à lui, à prouver que ce livre est le testament poétique de La Fontaine et ne s'accorde donc pas totalement avec ce que nous avançons.

On sait que ce que nous appelons « le livre XII » fut donné, à sa publication en 1693, pour un « livre septième » et qu'il était ainsi placé dans la continuité des six premiers livres. Faut-il en déduire, avec Pierre Clarac, que se trouvaient ainsi opposées les fables pour enfants (1. 1 à VI et XII) aux fables plus ambitieuses et destinées aux adultes du second recueil ? Ou, avec J. P. Collinet, que le second recueil se trouvait ainsi mis « comme entre parenthèses » pour avoir été dédié à une « favorite maintenant répudiée » ? Les deux interprétations ne sont pas incompatibles. On retrouve dans le livre XII l'une des caractéristiques du premier recueil : les fables animales y sont deux fois plus nombreuses que les fables humaines, ce qui pourrait incliner à penser qu'ici aussi l'enfant, sans être le destinataire exclusif, est le destinataire privilégié de ces livres dédiés au Dauphin (1. 1 à VI) et à son fils aîné (1. XII). On retrouve également la pratique des longues séries : la plus longue, de la fable 5 à la fable 19, est faite de 12 fables animales, où sont intercalées en 12, 14 et 16, une fable qui réunit l'homme et l'animal (selon deux versions), une fable allégorique (f. 14) et la fable 16, « La Forêt et le bûcheron²⁶⁰ ».

²⁶⁰ LAFOND, Jean, « L'architecture des livres VII à XII des Fables », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 29.

On a vu comment l'absence de gravure pour « La Jeune Veuve » répondait bien à l'unique gravure pour la fable liminaire du *Livre VI*, cependant cette absence répond moins bien à la première fable du premier recueil. Penchons-nous donc sur les liens potentiels que celle-ci pourrait entretenir avec la dernière du *Livre septième* : « Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire ». La gravure de cette fable présente comme la fable liminaire trois personnages humains : les personnages en arrière-plan de « La Cigale et la Fourmi » se retrouvent ainsi au premier plan. « La Cigale et la Fourmi » mettait en scène, au mépris de la réalité de la nature et de son modèle original, une fourmi solitaire et c'est cette dernière qui donnait à la cigale l'impulsion moralisatrice. De même, c'est le solitaire dans la dernière fable qui donne également la morale des sages. Les deux saints travailleurs se trouvent lassés des remontrances et des insatisfactions de ceux qu'ils aident et préfèrent finalement vivre à l'écart. La première fable présentait un personnage qui refusait d'accorder son aide ; la dernière fable vient justifier son action parce que l'ingratitude est fondamentale et que la cigale n'aurait jamais été satisfaite du procédé. En effet, P. Dandrey rappelait que l'usage de l'adjectif « prêteuse » n'a jamais eu court et qu'il fallait donc entendre le métier de prêteur féminisé :

il ne s'agit pas de comprendre que « la fourmi n'est pas généreuse (ou serviable), c'est là son moindre défaut » ; mais que « la fourmi ne fait pas commerce d'argent : c'est bien le dernier de tous les travers qu'on peut lui soupçonner²⁶¹ »...

En identifiant le terme à l'exercice refusé d'un métier, on peut ainsi établir un parallèle bien plus grand entre les deux fables puisque la leçon supprimée se retrouve ainsi dans la dernière. P. Dandrey montre lui-même le parallèle entre les deux ouvrages :

En ce sens, la dédicace de l'ouvrage au dauphin doit être prise au sérieux. Les premières fables s'insèrent dans le contexte d'une littérature ad usum delphini sans illusion sur l'enfance et ses vertus supposées. Elles sont gouvernées par une éthique et, dirait-on aujourd'hui, une anthropologie de la lucidité qui se retrouve, à la même époque exactement, dans les *Mémoires* que Louis XIV fait rédiger « pour l'instruction du dauphin » et qui courent sur les années de gestation vraisemblable des *Fables*, entre 1661 et 1668. Y règne la même implacable exigence de vérité pratique dépouillée des illusions de la vertu, non par cynisme, mais parce que leur visée de sagesse se limite à favoriser chez l'enfant destiné à régner un apprentissage technique des réalités de la vie, sans parure. Il n'est pas fortuit que cette froideur immoraliste soit appelée à réparaître dans la livraison de 1692 dédiée au dauphin du moment, fils du précédent entre-temps disparu, le duc de Bourgogne. Une fable comme *Le vieux Chat et la jeune souris* (XII, 5) y retrouve la stylisation émaciée, le ton railleur et la thématique de l'imprévoyance fatale qui caractérisent les apologues ouvrant le premier livre de 1668. Qu'un tel sujet ait été proposé par son précepteur au jeune prince, avant que La Fontaine à son tour ne soit invité à le traiter, offre un témoignage historique incontestable sur la nature de l'enseignement « moral » qu'attendaient des fables ésoques les pédagogues, même les plus doucement vertueux, chargés d'instruire un futur monarque²⁶².

²⁶¹ DANDREY, Patrick, « Du nouveau sur La Cigale et la fourmi ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°10, 1998, p. 129.

²⁶² *Ibid.*, p. 131.

« Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire » s'achève sur ces vers :

Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade,
Il faut des médecins, il faut des avocats.
Ces secours, grâce à Dieu, ne nous manqueront pas ;
Les honneurs et le gain, tout me le persuade.
Cependant on s'oublie en ces communs besoins.
Ô vous, dont le public emporte tous les soins,
Magistrats, Princes et Ministres,
Vous que doivent troubler mille accidents sinistres,
Que le malheur abat, que le bonheur corrompt,
Vous ne vous voyez point, vous ne voyez personne.
Si quelque bon moment à ces pensées vous donne,
Quelque flatteur vous interrompt.
Cette leçon sera la fin de ces ouvrages :
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir !
Je la présente aux Rois, je la propose aux Sages ;
Par où saurais-je mieux finir²⁶³ ?

On a bien voulu entendre que « la fin de ces ouvrages » paraissaient désigner l'ensemble des recueils des fables mais on a oublié ce qui précédait. En effet, on a vu comment « La Cigale et la Fourmi » et « Le Corbeau et le Renard » formaient un diptyque, le fait a été largement souligné par la critique. Or, après avoir donné la parole au solitaire, comme il l'avait donnée à la fourmi, le poète récupère la morale et l'amplifie en la généralisant et en l'adressant encore plus précisément aux grands, « aux Rois » et donc aux jeunes princes qui sont, on le rappelle, le public avoué de ces sept livres. Mais, surtout, La Fontaine ajoute que les grands peuvent être interrompus par des « flatteurs », ce qui est effectivement le cas dans la fable II du *Livre I*, le renard vient interrompre la tranquillité du corbeau. Les quatre derniers vers semblent donc véritablement fermer un premier recueil. D'ailleurs, le *Livre VII* n'a pas d'épilogue, il s'intercale ainsi parfaitement à la suite du *Livre VI*, juste avant son épilogue.

Finalement, intéressons-nous aux deux fables (fig. 32 et 46) qui ouvrent et ferment alors les deux recueils présentés comme ceux des *Fables choisies mises en vers*. On se rend compte que la dernière fable représente un arbre coupé or rétrospectivement cet arbre devient aussi la souche de la première fable, comme si La Fontaine refermait pour la seconde fois la boucle initiale. Le choix de l'arbre en train d'être coupé étant d'autant plus important qu'il ne s'attarde pas sur l'essence de la fable qui est l'intelligence du chat-huant qui a réussi à se constituer un stock de nourriture vivant prouvant par là des capacités de raisonnement incroyables. Cette fable clôture bien l'entreprise des *Fables choisies mises en vers* qui en prenant souvent des animaux pour modèles ont bien voulu montré

²⁶³ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 537-538.

qu'ils avaient beaucoup à nous apprendre. Cette dernière fable nous paraît moins être une défense du règne animal, ce qu'elle reste cependant, qu'une défense du genre de la fable en général contre la philosophie cartésienne trop obscure. La Fontaine revient donc sur toute son entreprise pour l'élever au rang de philosophie. Le plus simple animal nous y tient lieu de maître » : comme la fourmi qui accumulait de la nourriture en vue de la saison hivernale, le chat huant se constitue un garde-manger conséquent. Les deux animaux viennent démontrer l'importance de la prévoyance. Les deux animaux font aussi un pari sur l'avenir : il travaille au présent pour s'économiser dans le futur. Si on accepte notre lecture métatextuelle, alors ces animaux envisagent la réussite future des livres des fables : il faut travailler dur pour constituer une œuvre conséquente qui perdurera dans le temps et assurera la survie du travailleur. Si c'était bien celui de La Fontaine, ce dernier est réussi.

Fables-doubles



FIG. 47 : *Le Lion et le Rat – La Colombe et la Fourmi* par François Chauveau

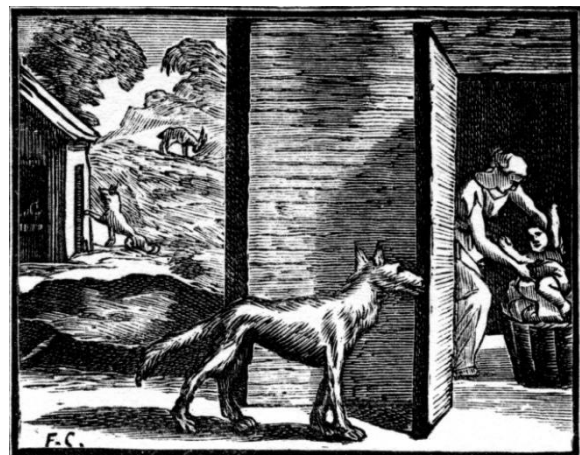


FIG. 48 : *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau – Le Loup, la Mère et l'Enfant* par François Chauveau



FIG. 49 : *Le Pâtre et le Lion – Le Lion et le Chasseur* par François Chauveau

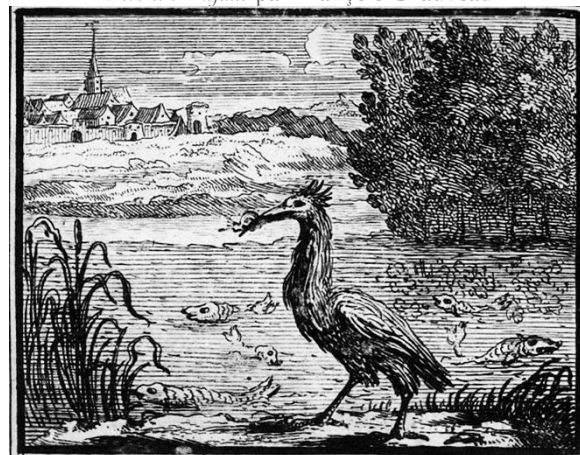


FIG. 50 : *Le Héron – La Fille* par l'atelier de François Chauveau

Les fables-doubles ont été identifiées comme des fables particulièrement importantes du point de vue de la structure de l'œuvre et de sa compréhension. Marc Escola les assimile même à la théorie du « motif dans le tapis » développée par Henry James dans sa nouvelle du même nom.

Chauveau a su regarder les fables de La Fontaine de l'œil dont celui-ci lisait les apologues éso-piques, 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*²⁶⁴.

Ces fables sont donc particulièrement importantes dans l'établissement d'une lecture dynamique puisque leur construction même et l'attention portée à leur unicité grâce à la gravure induit une lecture iconotextuelle forte. On trouve cinq couples de fables dans l'ensemble de l'œuvre du fabu-liste : « La Mort et le Malheureux » – « La Mort et le Bûcheron », « Le Lion et le Rat » – « La Co-lombe et la Fourmi », « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » – « Le Loup, la Mère et l'Enfant », « Le Pâtre et le Lion » – « Le Lion et le Chasseur » et « Le Héron » – « La Fille ». Seuls les quatre premiers ont été illustrés par François Chauveau. Ces fables sont dites doubles parce qu'elles revendiquent une complémentarité dans le texte même :

Ce sujet a été traité d'une autre façon par Esope, comme la fable suivante le fera voir. Je com-posai celle-ci pour une raison qui me contraignait de rendre la chose ainsi générale. Mais quel-qu'un me fit connaître que j'eusse beaucoup mieux fait de suivre mon original, et que je laissais passer un des plus beaux traits qui fût dans Esope. Cela m'obligea d'y avoir recours. Nous ne saurions aller plus avant que les Anciens : ils ne nous ont laissé pour notre part que la gloire de les bien suivre. Je joins toutefois ma fable à celle d'Ésope, non que la mienne le mérite, mais à cause du mot de Mécénas que j'y fais entrer, et qui est si beau et si à propos que je n'ai pas cru le devoir omettre²⁶⁵.

Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde :
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette vérité deux Fables feront foi,
Tant la chose en preuves abonde²⁶⁶.

Ce Loup me remet en mémoire
Un de ses compagnons qui fut encore mieux pris :
Il y périt. Voici l'histoire : [...] ²⁶⁷

Phèdre était si succinct qu'aucuns l'en ont blâmé [...]
Voyons-le avec Ésope en un sujet semblable :
L'un amène un chasseur, l'autre un pâtre, en sa fable²⁶⁸.

Bien des gens y sont pris ; ce n'est pas aux Hérons

²⁶⁴ ESCOLA, Marc, « L'imagination de la fable. *Les Fables choisies de La Fontaine mises en vignettes par François Chauveau* », *Dix-septième siècle*, n°289, 2020, p. 712.

²⁶⁵ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 53.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 163.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 209.

Que je parle ; écoutez, humains, un autre conte ;
 Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons²⁶⁹.

Cependant, ce ressort n'est pas spécifique à ces fables-là. En effet, La Fontaine joue des jeux intratextuels immédiats ailleurs que dans ces dernières. On a déjà cité « Contre ceux qui ont le goût difficile » :

Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau
 J'ai fait parler le Loup, et répondre l'Agneau.
 j'ai passé plus avant ; les Arbres et les Plantes
 Sont devenus chez moi créatures parlantes²⁷⁰

Or, ce type de passage résumptif est assez courant dans les *Fables choisies* surtout dans les fables liminaires ; pour autant, on n'a pas cherché d'autres dénominations pour ces fables de rappel car leur spécificité se situe entièrement dans le texte. De même, la fable « Les Frelons et les Mouches à miel » anticipe la fable « L'Huître et les Plaideurs » : « On fait tant à la fin que l'huître est pour le Juge, / Les écailles pour les plaideurs²⁷¹ » : ces autocitations et ces mises en lien sont donc monnaie courante dans les *Fables choisies*.

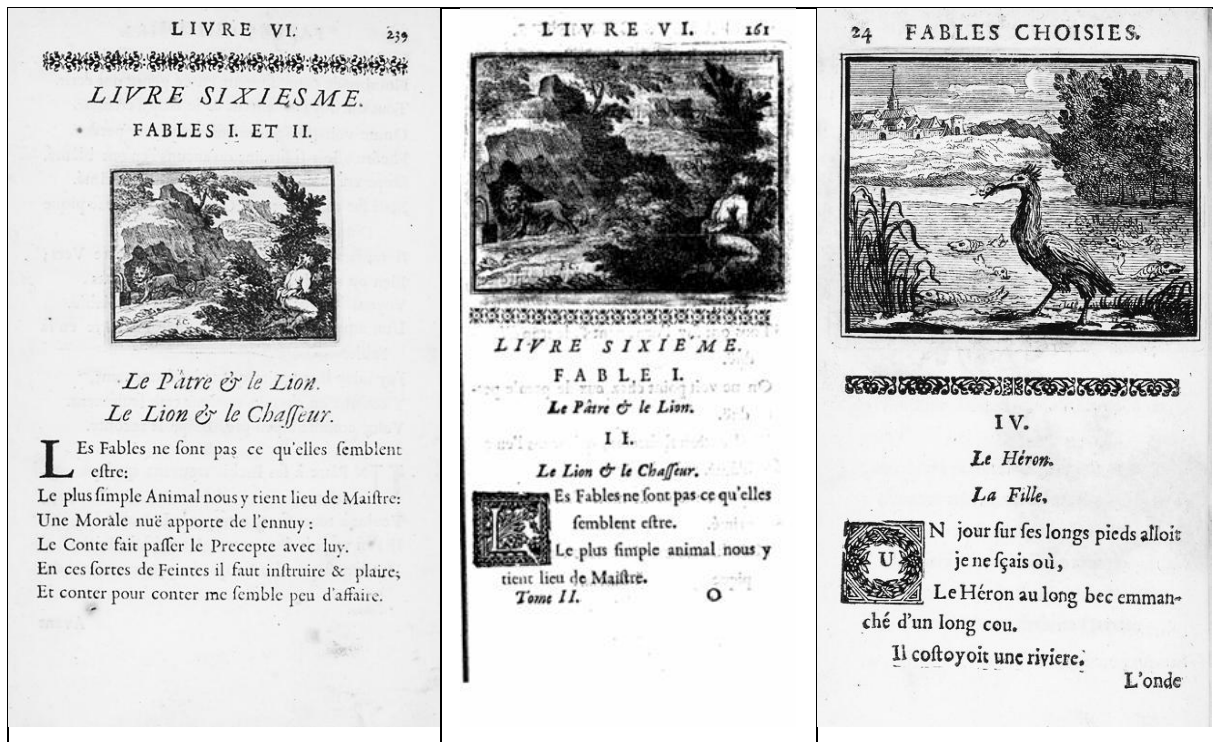


FIG. 51: Tableau de présentation de trois fables-doubles dans l'in-quarto de 1668 et l'in-douze de 1678

Donc, la particularité des fables-doubles se trouve ailleurs ; elle est surtout brandie par la mise en page originelle qui redouble l'unicité de ces couples par la présence d'une gravure unique pour les

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 256.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

deux. De fait, même si ce sont les mêmes sujets et parfois les mêmes personnages qui doivent se lire ensemble pour se confronter, cela n'a rien d'unique dans les fables. Ce qui est unique, c'est la volonté de mettre les deux fables à la suite en tension. Tout le dispositif iconotextuel cherche à empêcher une lecture indépendante de ces textes et donc à montrer que les *Fables choisies* sont faites pour être lues de manière ininterrompue. Et de fait, ces fables ne partagent pas le même numéro à l'exception du « Héron – La Fille » qui apparaît sous le numéro IV au premier livre du deuxième recueil avec ce double titre (fig. 50). Le fait que chacune des fables des diptyques ait son propre numéro semble renvoyer au dispositif de numérotation général qui régit les fables comme pour montrer au lecteur qu'il doit faire de lui-même les liens que lui dévoilent ces fables-ci. Ainsi, le fait que ces fables soient dites doubles résulte d'abord d'une lecture iconotextuelle d'une confrontation de la disposition sur la page (fig. 51), de l'observation de la gravure et de la lecture du texte. Ainsi, chacune de ces gravures renouvelle le processus de la fable-double et ne propose pas le même type de doublage d'illustrations de vignettes. Ainsi, nous avons déjà présenté comment la gravure fondait les deux fables « La Mort et le Malheureux » et « La Mort et le Bûcheron » (fig. 6) l'une dans l'autre avec un personnage qui était à la fois le bûcheron et le malheureux parce que son geste trahit l'action de la première fable et que son fagot de bois révèle le bûcheron. Chauveau choisit donc ici la fusion en faisant du bûcheron le malheureux, ce qu'il est effectivement puisque, la fable le dit, il est « d'un malheureux la peinture achevée²⁷² ». La lecture iconotextuelle nous invite ainsi à transformer l'article indéfini en article défini puisque celui qui est dépeint est celui dont on vient d'avoir l'image textuelle et plastique. Cette fusion reste cependant discordante puisque le lecteur doit faire l'effort d'observer les détails pour la constater et ne pas se hâter de conclure que seule la seconde fable « La Mort et le Bûcheron » est représentée. Dans « Le Lion et le Rat » – « La Colombe et la Fourmi » (fig. 47), la gravure choisit de représenter l'action des deux fables au moment où l'animal le plus petit sauve le plus grand. On a, en effet, au premier plan, un chasseur détourné de tirer sur une colombe par un insecte qui le mord au pied et au loin, séparé par un arbre, on peut voir le lion pris dans le filet qu'un rat essaye de ronger. Mais, il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition, parce que, comme le montre Marc Escola, le chasseur de la première fable devient aussi le chasseur de la seconde :

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 vitesse²⁷³.

²⁷² *Ibid.*, p. 54.

²⁷³ ESCOLA, Marc, *art. cit.*, p. 715.

On a donc une juxtaposition fusionnante. Ainsi, cette gravure, parce qu'elle fusionne les deux fables en une seule, entre aussi dans tout un jeu de réseau avec les autres fables qui mettent en scène des chasseurs et des lions et notamment avec l'autre fable-double : « Le Pâtre et le Lion » – « Le Lion et le Chasseur » (fig. 49). Pour sa gravure, Chauveau choisit ici réellement la fusion. Il est en effet impossible de pouvoir déterminer de quelle fable il s'agit puisqu'on trouve à la fois l'ancre du Lion fait de roche dans une montagne, et un homme terrifié comme le sont le pâtre et le chasseur : « A ces mots, sort de l'ancre un Lion grand et fort ; /Le Pâtre se tapit », « C'est vers cette montagne ». Or le texte invitait à la fusion et à l'économie puisque La Fontaine rapportait que ses deux modèles avaient été particulièrement succincts et que lui n'avait pu les départager, ce qu'il présentait justement comme la justification de proposer deux fables si proches. Chauveau respecte, en fait, l'impossibilité de départager les deux maîtres antiques en proposant une image unique comme le sujet était unique. « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » et « Le Loup, la Mère et l'Enfant » (fig. 48) proposent un autre type de construction simultanée avec une mise en scène qui évoque la peinture médiévale en proposant les deux actions sur la même image mais sans que l'interaction soit possible. Comme La Fontaine, il propose deux exemples incompatibles puisque dans un cas le loup intelligent mais pas assez rentre bredouille face à la sagesse du chevreau, dans le second le loup manque de sagesse et prend au mot la mère, ce qui lui coûte la vie. Ces fables viennent aussi présenter des alternatives aux deux autres fables qui mettaient en scène des ovins et des loups et venger la race innocente et faible qui avait été dévorée dans les deux cas précédents : « Le Loup et l'Agneau » et « Les Loups et les Brebis ». La force de la fable-double se trouvant dans l'accumulation d'exemples à la suite tandis que les deux autres fables se trouvaient éloignées. Enfin, « Le Héron » – « La Fille » (fig. 50) ne présente que la première des deux fables mais donne à voir un village en arrière-plan pour montrer que le sujet s'est bien trouvé chez les hommes (« Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons »). Cette fable fait exception parce qu'elle ne comporte qu'un numéro pour les deux et que c'est la seule qui donne un indice aussi discret de la fable-double alors que les personnages principaux, le héron et la fille, sont si différents. Cet exemple semble, en réalité, témoigner qu'à la mort de Chauveau la qualité des images s'amointrit, ce qui impacte la lecture iconotextuelle sans pour autant complètement l'annihiler puisqu'en n'illustrant que la première fable, cet illustrateur renouvelle quand même la lecture des fables-doubles, rendant évident le caractère alerte et dynamique de la lecture iconotextuelle.

L'absence de gravures des deux dernières fables du Livre VI

Les fables-doubles constituent ainsi des écarts à la répétition du schéma structurel gravure-fable. Nous l'avons identifié comme l'un des embrayeurs de la lecture iconotextuelle en préparant le lecteur à l'anticipation à la fois de ce schéma mais aussi à la lecture de la fable puisque la gravure révèle avant le texte des éléments clés. Or, elles prouvent que lorsque ce schéma est contredit cela n'empêche pas l'iconotextualité. Mais les fables-doubles ne sont pas les seules à le malmener. En effet, deux fables du premier livre sont sans gravure – « La Discorde » et « La Jeune Veuve ». Mais, il nous semble que le fait que ces deux fables ne soient pas illustrées renforce davantage l'hypothèse iconotextuelle que celle de l'illustration parce que s'il avait justement été question d'illustration, il y aurait eu une image, et c'est donc que le texte a été réfléchi pour surprendre son lecteur, peut-être pour le rendre plus sensible à la mise en image, car s'il s'était agi d'un simple oubli, des gravures auraient pu être rajoutées lors de la réimpression de 1678. Cette hypothèse paraît d'autant plus probable que Philippe Cornuaille²⁷⁴ rappelle qu'un cuivre perdu entre l'impression de l'in-douze de 1668 et celle de l'in-quarto de 1668 a été retrouvé et repris pour l'in-douze de 1678. Ce choix prouve l'attention particulière à la concordance fable/gravure. Il rappelle aussi que les cuivres ont été retouchés, le temps n'était donc pas un problème, si ces fables avaient dû être accompagnées d'une gravure, elles l'auraient donc été.



FABLE VINGTIEME.

La Discorde.

La déesse Discorde ayant brouillé les Dieux,
Et fait un grand procès là-haut pour une pomme,
On la fit déloger des Cieux.
Chez l'animal qu'on appelle homme
On la reçut à bras ouverts,
Elle et Que-si-Que-non, son frère,
Avec Tien-et-Mien, son père.
Elle nous fit l'honneur en ce bas univers
De préférer notre hémisphère
A celui des mortels qui nous sont opposés,
Gens grossiers, peu civilisés,
Et qui, se mariant sans prêtre et sans notaire,
De la Discorde n'ont que faire.
Pour la faire trouver aux lieux où le besoin
Demandait qu'elle fût présente,
La Renommée avait le soin
De l'avertir ; et l'autre, diligente,
Courait vite aux débats et prévenait la Paix,
Faisait d'une étincelle un feu long à s'éteindre.



FABLE VINGT-ET-UNIEME.

La Jeune Veuve.

La perte d'un époux ne va point sans soupirs ;
On fait beaucoup de bruit ; et puis on se console ;
Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole,
Le Temps ramène les plaisirs.
Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La différence est grande ; on ne croirait jamais
Que ce fût la même personne :
L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.
Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;
C'est toujours même note et pareil entretien ;
On dit qu'on est inconsolable ;
On le dit, mais il n'en est rien,
Comme on verra par cette fable,
Ou plutôt par la vérité.
L'Époux d'une jeune beauté
Partait pour l'autre monde. A ses côtés, sa femme
Lui criait : « Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler. »

²⁷⁴ Cf. CORNUAILLE, Philippe, « Le curieux détournement des vignettes de François Chauveau destinées aux *Fables choisies* de La Fontaine (1668), et retrouvées dans les *Fables* de Saint-Glas (1670) », dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022, p. 2 [consulté le 27 février 2025]. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cornuaille1.html

La Renommée enfin commença de se plaindre
 Que l'on ne lui trouvait jamais
 De demeure fixe et certaine ;
 Bien souvent l'on perdait, à la chercher, sa peine :
 Il fallait donc qu'elle eût un séjour affecté,
 Un séjour d'où l'on pût en toutes les familles
 L'envoyer à jour arrêté.
 Comme il n'était alors aucun couvent de filles,
 On y trouva difficulté.
 L'auberge enfin de l'Hyménée
 Lui fut pour maison assignée.



Le mari fait seul le voyage.
 La belle avait un père, homme prudent et sage ;
 Il laissa le torrent couler.
 A la fin, pour la consoler :
 « Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :
 Qu'a besoin le défunt que vous noyiez vos charmes ?
 Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.
 Je ne dis pas que tout à l'heure
 Une condition meilleure
 Change en des noces ces transports ;
 Mais, après certain temps, souffrez qu'on vous propose
 Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
 Que le défunt. - Ah! dit-elle aussitôt,
 Un cloître est l'époux qu'il me faut. »
 Le père lui laissa digérer sa disgrâce.
 Un mois de la sorte se passe.
 L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :
 Le deuil enfin sert de parure,
 En attendant d'autres atours.
 Toute la bande des Amours
 Revient au colombier ; les jeux, les ris, la danse,
 Ont aussi leur tour à la fin.
 On se plonge soir et matin
 Dans la fontaine de Jouvence.
 Le père ne craint plus ce défunt tant chéri ;
 Mais comme il ne parlait de rien à notre belle :
 « Où donc est le jeune mari
 Que vous m'avez promis ? » dit-elle.



De fait, l'explicit de « La Discorde » invite à lire « La Jeune Veuve » comme son illustration. Ainsi, la dernière fable est directement l'image particulière du récit mythologique précédent. L'image ne doit pas être perçue comme absente parce qu'elle aurait été redondante : La Fontaine et Chauveau proposent une nouvelle lecture de fable-double en les associant dans l'absence d'image pour fonder leur lien intratextuel. « La Discorde », par son titre et sa représentation allégorique invitait à une lecture emblématique. Or, l'absence d'image invalide cette ressemblance puisque l'emblème est un genre qui depuis sa création en 1641 par l'Italien Alciat, s'est vu illustré. Le père Claude-François Ménéstrier y donne même le primat à l'illustration. Chauveau et La Fontaine rendent donc sensible une inspiration emblématique mais refuse de souscrire pleinement au modèle en n'illustrant pas la fable emblématique et en proposant au contraire une illustration par l'exemple. L'iconotextualité va donc au-delà du simple rapport texte-image dans les *Fables choisies mises en vers* mais se situe dans les dialogues constants que les arts de l'illustration, de la peinture, de l'image et de l'écriture entretiennent dans l'œuvre. Par ailleurs, puisqu'elles entrent en résonance avec les deux premières fables du recueil qui forment une fable-double reconnue, le lien paraît d'autant plus évident. Ces

deux fables conduisent donc paradoxalement à une lecture iconotextuelle, pas dans leur interaction avec une image, mais dans leur interaction avec l'ensemble du livre des *Fables choisies mises en vers*.

Une mise en page visuelle de l'in-quarto de 1668

Un des indices les plus probants d'une pensée iconotextuelle dans la conception des *Fables choisies mises en vers* sont tous les éléments typographiques, de mises en page et de construction syntaxiques qui mettaient au cœur du recueil princeps l'aspect imagier. Nous avons mentionné sans entrer dans plus de détail l'article d'Hervé Curat « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des *Fables* de 1668²⁷⁵ », or cet article est essentiel dans notre conception iconotextuelle globale et suivie des *Fables choisies mises en vers* parce qu'il évoque tous les aspects qui construisent la « dimension visuelle » des fables et donc les relations entre texte et image mais aussi comment la mise en page fait image. L'article est tiré d'un ouvrage qui propose une lecture linéaire des fables (du *Livre I*)²⁷⁶. De fait, comme nous en avons souligné l'importance, la lecture suivie est une des clés majeures de la compréhension des fables comme des éléments d'un tout iconotextuel. Cette lecture suivie

veut tenir compte de tous les aspects de l'œuvre : visuels (gravures, typographie, mise en page) ; langagiers (grammaire, lexique, étymologie, orthographe, ponctuation, syllepse et autres figures) ; sonores (transcriptions phonétique, rimes, rythmes, contrastes, assonances, harmonie imitative) ; référentiels (références historiques, littéraires, ethnographiques, culturelles ou personnelles). Le but était de découvrir par la pratique ce que la linguistique peut apporter à une approche multidirectionnelle du livre. Le point de vue est souvent structuraliste, mais toujours pragmatique : les grilles ont toutes quelque chose à montrer, « il n'est rien d'inutile aux personnes de sens ». [...] Je veux ici regrouper des matériaux similaires afin de montrer l'importance des aspects visuels de l'édition princeps. Nous proposons ainsi une synthèse de pages qui viennent du livre mais que la lecture linéaire qu'il adoptait éparpille²⁷⁷.

H. Curat note pour autant que la plupart de ces nombreux jeux typographiques tombent dès la réédition de 1678, ce qui pose la question de leur importance réelle aux yeux du fabuliste et leur importance aujourd'hui dans les éditions actuelles qui se soucient souvent peu de cette typographie princeps. Nous voulons cependant revenir sur ces divers éléments qui permettent la lecture iconotextuelle et qui semblent les indices d'une pensée iconotextuelle en amont.

Ainsi, il analyse l'usage des gravures et leur place :

Les gravures de Chauveau « qui travaille probablement de connivence avec le fabuliste » sont plus que le regard sur le texte d'un lecteur privilégié, elles font partie intégrante du livre dont elles transforment les mots en images et souvent orientent la lecture, car, si « les représentations de Chauveau sont incompréhensibles sans le secours de la fable et du texte », en retour aussi

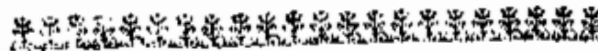
²⁷⁵ CURAT, Hervé, « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des *Fables* de 1668 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 61-71.

²⁷⁶ CURAT, Hervé, *La Mesure des mots. Microscopie du Livre I des fables de La Fontaine*, Genève, Droz, 2015.

²⁷⁷ CURAT, Hervé, *art. cit.*, p. 61.

elles aident à comprendre les mots [...]. En ce sens, ces vignettes ont un rôle tout différent des illustrations qui les ont remplacées dans tant d'éditions posthumes et qui, si belles soient-elles, ne sont, elles, qu'un commentaire a posteriori sur le texte. [...] Plusieurs aspects des images méritent un examen systématique : composition, rapport avec le texte, avec le monde culturel de Chauveau (pastiches entre autres), avec celui de La Fontaine²⁷⁸.

Cependant, les gravures ne sont pas les seuls éléments qui impliquent une lecture visuelle du texte et donc une lecture iconotextuelle. En effet, l'alignement des vers, les retours à la ligne, les italiques ou les lignes sautées contribuent à former une image des mots mêmes sur la page. Dans l'image créée par le texte poétique, H. Curat identifie aussi les rôles de l'alternance des vers longs et courts, le jeu sur la ponctuation, la rime pour l'œil et l'usage de la prose. Par ailleurs, H. Curat commente également l'usage des lettrines et le nombre de vers sur la page qui forment d'autres éléments visuels qui s'ajoutent aux gravures pour étoffer l'image des mots mêmes. H. Curat démontre tous ces enjeux à travers divers exemples²⁷⁹, prenons celui de « L'Œil du maître²⁸⁰ ».



FABLE DIX-NEUVIEME.



L'Œil du maître.

UN Cerf, s'étant sauvé dans une étable à Bœufs,
 Fut d'abord averti par eux
 Qu'il cherchât un meilleur asile.
 Mes frères, leur dit-il, ne me décelez pas :
 Je vous enseignerai les pâtis les plus gras ;
 Ce service vous peut quelque jour être utile,
 Et vous n'en aurez point regret.
 Les Bœufs, à toutes fins, promirent le secret.
 Il se cache en un coin, respire, et prend courage.
 Sur le soir on apporte herbe fraîche et fourrage,
 Comme l'on faisait tous les jours :
 L'on va, l'on vient, les valets font cent tours,
 L'intendant même ; et pas un, d'aventure,

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁷⁹ Nous renvoyons donc à son étude pour ses multiples analyses érudites afin de nous contenter d'un unique exemple ici.

²⁸⁰

N'aperçut ni corps, ni ramure,
Ni Cerf, enfin. L'habitant des forêts
Rend déjà grâce aux Bœufs, attend dans cette
Etable
Que chacun retournant au travail de Cérés,
Il trouve pour sortir un moment favorable.
L'un des Bœufs ruminant lui dit : Cela va bien ;
Mais quoi ? l'homme aux cent yeux n'a pas fait sa
revue.
Je crains fort pour toi sa venue ;
Jusque-là, pauvre Cerf, ne te vante de rien.
Là-dessus le Maître entre, et vient faire sa ronde,
Qu'est-ce-ci? dit-il à son monde.
Je trouve bien peu d'herbe en tous ces râteliers ;
Cette litière est vieille : allez vite aux greniers ;
Je veux voir désormais vos bêtes mieux soignées.
Que coûte-t-il d'ôter toutes ces araignées ?
Ne saurait-on ranger ces jougs et ces colliers ?
En regardant à tout, il voit une autre tête
Que celles qu'il voyait d'ordinaire en ce lieu.
Le Cerf est reconnu : chacun prend un épieu ;
Chacun donne un coup à la bête.
Ses larmes ne sauraient la sauver du trépas.
On l'emporte, on la sale, on en fait maint repas,
Dont maint voisin s'égoutte d'être.
Phèdre sur ce sujet dit fort élégamment :
Il n'est, pour voir, que l'œil du maître.
Quant à moi, j'y mettrais encore l'œil de l'amant.



« L'œil du Maître » est un titre original au sein des fables. Il est métonymique et métaphorique. De fait, d'après J.-P. Collinet, il « est emprunté à la formule mise en sous-titre par le maître de Sacy (*Les Fables de Phèdre*) à sa traduction de la fable latine : « L'œil du maître est le plus clairvoyant » (p. 43). L'expression se trouve dans *L'Économique* d'Aristote [...], elle est reprise par Xénophon dans son propre *Économique* (chap. XII) ; elle est expliquée par Fleury de Bellingen dans son *Étymologie ou explication des proverbes français* [...] ; Richelet la cite [...] ; Furetière également [...]. » Donc, en plus, de rivaliser avec Phèdre, La Fontaine s'inscrit dans tout un courant de pensée érudit. Et l'image intervient pour rappeler et renforcer cette inscription avec le cul-de-lampe qui porte une inscription grecque : « Τ' ΑΝ ΚΑΡΠΙΟΥΣ ΚΑΛΟΥΣ ΔΕΝΔΡΟΝ ΑΓΑΘΟΝ ΠΟΙΕΙ » qui pourrait signifier

« Seul un bon arbre produit de beaux fruits » ou « C'est le bon arbre qui donne de beaux fruits²⁸¹ ». La maxime grecque confère à la fable un caractère humaniste ; La Fontaine s'inscrit dès lors dans le courant de remise en valeur et de retraduction des textes antiques, ce qui explique notamment sa proximité avec le texte de Phèdre original. En outre, dans sa mise en page, le texte joue également de l'espace et des typographies. Le premier élément marquant de ce point de vue se joue dans la lettrine « **U** » qui conditionne l'espacement des vers. En effet, certains vers plus courts sont en retraits sur la marge mais ce retrait n'est pas toujours le même, il y en a deux types dans cette fable : le premier, le plus important, celui qui s'aligne sur le « U » majuscule initial et un second, plus petit, qui concerne trois vers : « Ni Cerf, enfin. L'habitant des forêts » et le retour à la ligne de deux mots « Etable » et « revue ». La lettrine et le premier mot en majuscule est un usage du livre mais de ce fait il met en valeur le premier mot de chaque fable et encore plus la première lettre. Ainsi, cette fable présente « un cerf », soit un certain cerf que le titre n'a pas présenté de manière cataphorique par un article défini ; mais, l'article indéfini permet de rendre visuellement le piège dans lequel va se retrouver le cerf, comme « L'Astrologue qui se laisse tombait dans un puits », le « U » reproduisant visuellement l'image d'un puits et donc d'un endroit dont on ne peut ressortir. Or, le fait que ce « U » recouvre le troisième vers qui se finit par « asile » rend l'analogie plausible. Ensuite, la disposition en pyramide de trois vers paraît aussi pleine de sens :

N'aperçut ni corps, ni ramure,
Ni Cerf, enfin. L'habitant des forêts
Rend déjà grâce aux Bœufs, attend dans cette
Etable

Ces vers forment comme l'image d'un sablier presque déjà rempli. L'usage du verbe « attendre » fait ainsi littéralement l'analogie avec le temps qui s'écoule. Par contre, le retour à la ligne du terme « Etable » et sa majuscule contribuent à sembler faire de lui un vers court, même s'il se trouve invalidé par la rime, et donc il désigne à l'attention du lecteur le lieu, lieu qui est justement mis à l'honneur dans la gravure. Mais, ce retour à la ligne rapproche aussi ce terme du seul autre qui est aussi renvoyé à la ligne « revue ». Ces deux renvois renforcent une impression de proximité entre les termes : l'étable est le lieu où le cerf sera vu, il ne pourra échapper à l'œil du maître dont l'arrivée n'est qu'une question de temps comme le lui réplique le bœuf. Les majuscules redoublent aussi les jeux visuels : en effet, on trouve une dizaine de « C » majuscules dans la fable, or ces « C » évoquent par métonymie le cerf lui-même caché dans la fable. Il est ainsi doublement caché par le texte mais déjà visible pour l'œil attentif. Cette fable joue aussi de la rime visuelle qui vient donner encore plus de sens à certains vers. En effet, le terme « trépas » se retrouve visuellement à la fin du vers suivant « maint repas », ce qui souligne le sort du pauvre cerf et insiste sur sa mort ; de même, que la rime

²⁸¹ Cette transcription et ces traductions ont été obtenues grâce à l'intelligence artificielle. URL : <https://chatgpt.com>

« élégamment », « amant » joue sur la galanterie finale. Or, pour apercevoir ces jeux, La Fontaine réclame de son lecteur un « œil de maître », expression qui se trouve justement entre les deux termes « élégamment » et « amant » que l'œil rapproche, puisque du fait de la mise en vers, ces trois mots se trouvent les uns en dessous des autres. Mais, c'est sans doute l'usage de la gravure qui est le plus frappant dans cette lecture visuelle. En effet, Chauveau place la scène dans la bâtisse que nous avons trouvée dans le *Livre I*, elle est reconnaissable à son œil de bœuf mais, cette fois, on se trouve à l'intérieur. Or, la fenêtre ronde prend ici un tout autre sens du fait du titre de la fable qui devient aussi celui de la gravure. Cette ouverture particulièrement lumineuse dans la gravure donne l'impression d'un œil qui regarde à l'intérieur de l'étable et en effet, c'est la lumière qui filtre à travers elle qui illumine le cerf de l'image et qui le désigne donc à l'attention des personnages qui tendent leur fourche pour le frapper à mort. L'œil du maître est donc dédoublé puisque le personnage le plus à gauche est manifestement le maître de maison puisqu'il tend la main vers l'animal étranger. Or, le terme « œil de bœuf » existait bien déjà au XVII^e siècle ; d'après le CNRTL, il serait apparu au XVI^e siècle : « 1530 archit. «fenêtre ronde ou ovale pratiquée dans la partie supérieure d'un édifice ou dans un mur» oeul de beuf (ds Mélanges normands, VII, 112 ds FEW t.7, p.318b)²⁸² ». L'usage donc d'une grange à œil de bœuf pour une fable qui met en scène des bœufs et un œil perçant, ne nous apparaît donc pas être une coïncidence. D'autant que le jeu s'accroît par les références étymologiques latines. En effet, maison se dit un latin *domus* et le maître *dominus*, l'œil du maître et donc aussi par extension imparfaite celui de la maison ; et l'œil se dit *oculus* or, en architecture, l'*oculus* est une ouverture ronde dans un mur ou une voûte, ce qui est ici littéralement le cas. Les références à Phèdre se font donc dans la texture de la fable mais aussi dans l'architecture de l'image. Pour autant, La Fontaine rajoute une lecture galante à cette fable en affirmant que l'amant est tout aussi clairvoyant, ce qui signifierait que le bétail ici serait la maîtresse et le cerf le rival que l'amant remarquerait immédiatement ; cette discrète inflexion galante est aussi subtilement présente dans la gravure grâce à la paille qui semble former une couche, et donc faire de la cachette du cerf un lit d'amour. La paille au-dessus formerait alors le baldaquin et l'étrange poteau deviendrait un morceau du lit (la tête ou un pied).

Nous avons ainsi proposé une lecture iconotextuelle des douze livres des *Fables choisies, mises en vers*, ce qui nous a permis d'examiner l'apport réel d'une lecture qui prend en compte les images comme partie intégrante du texte et qui ne se contente pas de les juxtaposer. Le premier apport

²⁸² PIERREL, Jean-Marie (dir.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) [depuis 2013], Université de Nancy. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oeil-de-boeuf>

ayant été de reconsidérer le douzième livre publié en 1694 comme un Livre VII et de percevoir que la lecture iconotextuelle se fait sur trois niveaux dans les *Fables choisies, mises en vers* : un premier niveau macrostructural, c'est-à-dire à l'échelle de l'ensemble complet des fables où l'iconotextualité joue un rôle référentiel, un indice extérieur d'appartenance au tout ; ensuite, on a un deuxième niveau méso-structural, à l'échelle des livres le lien texte/image entre dans tout un jeu de résonance qui permet de redessiner l'architecture globale qui régit l'ensemble des fables ; et enfin, un niveau microstructural qui se joue au sein de l'interaction dans la page du texte et des images et qui révèle des liens beaucoup plus fins et concrets qui permettent de revenir sur les autres niveaux de lecture iconotextuelle. Notre lecture nous a donc permis de constater que les *Fables* se prêtaient à une lecture suivie et qu'elles étaient bien une œuvre pensée pour être lue et vue, qu'il ne s'agissait ni d'une coïncidence fortuite, ni d'une habitude. Cependant, il reste à s'interroger sur les limites de cette lecture. En effet, il subsiste un flottement quant à la réception réelle de cet ensemble de textimages au XVII^e siècle, puisque de fait, la lecture iconotextuelle dépend de la présentation mais aussi de la réception. Ces interrogations doivent donc se confronter à l'examen du rôle de l'image dans les fabliers antérieurs à La Fontaine/Chauveau, afin de mesurer précisément l'originalité de leur entreprise.

III. L'HYPOTHESE ICONOTEXTUELLE : ORIGINALITE, ANACHRONISME OU RE-HISTORICISATION ?

Dans cette dernière partie, il s'agira de mesurer précisément l'originalité de l'entreprise de Jean de La Fontaine et de François Chauveau et de la confronter à l'originalité de la nôtre. Nous chercherons donc à comprendre si l'originalité réelle de l'entreprise des *Fables choisies, mises en vers* – qui est pourtant réfutée par le titre – est bien celle de l'iconotextualité et si donc notre travail qui est le premier à confronter en détails cette notion récente à l'œuvre de La Fontaine (en y adjoignant de manière indissociable le nom de Chauveau) permet vraiment de découvrir de nouveaux aspects ou s'il ne s'agit que d'avoir apposé un terme technique de plus à une œuvre dont on aurait déjà décelé tous les secrets. De fait, est-ce que la lecture iconotextuelle est seulement une relecture contemporaine de l'œuvre du fabuliste et du graveur ou est-elle, au contraire, plus proche d'une lecture historique réelle de cette œuvre devenue incontournable de la littérature française ? Peut-on réellement proposer quelque chose de nouveau sur ce texte ? Notre lecture est-elle anachronique ou permet-elle bien de re-historiciser les *Fables choisies, mises en vers* comme nous le voulions en introduction ? Nous interrogerons donc d'abord l'originalité générale de l'entreprise iconotextuelle puis l'originalité concrète qui se perçoit lors de la lecture pour terminer sur une forme de plaidoyer pour une prise en compte de la matérialité du livre.

1. L'originalité de l'entreprise iconotextuelle de Jean de La Fontaine et de François Chauveau par rapport à leurs prédécesseurs

Pour pouvoir répondre à ces questions, il nous faut d'abord envisager l'originalité réelle de La Fontaine et de Chauveau par rapport aux fabliers antérieurs. En effet, nous avons déjà abordé ce point tout au long de notre parcours mais il convient à présent de nous y pencher plus précisément, ce qui devrait nous permettre de percevoir si finalement la lecture iconotextuelle est simplement une question de tradition qui s'inscrit dans les usages emblématiques et/ou ésopiques ou si l'iconotextualité que nous avons perçue du travail de La Fontaine et de Chauveau est vraiment particulièrement novatrice. Cette question devrait aussi nous conduire à évaluer les différences de postérité entre les fables de La Fontaine et celles de ses prédécesseurs, de ses contemporains ou de ses émules et comprendre pourquoi, justement, le titre des *Fables choisies, mises en vers* s'est réduit à *Fables* comme circonscrivant à lui seul tout le genre. En effet, si comme on l'a vu avec H. R. Jauss l'horizon d'attente doit jouer de l'écart esthétique et donc d'une originalité surprenante pour fonder sa valeur littéraire, pourquoi les fables de La Fontaine qui ne se présentent pas comme originales, contrairement à celles d'Antoine Furetière par exemple, ont été davantage retenues par le temps ?

Peut-on alors retourner le mot de Furetière contre lui et dire que les gravures ne servent pas seulement à orner les livres mais permettent, lorsqu'elles sont iconotextuelles, de les graver pour la postérité ?

ORIGINALITE PAR RAPPORT AUX ILLUSTRATIONS DES YSOPETS

De fait, Alain-Marie Bassy identifie quatre traditions différentes d'illustrations²⁸³ qui se succèdent selon un ordre spatio-temporel chez les fabliers antérieurs à l'iconotexte de La Fontaine et Chauveau. Ces traditions remontent jusqu'au Moyen-Âge avec l'ascendance lointaine de l'ysopet pour s'arrêter aux influences baroques du premier XVII^e siècle. A.-M. Bassy propose donc une lecture préhistorique des traditions de la fable qui nous permettront d'identifier réellement la nouveauté et l'originalité que donne à lire et à voir l'édition des *Fables choisies, mises en vers* de La Fontaine et de Chauveau. Il présente donc la tradition française proche de celle de l'ysopet et semblable à celle que récupèrent les auteurs d'emblèmes ; une tradition italienne inaugurée par l'ouvrage *Fabulae Centum* de Gabriele Faërno qui initie la mode des illustrations en pleine page ; une tradition flamande qui impose une nouvelle conception du paysage et du décor en en modifiant l'atmosphère et remettant en question le système dramatique de la fable et enfin la tradition burlesque qui prend son origine dans la caricature anglaise, dans la lignée des irréguliers ou des grotesques et qui se mêle à une certaine forme de baroque.

En effet, l'ysopet influence le genre de la fable parce qu'il lui permet de perpétuer les fables ésopiques et donc de les faire parvenir au fabuliste et aussi de construire tout un répertoire iconographique pour les graveurs. Un Ysopet, signifiant « petit Esope », est un petit recueil illustré qui a une visée didactique et morale et dans lequel la moralité se détache nettement. Ces fables forment une littérature provinciale qui se situe dans la lignée du *Roman de Renart* et des fabliaux autant que des textes latins et grecs. Ces fables présentent ainsi en très large majorité des personnages animaux et lorsqu'ils sont humains, ils sont généralement paysans et campagnards. Les illustrations de ces manuscrits médiévaux présentent des décors très réduits souvent esquissés par des lignes simples qui font office à la fois de terre et d'horizon. Les personnages sont toujours au premier plan et prennent tout l'espace de la vignette. En effet, ces illustrations reprennent les codes médiévaux avec des personnages dont la taille est déterminée en fonction de leur importance dans l'histoire, avec également une absence de proportion ou de perspective, peu de recherche dans la

²⁸³ BASSY, Alain-Marie, « Préhistoire de l'illustration des *Fables* » dans *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*, Paris, Promodis, 1986, p. 17 à 46.

vraisemblance des animaux et des images en frise et/ou en registre superposé²⁸⁴. Alain Niderst y voit donc « une squelettique pauvreté, [car] le décor se ramène à une ligne, les animaux à des silhouettes²⁸⁵ ». Or, ce caractère frustré, ici déprécié par A. Niderst, est également reproché aux vignettes de François Chauveau. En effet, la première ressemblance entre le genre de l'ysopet et le genre de la fable tel qu'il est pratiqué dans *Les Fables choisies, mises en vers*, outre celle des inspirations textuelles en elles-mêmes, se trouve dans le format des vignettes et leur inscription en regard du texte dans un système de correspondance mots/images et une autre est la mise en scène de personnages souvent animaux qui prennent l'espace majeur de la gravure dans un décor extérieur et campagnard. De fait, l'univers des fables correspond plutôt à la tradition pastorale encore en vogue au XVII^e siècle : le personnage humain le plus courant est le « berger » avec les bergers qui gardent les troupeaux, ceux qui attrapent des alouettes ou des corbeaux, ou les trois qui donnent leur nom à une fable (« Le Berger et la Mer », « Le Berger et le Roi » ou « Le Berger et son troupeau »), à leurs côtés on trouve le bûcheron et d'autres personnages qui dans leur grande majorité appartiennent à l'univers paysan (« Laitière », « Chasseur », « Meunier ») ou artisan (« Jardinier », « Charpentier ») et quelques bourgeois (« L'Homme entre deux âges »). Enfin, dans les deux cas, on trouve une simplification du réel mais pas de symbolisme, ce qui pour A.-M. Bassy se traduit²⁸⁶ comme la volonté de mettre en scène un « condensé poétique de la vie. [La gravure] suscite l'imagination qui doit pourvoir à ce qui n'a été que suggéré²⁸⁶ ». Ainsi, les vignettes des ysopets ou de Chauveau montreraient que la vie est un langage et les personnages mis en face à face permettraient de suggérer le discours comme si « l'illustration saisi[ssai]t la fable dans l'attente de la scène « à faire », avant l'action véritable : c'est pourquoi elle suscite l'imagination. Ainsi la disposition se substitue-t-elle à l'action²⁸⁷ » mais la place des personnages dans la scène suggère aussi l'activité, ce que A.-M. Bassy appelle un « dynamisme dispositionnel²⁸⁸ » que l'on retrouve bien chez François Chauveau.

Pourtant, il y a une véritable originalité dans l'iconotexte Chauveau/La Fontaine par rapport à ces recueils de fables médiévaux. De fait, si La Fontaine a fui l'ornement, il ne s'est pas fait « simpliste », il a complexifié le genre de l'apologue par une poésie innovante et par une énonciation qui multiplie les points de vue, il a également supprimé l'usage de la mise en évidence de la moralité en la laissant parfois deviner ou en en donnant une plus cynique que morale. De même, les gravures de Chauveau sont simples mais sans être simplistes. Dans les ysopets, le « dynamisme

²⁸⁴ Une image en registres superposés, est une seule image qui donne à voir simultanément de manière juxtaposée plusieurs moments successifs d'une narration.

²⁸⁵ NIDERST, Alain, « "Cela est peint..." ». *Les Fables et la peinture.*, *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 64.

²⁸⁶ BASSY, Alain-Marie, *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ *Idem.*

dispositionnel » et la simplification des décors faisaient des apologues une frise continue avec des scènes chronologiquement disposées sur une même ligne de figure, ce qui conduisait le regard de manière linéaire. Les vignettes des ysopets sont ainsi vraiment rectangulaires et étirées pour guider la lecture comme la morale guide l'interprétation. Or, chez Chauveau, les vignettes sont davantage carrées, le regard circule à l'intérieur ; les personnages se répondent et surtout ils ont une taille proportionnée à leur espèce et non à leur importance, comme le prouve de manière éclatante la fable liminaire qui rend presque insignifiante les personnages principaux en les réduisant à leur taille d'insecte dans un décor qui prend tout l'espace. Aussi, Chauveau se refuse à l'image en frise, il ne présente qu'une scène bien que celle-ci puisse se dédoubler et faire un clin d'œil à la suivante. Enfin, le décor chez François Chauveau prend tout l'espace et empiète même parfois sur les protagonistes. Prenons donc un exemple.



FIG. 52 : *Le Corbeau et le Renard*, Ysopet, XIII^e siècle, Lyon.



FIG. 53 : *Le Corbeau et le Renard* par Richard de Montbaston vers 1338-1348



FIG. 54 : *Le Corbeau et le Renard*, Steinhowel, 1521



FIG. 55 : *Le Corbeau et le Renard* par François Chauveau

Les manuscrits médiévaux des XIII^e et XIV^e siècles offrent des illustrations uniques et colorées qui enluminent le texte que sa mise en couleur et ses lettrines contribuaient déjà à rendre iconotextuel. Le manuscrit parce qu'il repose sur un déchiffrement est en lui-même iconotextuel parce qu'il nécessite

une confrontation du signe linguistique pour lui-même qui fait image en plus du lien qu'il crée avec son enluminure. La lecture en est nécessairement dynamique et attentive. La couleur accentue cette mise en relief des éléments graphiques qui ne peuvent que susciter l'attention du lecteur et sa mise en regard dynamique. Or, sur nos deux exemples manuscrits, la couleur a une signification indépendante de l'image elle-même, comme le prouvent le fond doré ou les points dorés qui ne renvoient à aucun référent réel. Ils désignent plutôt la richesse de l'ouvrage et son luxe. L'usage du lapis-lazuli qui offre la couleur bleue et de l'or désignent donc plutôt l'image comme un signe extérieur de luxe que comme offrant un véritable éclairage sur la fable. Ainsi, le trait est stylisé, les animaux appartiennent davantage à une famille (oiseaux, canidés) qu'à un genre (corbeau, renard). Il est tout à fait intéressant, de constater que les deux dessins réalisés à la main reposent sur une schématisation du décor assez semblable avec trois arbustes placés aux mêmes endroits du dessin. De même, les cadres se ressemblent beaucoup. L'iconotextualité se joue donc surtout dans la mise en rapport de la richesse de l'enseignement avec celle de l'ouvrage : l'image désigne l'objet comme sérieux et utile du fait de sa qualité graphique. C'est moins le cas, lorsque l'imprimerie s'est développée et que les ysopets présentent des gravures dont les cernes simples stylisent les animaux et les rendent donc beaucoup plus simplistes. Le troisième exemple montre donc des animaux simplifiés et un paysage moins réduit mais qui retient aussi moins l'attention du fait de l'absence de couleurs. Or, Chauveau qui avec la taille-douce s'inscrit davantage dans cette lignée s'en éloigne finalement par son usage. En effet, il travaille son paysage et ses personnages grâce à des hachures beaucoup plus nombreuses, fines et serrées, ce qui lui permet de créer de la profondeur et d'habiller la gravure. Il joue avec la lumière et découvre un monde en volumes plus profond que ne pouvait le faire la gravure de l'ysopet. Chez Chauveau, on a une véritable recherche d'ancrage dans un environnement particulièrement travaillé avec différents plans et des animaux qui respectent les caractéristiques de leur espèce. Ainsi, l'iconotextualité de Chauveau est quelque peu liée à l'ysopet puisque sa gravure permet de faire de l'objet livre le symbole de la qualité littéraire de son auteur mais la taille réduite de ses vignettes et le détail mis en œuvre de leur création mettent en évidence d'autres aspects iconotextuels qui sont soit réellement originaux, soit qui prennent leur inspiration ailleurs.

Ainsi, l'épure de l'un n'est pas celle des autres bien qu'à partir de cette origine puisse se tracer des sources et des origines dans les formes d'inspiration et de goût du fabuliste et du graveur. A.-M. Bassy identifiait la tradition flamande comme une tradition qui mettait le paysage à l'honneur et les inspirations italiennes qui, elles, mettaient l'antiquité à l'honneur. Or, répondant à l'inspiration et au goût antique avoué de La Fontaine, Chauveau habille ses personnages à l'antique et peint un univers bucolique et campagnard. Il nous faut donc nous intéresser à ces tendances italiennes et

flamandes avec comme modèles Corrozet et Baudoin qui s'inspirent de l'italien Alciat et les flamands Gheeraerts et Visscher. Pour étudier ces traditions illustratives et percevoir si leur influence a pu avoir une incidence sur l'iconotextualité des *Fables choisies, mises en vers*, il nous faut faire un détour par le genre de l'emblème qui a largement inspiré au moins les modèles italiens et français de La Fontaine et Chauveau voire directement nos deux artistes. L'emblème est un genre défini comme assez différent de l'apologue et de son ancêtre l'ysopet et plus clairement iconotextuel. De nombreux critiques ont démontré ses influences certaines sur le travail de La Fontaine et Chauveau, cependant leurs conclusions fluctuent quant à savoir la part réelle de cette influence sur le genre même de la fable. Il s'agira donc, à présent, de chercher si l'iconotextualité des *Fables choisies, mises en vers* est uniquement issue de ce modèle ou si elle a quelque chose de novateur.

ORIGINALITE PAR RAPPORT A LA TRADITION EMBLEMATIQUE

En effet, le lien le plus évident, perçu dès le XVII^e siècle, entre les fables de La Fontaine et de Chauveau avec l'iconotextualité se joue dans la tradition emblématique. L'emblème est un genre par essence iconotextuel ou du moins perçu comme tel. Il apparaîtrait au XVI^e siècle avec le recueil *Emblemata* de l'italien Andrea Alciat, publié en 1531. En effet, ce recueil marque le point de départ d'une longue tradition qui se perpétue jusqu'en 1692 au moins. C'est donc généralement à partir de cet ouvrage fondateur que les tentatives de définition du genre se sont établies. Ainsi, Karl Canvat et Christian Vandendorpe²⁸⁹ résument cette pratique de la manière suivante :

L'emblème réunit, le plus souvent, trois éléments : un mot (*inscriptio*) qui donne le sens moral, une gravure allégorique (*imago*) et un texte court (*subscriptio*) qui dégage la relation des deux autres : ainsi, le luth devait donner aux princes italiens une leçon de concorde, et le chêne qui résiste aux tempêtes témoignait de la puissance de Charles Quint²⁹⁰.

Cependant, cette définition, trop largement répandue, ne recoupe pas la variété qui existe au sein de ce genre qui n'a jamais été clairement défini ni au moment de sa création ni par les règles classiques. C'est ce que Stefan Schoettke met en évidence :

Tout d'abord, la forme tripartite de l'emblème (*inscriptio-figura-subscriptio*), que l'on retient habituellement pour établir la comparaison, est certes la plus courante, mais ce n'est pas la seule. Il entre donc une part d'arbitraire dans la description qu'on en donne. Pourquoi ne retenir que cette forme ? Ne serait-ce pas par commodité ? pour établir la correspondance avec les constituants de l'apologue²⁹¹ ?

²⁸⁹ CANVAT Karl, Christian VANDENDORPE, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

²⁹¹ SCHOETTKE, Stefan, « Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l'emblème » [Autour des *Fables* de Jean de La Fontaine. Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 9, 1997, p. 33.

En effet, d'abord, pour P. Dandrey, la gravure dans l'emblème d'Alciat n'avait pas lieu d'être :

forme courte et hybride, composée d'un titre annonçant laconiquement le sujet, suivi d'une illustration qu'explicite et commente une épigramme en vers latins, laquelle redouble donc de paroles, à la façon d'une ekphrasis, l'image que l'auteur n'avait sans doute pas songé à faire figurer dans le volume (initiative du libraire selon toute vraisemblance)²⁹²

Cependant, même si l'image n'a pas été voulue au départ, elle a fini par fonder le genre de l'emblème voire même à se substituer aux vers. Ainsi, dès le XVII^e siècle, le père Claude-François Ménestrier, affirme que (nous soulignons)

[...] les deux parties essentielles de ce beau composé, sont les figures, et leur signification, ou leur sens moral, qui est l'âme de ces corps, et la forme, qui leur donne toute leur beauté. La sentence et les vers ne servent qu'à cette signification dont ils sont les interprètes. J'appelle ces deux parties essentielles, pource qu'elles sont absolument nécessaires à l'Emblème, au contraire la sentence et les vers ne sont que des parties accidentelles, pource qu'on en peut faire de simples figures, comme j'ai remarqué ailleurs, et pour lors le sens dépend de l'application de celui, qui voit ces figures. Comme si je représentais un Philosophe, qui attachât la Fortune sur sa roue, sans y ajouter autre chose, les Savants connaîtraient d'abord, que je veux dire que le sage est au-dessus de la Fortune²⁹³.

Cette définition met donc en avant le lien iconotextuel indissociable de ce genre dont la poétique est même fondée sur l'image. L'emblème, tel qu'il est perçu au XVII^e siècle, est donc un genre composé de figures (corps) qui ont un sens d'ordre moral (l'âme) explicité par la sentence et les vers dont on peut cependant se passer. Or, cette définition repose en réalité sur la reprise du genre par les épigones d'Alciat, au nombre desquels on peut compter l'imprimeur Gilles Corrozet et l'éditeur Guillaume Guérault. Ces derniers se montrent en effet plus ou moins fidèles. Ainsi, G. Corrozet, en 1540, propose une forme réellement proche de l'image :

Les emblèmes de *L'Hécatomgraphie* (1540) de Gilles Corrozet, livrent un exemple très différent. Paru à la fin de la décennie qui a vu les premières éditions de l'ouvrage d'Alciat, son texte, contrairement à celui de son prédécesseur, semble fixe. L'emblème de Corrozet est constitué de quatre éléments, répartis dans un dispositif rigide. Sur la page de gauche, à l'intérieur d'un cadre richement orné de motifs végétaux, on trouve une gravure au milieu d'un motto et d'un quatrain ; et sur la page de droite, un poème qui applique le sens donné par l'inscription à une ou plusieurs situations particulières. Son recueil des *Fables du tresancien Esope* (1542) présente, à s'y tromper, le même dispositif, à ce détail près que le poème de la page de droite commence par l'apologue ésope. A la différence de ce qu'on a constaté à propos d'Alciat, la gravure est ici dans un rapport nécessaire avec le texte. L'un est absolument indispensable à l'autre²⁹⁴.

S. Schoettke montre donc que c'est finalement plutôt G. Corrozet qui fonde notre compréhension du genre de l'emblème et celle qui a lieu au XVII^e siècle, et cette compréhension est fondée sur un lien iconotextuel fort. Cependant, il nous apprend également que dans sa création, l'emblème se

²⁹² DANDREY, Patrick, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 109.

²⁹³ MENESTRIER, Claude-François, *L'Art des emblèmes*, (1662), p. 50 cité par P. Dandrey, *Ibid.*, p. 109.

²⁹⁴ SCHOETTKE, Stefan, *art. cit.*, p. 36.

mêle étroitement à la tradition ésopique et de fait, très vite les frontières s'amenuisent puisque ce sont les mêmes auteurs/éditeurs qui publient emblèmes et apologues et qu'ils recourent les sujets, les vers et les gravures ! Et c'est bien ce qu'identifie Laurence Grove en comparant les textes des fables de La Fontaine à deux ouvrages particulièrement représentatifs de ce « lien étroit²⁹⁵ » : *Trois centz soixante & six apologues d'Esopé* de Guillaume Haudent publié en 1547 à Rouen et les fameuses *Fables du tresancien Esopé* de Gilles Corrozet publié à Paris en 1542. Ainsi, S. Schoettke indique, en note, que les textes circulent assez librement d'un ouvrage emblématique à un autre et que

plusieurs aboutissent chez La Fontaine: La Chauve-Souris et les deux Belettes (II, 5) ; L'Aigle et l'Escarbot (II, 8) ; L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits (II, 13) ; Le Renard et le Buste (IV, 14) ; Le Vieillard et ses enfants (IV, 18) ; Le Pot de terre et le Pot de fer (V, 2) ; L'Âne qui porte des reliques (V, 14) ; Le Rat et l'Huître (VIII, 9). La fable ésopique L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits présente un cas de migration particulièrement intéressant; on le rencontre en effet successivement chez Alciat, Corrozet, Faërne, Schoonhovius, Baudoin, Nevelet²⁹⁶.

Georges Couton l'avait déjà incidemment perçu en proposant une étude sur les auteurs d'emblèmes depuis Alciat en 1531 jusqu'aux *Fables morales et nouvelles* d'Antoine Furetière de 1671 puisque, dans cette étude des « Auteurs d'emblèmes », G. Couton mélangeait les textes emblématiques – *Emblemata* d'Alciat ou *L'Hécatomgraphie* en 1540 de Corrozet par exemple – et les recueils de fables ésopiques comme les *Fables du tresancien Esopé* de 1542 de Corrozet ou *Les Fables d'Esopé Phrygien* de Jean Baudoin publiées en 1631 et rééditées jusqu'en 1731 entre autres. Il y aurait donc un lien sensible entre les genres de l'emblème et de l'apologue puisque les deux traditions se rejoignent de manière si mêlée qu'il serait impossible de les distinguer. Et de fait, c'est ce que dit le père Claude-François Ménéstrier :

l'apologue et l'emblème sont des genres pratiquement identiques : Les Apologues d'Esopé sont aussi d'eux-mêmes des Emblèmes, parce que ces Apologues où les Auteurs font parler les plantes, les animaux, et les autres choses naturelles ou artificielles ont toujours leur instruction morale jointe aux discours et aux actions de ces animaux²⁹⁷.

La proximité se joue aussi dans leur réception au sein des Belles-Lettres. En effet, aucun de ces deux genres, dont les nombreuses rééditions marquent pourtant les succès, ne sont définis dans *L'Art Poétique* de 1674 de Nicolas Boileau : c'est qu'ils ne font pas partie des genres pratiqués par les écrivains des Belles-Lettres, ce sont des genres subalternes, scolaires ou populaires et dont il n'est pas nécessaire de faire le bilan. Mais corolairement, on peut penser que c'est la preuve que ces formes sont libres, et pas perçues comme devant être régulées. De ce constat et de cette hypothèse, on peut tirer la conclusion que ces deux formes sont davantage liées à des sensibilités singulières

²⁹⁵ GROVE, Laurence, « La Fontaine et les emblèmes », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 30.

²⁹⁶ SCHOETTKE, Stefan, *art. cit.*, p. 35.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

qu'à des règles précises, il y aurait donc autant de genres de fables que de fabulistes et de genres d'emblèmes que d'auteurs de livres emblématiques ; pas de code, seulement des similitudes. Les mots de Ménestrier semblent amener à penser qu'au XVII^e siècle, on a une fusion progressive des deux genres de la fable et de l'emblème. D'autant plus, que ce sont les fables La Fontaine qui semblent mettre un point d'arrêt à l'étude de G. Couton puisqu'il prend comme borne finale le travail de Furetière en 1671, travail qui par son nom même et par ses réflexions en préface se place dans la continuité de La Fontaine tout en cherchant à le dépasser par l'utilisation du terme « nouvelles ». Or, si on pense que les deux genres ont fusionnés, on comprend la nécessité de la lecture iconotextuelle qui est induite du genre même fondé sur l'image qu'est l'emblème.

En effet, les *Fables choisies, mises en vers* sont proches du genre emblématique et sont la preuve d'une fusion. Mais à quoi tient le caractère emblématique des fables de La Fontaine/Chauveau ? Le rapprochement est d'abord d'ordre formel : convoqué par la disposition typographique avec le numéro de la fable qui est suivi d'une vignette dont le cadre est fait d'un double trait, elle-même suivie d'un titre qui devient le sien et celui du texte de la fable qui se situe à sa suite. Mais il est aussi d'ordre textuel : en effet, ce rapprochement est permis par La Fontaine lui-même qui dans sa préface reprend le vocabulaire lié à cette tradition, celui de Ménestrier (nous soulignons) :

L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité²⁹⁸

Il fait ainsi de son texte la représentation symbolique d'une loi morale. Cette idée est reprise dans plusieurs fables et notamment dans « Le Pouvoir des fables » :

À ce reproche l'assemblée
Par l'apologue réveillée,
Se donne entière à l'Orateur :
Un trait de fable en eut l'honneur²⁹⁹.

Ces quatre vers reprennent ainsi l'idée que dans la fable se donnent métaphoriquement des lois morales que « l'orateur » ou l'érudite explicitera plus amplement mais qu'il fait accéder à son « assemblée » par le symbole et les allégories. Il s'agit d'un rapprochement dont la tendance est générale puisqu'elle se retrouve dans la décoration même du parc de Versailles avec le projet de l'établissement des fontaines dans le jardin en 1672 qui représentent des fables d'Esopé et qui sont accompagnées de quatre vers d'Isaac de Benserade. Enfin, ce rapprochement est permis par l'usage de la gravure mais aussi et surtout par les gravures de Chauveau elles-mêmes qui reprennent l'iconographie emblématique. H. Mos et P. Smith en ont fait brillamment la démonstration en repartant de l'ouvrage de Corrozet. Ils postulent que la fable emblématique de Corrozet revalorise la fable

²⁹⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 9.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 296.

ésopique considérée comme basse et destinée seulement aux classes de grammaire, de langues antiques ou d'éducation morale. Réédité en 1547, l'ouvrage est réillustré par Bernard Salomon – illustrateur le plus connu de son temps – qui travaille ses gravures avec plus de soin et d'art, ce qui contribue à revaloriser le genre mais aussi à penser que l'image est bien fondamentale car il faut qu'elle soit la meilleure possible. Et à H. Mos et P. Smith de préciser :

Notre fable [La Cigale et la Fourmi] montre bien la valorisation esthétique apportée par Salomon : celui-ci a soin de rapprocher son illustration du texte de Corrozet, en représentant les détails mentionnés dans l'ouverture de la fable³⁰⁰.

Or cette illustration de « La Cigale et la Fourmi » connaît une grande postérité. En effet, Salomon représente en arrière-plan un arbre creux et une cigale à quatre pattes, erreur entomologique qui n'était pas présente en 1547 mais qui réapparaît ainsi qu'un arbre très ressemblant en 1567 dans un recueil de fables emblématiques flamandes, les *Warachtighe fabulen der dieren* [Véritables fables des animaux], fruit de la collaboration entre Marcus Gheeraerts (peintre/illustrateur) et le poète Eduard de Dene. Ces derniers proposent une innovation dans l'histoire de ces recueils en proposant un paratexte qui explicite leur coopération et la met en avant tout en montrant « les détails textuels qui sont visibles dans l'illustration³⁰¹ ». A partir de ce recueil réédité plusieurs fois et traduit dans diverses langues (il compte notamment six traductions françaises : deux datant de 1578, une de 1595, une de 1659, une de 1689 et une en 1743) se construit la chronologie de l'imitation. Selon H. Mos et P. Smith, cette étonnante postérité s'explique par la qualité et le succès des illustrations de Gheeraerts. Illustrations dont encore une fois en reprenant l'exemple de « La Cigale et la Fourmi », ils montrent qu'elles sont à la fois reprises comme telles et sources d'inspiration. Ainsi, la cigale à quatre pattes de Gheeraerts se retrouve dans un album imprimé de paysages, intitulé *Verscheyden playsante lantschappen* par Claes Jansz et chez Visscher au XVII^e siècle. Or ce livre est « le produit d'un étonnant télescopage inter pictural³⁰² » car pour la composition, « Visscher a fidèlement copié, selon la technique du report ou du calque (donc avec inversion d'image), un paysage gravé par le célèbre graveur et imprimeur allemand Matthias Merian l'Ancien³⁰³ » puis toujours selon la technique du calque, il a repris la cigale de Gheeraerts copiant également les fourmis et l'arbre creux auquel il ajoute une souche morte et enfin il rajoute un motto en néerlandais et une épigramme de quatre vers. Il utilise donc la technique du collage, définie par H. Mos et P. Smith comme une combinaison :

[d']éléments hétérogènes qui gardent leur spécificité et leur origine dans l'ensemble de l'illustration, sans essayer d'en faire une unité harmonieuse. Ces éléments picturaux ne sont pas le

³⁰⁰ MOS, Hymne, Paul SMITH, « Trajectoires d'une fable illustrée : La Cigale et la Fourmi, de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *Relief*, n°11, 2017, p. 97.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰² *Ibid.*, p. 101.

³⁰³ *Idem.*

fait d'un quelconque plagiat (c'est au XVII^e siècle que la réflexion sur le plagiat commence à se préciser), mais ils fonctionnent de la même manière que les citations dans un texte³⁰⁴.

Or, François Chauveau a puisé aux deux sources que sont Gheeraerts et Visscher. Nos théoriciens le prouvent en reprenant d'abord l'analyse que J.-P. Collinet a fait de la fable « La Cigale et la Fourmi » puis en la confrontant à la « préhistoire picturale³⁰⁵ ». De cette étude, à laquelle nous renvoyons pour plus de détails, il ressort que, dans la vignette, la composition remédie à l'absence d'une morale explicite dans le texte. Chauveau oppose le devant de la scène (où sont les deux insectes) à l'arrière-plan (où est figuré le monde des hommes) et oppose la gauche à la droite qui connotent respectivement le malheur, la mort contre le bonheur, l'opulence et la vie. Enfin, cette gravure puisqu'elle complète le texte serait le résultat d'une collaboration étroite entre La Fontaine et Chauveau. Or tout cela a été permis par un travail d'innutrition de la part de François Chauveau qui s'inspire de Gheeraerts et de Visscher mais en donnant à des éléments anecdotiques chez les premiers (souche morte, personnages, feu de camp, ligne de démarcation) un sens symbolique et moralisateur, il se différencie également dans le médium usant de gravures sur cuivre et non de chalcographie, ce qui tend à moins faire de l'illustration un ornement qu'un retour à « la naïveté d'antan³⁰⁶ » en renouant avec des traditions antérieures, c'est-à-dire avec les « *Fables de Ballesdens* (1645) et avec les premières éditions des *Contes de Ma Mère l'Oie* (1679) de Charles Perrault, illustrées par Antoine Clouzier³⁰⁷ ». Ces sources semblent inscrire l'illustration de Chauveau dans la tradition d'un public plus jeune et donc d'un public qui ne cherche pas la somptuosité du beau livre mais l'éclaircissement de la moralité par l'illustration de la fable. Ainsi, nous pouvons reprendre la conclusion de l'article afin de conclure sur les liens nécessaires et effectifs entre emblème et fable :

Les différents fabulistes et illustreurs nous montrent tout un éventail de formes d'imitation. Résumons-nous. Si Corrozet, Salomon, De Dene et Gheeraerts pratiquent une imitation « différentielle » ou émulative, par laquelle on imite tel devancier tout en se différenciant de lui, et Visscher procède par l'imitation par collage, Chauveau met en pratique une troisième forme d'imitation : l'imitation sélective ou « par emprunt », par laquelle il prend certains éléments dans ses différents modèles (Gheeraerts et Visscher), et les réunit dans un tout harmonieux, tout en les surpassant. Ce faisant, Chauveau suit l'exemple des Anciens, qui répètent l'anecdote de Zeuxis et les femmes de Croton, et l'image horatienne de l'abeille butineuse, qui fait un miel supérieur à partir du nectar trouvé dans des fleurs d'essences diverses – image reprise par La Fontaine : « Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose , / Et fait du miel de toute chose³⁰⁸ ».

Or, cette inspiration par « l'imitation sélective » exercée par Chauveau n'est pas uniquement liée à « La Cigale et La Fourmi » mais se confirme dans de nombreuses illustrations dont Jean-Marc

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 106.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 107.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Idem.*

Chatelain fait l'analyse³⁰⁹. Prenons l'exemple de « L'Olivier et le Roseau³¹⁰ » (Corrozet, Salomon) et du « Chêne et le Roseau³¹¹ » (La Fontaine, Chauveau). Gilles Corrozet dans son édition des *Fables du tresancien Esope* en 1547, collabore avec Bernard Salomon qui insuffle une nouvelle dimension à ses fables d'abord publiées en 1542 avec des vignettes inspirées des ysopets. Salomon propose des hachures qui donne plus de vraisemblance et de vie aux personnages, ce qui contribue bien à fusionner les genres emblématiques et ésopiques puisque, Salomon, la même année, illustre également une réédition des emblèmes d'Alciat. Or, les gravures de Chauveau, par de nombreux aspects iconographiques, peuvent faire penser aux gravures de Salomon et s'inscrivent donc directement à la suite des traditions ésopiques et emblématiques.

Contre les orgueilleux.



FIG. 56 : *Du Roseau et de l'Olivier* par B. Salomon

L'homme humble échappe bien souvent
Des grands perils, mais l'orgueilleux
Tombe aux dangers tresperilleux :
Petite pluye abbat grand vent

DU ROSEAU ET DE L'OLIVIER.
Fable LXXXI.

Ung Roseau tendre et ung Olivier hault
De leur beaulté et valleur contendoient
Et l'ung de l'autre accusoient le deffault,
A qui mieulx mieulx leur cause deffendoient.
Dicî l'Olivier : « Je suis fort et constant,
Et contre moy n'es au vent résistant,
Car tu fleschis, et je suis ferme et stable. »
Lors le Roseau se teut et le laissa ;

Le Chêne et le Roseau

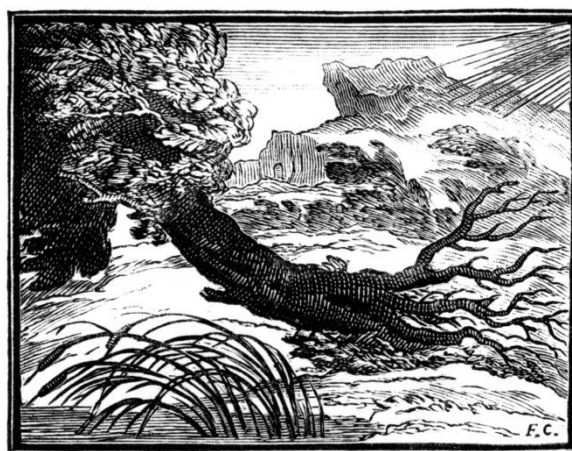


FIG. 57 : *Le Chêne et le Roseau* par F. Chauveau

Le Chêne un jour dit au Roseau :
Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ;
Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau.
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête :
Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous est aquilon ; tout me semble zéphyr.
Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage
Dont je couvre le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir :
Je vous défendrais de l'orage ;
Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des Royaumes du vent.
La Nature envers vous me semble bien injuste.

³⁰⁹ CHATELAIN, Jean-Marc, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 11-22.

³¹⁰ CORROZET, Gilles, *Les Fables du tresancien Esope*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1882, p. 167-168. Nous avons rajouté la gravure de Salomon car cette édition de 1882 n'est pas illustrée et ne respecte donc pas la publication originale voulue par G. Corrozet. Normalement l'illustration devrait être entourée d'un cadre sur la page de gauche en regard du texte de la fable sur page de droite.

³¹¹ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 64-65.

Mais tout soubdain ung fort vent se haulsa
 Impétueux, et si insupportable
 Que l'Olivier par terre il renversa,
 Et le Roseau entier il délaissa,
 Car il ployait et estoit variable.
 Ainsi est il des orgueilleux mondains,
 Trop glorieux et pleins de fier courage.
 Qui, par des cas et accidens soubdains.
 Sont ruynez à leur perte et dommaige :
 Car de tant plus qu'en leur pouoir se fient.
 Qu'en leur richesse et biens se glorifient,
 Plus tost aussi treuvent ung plus fort qu'eulx,
 Soubz le pouvoir duquel ilz sont liez,
 Assubjectis, prins et humiliez :
 C'est volontiers la fin des orgueilleux.
 Mais les petits, humbles, obeïssantz,
 Qui de leur gré sont doux et flechissantz,
 Eschappent mieulx les dangers périlleux.

Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,
 Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci.
 Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.
 Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
 Contre leurs coups épouvantables
 Résisté sans courber le dos ;
 Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots,
 Du bout de l'horizon accourt avec furie
 Le plus terrible des enfants
 Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs.
 L'Arbre tient bon, le Roseau plie.
 Le vent redouble ses efforts,
 Et fait si bien qu'il déracine
 Celui de qui la tête au ciel était voisine,
 Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

On perçoit pleinement l'inspiration de Chauveau qui reprend à Salomon, la position du grand arbre et la forme du roseau, ainsi que les hachures qui sortent de la diagonale en haut à droite indiquant le vent. L'originalité du graveur ne se joue donc pas entièrement dans la nouveauté de l'iconographie. Cette tradition repose justement sur la reprise de motifs connus et son succès repose amplement sur la redondance. En effet, les différents éditeurs reprennent les mêmes textes et/ou les mêmes gravures ; leur succès et leur originalité reposant ainsi soit sur le commentaire des uns ou la nouveauté des autres. De fait, G. Corrozet justifie la reprise en 1547 de son texte de 1542 par de nouvelles gravures. *Les Fables choisies, mises en vers* se placent très concrètement dans cette tradition en reprenant motifs textuels et graphiques. Mais, c'est aussi justement là que se joue leur originalité. En effet, comme en réponse au projet lafontainien qui revendique la tradition par le terme de « choisies », Chauveau s'inscrit dans la filiation de Salomon et donc dans les traditions de la fable illustrée depuis les ysopets jusqu'à celle de l'emblème. Cependant, c'est parce que le lecteur est amené à se rappeler de ce qu'il a lu et vu qu'il est étonné et déconcerté. Ici, la moralité n'est pas pleinement dite et les personnages changent, l'olivier devient un chêne. Le sens moral est laissé à l'appréciation du lecteur : quoi de plus simple, il connaît déjà cette moralité, le texte peut s'en dispenser ! Pourtant, on relit et on doute. La Fontaine n'est peut-être pas si évidemment moral. Ce chêne est peut-être moins prétentieux que son prédécesseur l'olivier ; ce n'est pas lui qui met un terme à la discussion ; il éprouve un peu de compassion pour ce pauvre roseau pliable et soumis au caprice du vent, ce dernier le reconnaît « votre compassion [...] part d'un bon naturel ». Il pêche par orgueil mais il n'est pas complètement mauvais. De fait, Jean Anouilh dans sa réécriture de 1962 privilégie cette lecture plus discrète de l'injustice faite à l'arbre. Or, contrairement à Salomon, Chauveau met également davantage en valeur le chêne dans son illustration : il le place au centre et les hachures serrées qui foncent son écorce lui donnent la préséance sur le roseau que l'on peut presque prendre pour un élément du décor. Chez Salomon, l'image est séparée en deux : avec à gauche

l'olivier qui n'entre pas pleinement dans le cadre et à droite le roseau dont la hauteur prend les deux-tiers de la vignette. Chez Chauveau, le roseau est presque complètement replié sur lui-même dans le coin inférieur gauche. De ce fait, la tempête paraît plus violente et puissante, ce qui rend plus crédible le déracinement de l'arbre mais dévalue également l'importance graphique du roseau. Ainsi, Chauveau conserve l'ambiguïté lafontainienne et une lecture iconotextuelle permet de la rendre plus sensible, ce qui nous conduit à pouvoir affirmer l'originalité de leur entreprise par rapport à leurs prédécesseurs.

Il semblerait donc que le lien iconotextuel soit inscrit dans le genre même de la fable et dans la tradition fusionnée des emblèmes et des fables ésopiques chez les fabliers des XVI^e et XVII^e siècles antérieurs à La Fontaine et Chauveau. Cependant, *Les Fables choisies, mises en vers* ne sont pas à proprement parler des emblèmes tels que les entendent les ouvrages d'Alciat en 1531 ou de Corrozet en 1540 mais des « fables-emblèmes » pour reprendre le terme de S. Schoettke :

l'idée d'emblème est là, mais également mise à distance. L'astrologue est l'« image » de... Mais son but n'est pas de dégager simplement les différents sens qui peuvent lui être associés et de développer un commentaire raisonné. Outre l'idée de l'emblème, La Fontaine se saisit des différents constituants que la tradition emblématique lui fournit, commentaire y compris, pour les refondre dans une forme poétique nouvelle. Il en va donc de l'emblème comme pour d'autres genres que le poète utilise pour inventer ses fables³¹².

Ainsi, toutes les fables de La Fontaine ne sont pas des emblèmes mais s'infusent de cette tradition dont les frontières sont floues. La Fontaine propose bien un genre nouveau mais il pratique l'innutrition par l'emblème parmi d'autres traditions. De fait, Ménestrier ne faisait déjà pas complètement de la fable un emblème, c'est cette nuance que souligne heureusement P. Dandrey :

« les Apologues d'Esopé sont aussi d'eux-mêmes des Emblèmes », et avant de poser que les « trente-neuf Fables qui sont autant de fontaines dans le Labyrinthe de Versailles, sont presque autant d'Emblèmes par le[ur]s tours ingénieux », Ménestrier gauchit la formule lorsqu'il est question des deux apologues de La Fontaine, et semblablement pour chacun d'eux : il ne s'agit plus alors que de montrer comment des « Deux Mulets » on peut « faire... un Emblème régulier », et comment « L'Astrologue » « est un autre Apologue dont on peut aisément faire un Emblème³¹³ ».

A. Niderst nous met ainsi bien en garde des différences entre les deux genres. Dans l'emblème,

La gravure n'est donc pas faite pour illustrer le récit, encore moins pour nous conduire à une représentation pittoresque de la nature et des bêtes. Elle a pour mission de nous faire passer de l'idée au réel : relativement obscure, puisque le contenu moral n'y transparait guère, elle est faite pour susciter la curiosité, pour nous inciter à chercher en quoi un coq devant une perle pour figurer l'ignorance et inspirer cette moralité. En somme les deux pages en regard l'une de l'autre demeurent comme une énigme et sa solution : nous n'allons nullement, selon ce qui serait de

³¹² SCHOETTKE, Stefan, *art. cit.*, p. 41.

³¹³ DANDREY, Patrick, *art. cit.*, p. 109.

l'induction, de l'anecdote à la moralité; nous avons une idée qui devient sensible par des degrés successifs, passant par l'image, par la moralité, enfin par le récit³¹⁴.

Au contraire, dans les *Fables choisies, mises en vers*,

le didactisme est affaibli ou voilé : un titre narratif, La Cigale et la Fourmi, puis une gravure comparable à celles de Italiens, puisqu'on y retrouve assurément les deux insectes au premier plan, mais derrière eux une cabane près de laquelle des paysans se sont groupés autour d'un feu qu'ils ont allumé pour se chauffer, et un arbre. On n'y comprend rien : c'est une énigme, mais pas de la même manière que les fables de Corrozet. La gravure, malgré la sèche netteté du dessin, se présente comme un ensemble, comparable à la rigueur à la nature, touffu, l'essentiel d'où le poète et le lecteur qui le suit, vont extraire l'essentiel et aboutir à la morale. Démarche proprement empirique et qui atteste au fond une mutation de la science et de la philosophie. Il ne faut donc pas demander au fabuliste de nous donner des couleurs, le désordre et les illusions de la lumière : il suscite au sein de son apologue la gravure signifiante, qu'il a dégagée du réel. Cette gravure essentielle est comme un décapement de la gravure initiale. Il faut qu'elle soit expressive, que les silhouettes et les mouvements des animaux y soient bien représentés, mais rien qui ne soit instructif, ne doit s'y découvrir³¹⁵.

La Fontaine et Chauveau adoptent le modèle devenu classique des fables-emblèmes en proposant au sein de l'ouvrage une vie d'Esopé d'abord puis le texte des fables agrémenté de vignettes. Cependant, ils s'éloignent aussi d'un discours trop scolaire ou trop érudit qu'il soit graphique ou linguistique que développent les compilateurs du XVII^e siècle. De fait, deux tendances qui s'inscrivent dans la pensée humaniste de compilation et de retraduction plus proche du texte « original » antique se développent dans la première moitié du siècle. Une première portée par Gilles Corrozet, Guillaume Haudent ou Jean-Antoine de Baïf, chez lesquels,

on retrouve l'une des options les plus importantes de la poétique de la fable, qui doit sans cesse justifier la reprise de schémas déjà connus par un renouvellement ; ici, ce renouvellement est formel : il s'agit de la versification, qui tire la fable vers les différents "petits genres" poétiques, en faisant ainsi un objet de plaisir plus que d'édification. La Fontaine, lorsqu'il propose d'en faire autant, a donc de nombreux prédécesseurs, même en France³¹⁶.

Et une seconde, que l'on retrouve chez Etienne Perret et Jean Baudoin qui

ont exploité la possibilité inverse : celle qui consiste à utiliser l'image, en développant le discours moralisant destiné à "décoder" le sens de celle-ci. Ils s'inscrivent dans la tradition de littérature édifiante des Adagia d'Erasmus (1501), prolongée par les *Fables héroïques d'Audin* en 1648, ou encore par Patru en 1669. Etienne Perret publie, d'abord en 1578 chez Plantin à Anvers, une traduction partielle en français du recueil de fables flamandes d'Edouard de Dene (1567), avec des copies inversées de ses planches à l'eau-forte par Marc Gheeraerts ; le titre annonce clairement ses intentions édifiantes ; la gravure pleine page en taille-douce, sur la page de gauche, fait

³¹⁴ NIDERST, Alain, « "Cela est peint..." ». Les *Fables* et la peinture », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 64.

³¹⁵ *Idem*.

³¹⁶ LESAGE, Claire, « Les sources antiques des fables de La Fontaine », *BnF Gallica* [En ligne], 2018, [mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 16 septembre 2024]. URL : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/les-sources-antiques-des-fables-de-la-fontaine?mode=desktop>

face à la fable en vers, dont la morale, sociale et très convenue, est nettement détachée, sur la page de droite³¹⁷.

Or, La Fontaine et Chauveau renouvellent ces deux traditions. Dans la première, ils reprennent la poésie et la taille réduite des vignettes de Corrozet (comme nous l'avons vu) mais le renouvellement se joue dans celui de la langue :

Socrate n'est pas le seul qui ait considéré comme sœurs la poésie et nos fables. [...] Enfin les Modernes les ont suivis. Nous en avons des exemples, non seulement chez les étrangers, mais chez nous. Il est vrai que lorsque nos gens y ont travaillé, la langue était si différente de ce qu'elle est, qu'on ne les doit considérer que comme étrangers³¹⁸.

Renouvellement qui s'accompagne de celui des vignettes qui se font neuves également. D'autant, qu'ils redéfinissent leur usage : chacune correspond à sa fable et ne peut être appliquée à une autre. Par ailleurs, ils s'éloignent des discours moralisateurs après la fable (même si on retrouve leur influence dans certains discours résomptifs au sein même du texte en vers de La Fontaine) et Chauveau s'éloigne de la grandeur des gravures en pleine page qui étaient un signe diacritique d'érudition savante.

Ainsi, la tradition de la fable telle qu'elle est perçue au XVII^e siècle est filtrée au prisme de l'emblème mais ne s'y assimile pas pleinement. La Fontaine et Chauveau perpétuent donc le mouvement de fusion de la fable à l'emblème en prenant dans les différentes traditions qui ont formées ensemble la fable-emblème pour créer le nouveau genre de la fable qui s'inscrit dans un double usage de l'image. Finalement, leur originalité tient moins à leur entreprise qu'à l'aboutissement d'une tradition commencée par Corrozet et perpétuée par Baudoin. Ainsi, La Fontaine et Chauveau proposent un genre nouveau du fait de la pratique l'innutrition par l'emblème. Pour le résumer schématiquement et de façon très simplifiée, nous proposerions le schéma qui suit³¹⁹ (fig. 58).

La Fontaine et Chauveau se situent donc à la croisée de ces influences génériques, de ces traditions de fables et de leur mise en image. On en arrive donc à une redéfinition du genre de la fable qui s'inscrit dans une tradition iconotextuelle de l'apologue et de ses genres adjacents tels que les ysojets et l'emblème. Inspirée de genres iconotextuels par essence, la fable lafontainienne semble ne pouvoir se passer des traditions auxquelles, elle donne tous les signes extérieurs d'appartenance ; cependant, elle ne se limite jamais à une tradition, et elle semble l'aboutissement puisqu'après elle, aucun fabuliste ne parviendra vraiment à se faire une place. Ainsi, il nous faut

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 6.

³¹⁹ Nous avons déjà proposé un tel schéma lors d'un premier travail mais nous l'avons ici modifié pour mieux correspondre à l'évolution de notre compréhension des enjeux de rapprochements entre emblème et fable.

envisager à quoi tient leur redéfinition du genre de la fable et si elle peut vraiment se targuer d'une iconotextualité particulièrement novatrice.

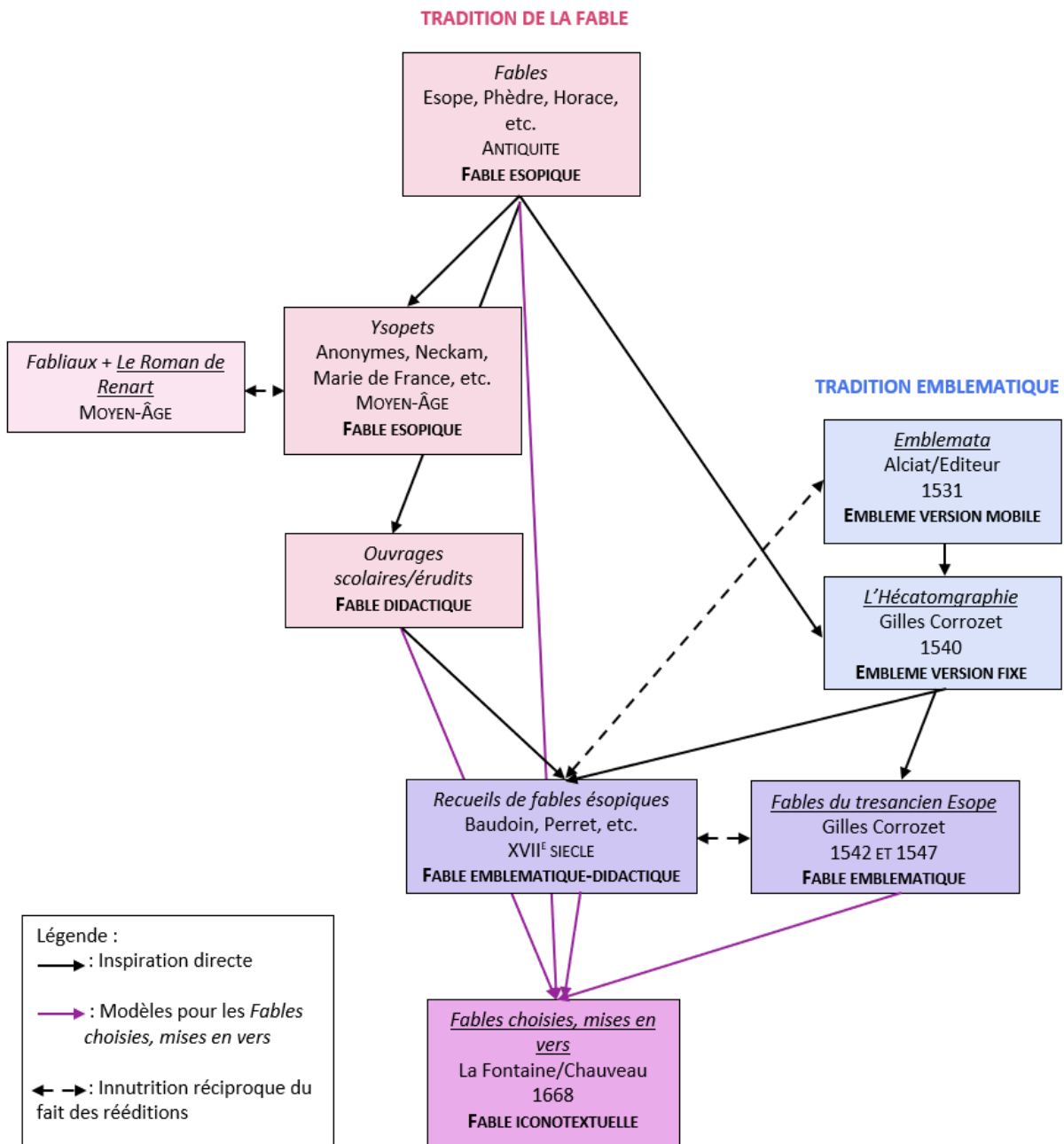


FIG. 58 : Schéma des relations d'innutrition entre fable, emblème et ysopet

LA REDEFINITION DU GENRE DE LA FABLE

Nous avons ainsi déjà constaté que dès le premier volume des *Fables choisies, mises en vers*, La Fontaine et Chauveau s'inscrivaient au sein d'un cadre reconnaissable en donnant des signes extérieurs d'appartenance au genre de la fable (entendu au sens large de la tradition ésopique et

emblématique) et que l'image était justement l'indice majeur de cette autodésignation. Rappelons ce que disait A.-M. Bassy :

[L'image] est la marque résiduelle de l'appartenance des fables à un genre, dont elles ont fait pourtant éclater le cadre³²⁰.

Les *Fables choisies, mises en vers* se présentent donc délibérément comme un iconotexte afin de répondre aux attentes du lectorat. Pourtant, comme le souligne A.-M. Bassy, cet iconotexte, fait « éclater le cadre » du genre : La Fontaine et Chauveau multiplient les signes extérieurs d'appartenance au genre mais c'est pour leur permettre de mieux le dépasser. Les *Fables choisies, mises en vers* de La Fontaine se présentent comme des représentantes de ce genre mais elle ne se font pas la copie servile de leurs précédents. Au contraire, elles se font recreation à partir de ces inspirations. De ce fait, pour recréer le genre de la fable, il leur a été nécessaire d'intérioriser le genre et ses critères et c'est ce que met en évidence Emmanuel Bury dans *L'Esthétique de La Fontaine* en 1996 :

même si pour La Fontaine, le style est bien moins une question de technique que de vision, l'affirmation d'un ton personnel ne peut passer que par la maîtrise de toute la palette, l'intériorisation et l'assimilation des critères génériques et stylistiques de son temps³²¹.

En effet, au XVII^e siècle, la question du genre se double de la question du style et leur hiérarchie est sensible. Ainsi, la fable dédaignée par *L'Art poétique* est un genre bas, un genre scolaire à peine littéraire et qui sur le modèle d'Esopé s'écrit surtout en prose. Donc sur la roue de Virgile, elle correspond à l'univers des bucoliques, un univers paysan dans lequel les animaux les plus communs sont les loups, les ovins, les renards et les chiens qui côtoient des bergers, des meuniers et des bucherons. Ainsi, E. Bury nous apprend que « au-delà du genre de la fable, lexicque et figures donnent le ton [...] et donc les styles définissent des registres homogènes en harmonie avec le genre dans lequel on l'emploie³²² ». Et, redoublant ce ton, Chauveau privilégie les décors paysans et les paysages. C'est d'ailleurs le trait majeur qu'O. Leplâtre identifie dans le geste graphique de Chauveau³²³ :

parmi les traits qui identifient l'atmosphère illustrative de Chauveau, l'attention vive portée au paysage est l'un des plus significatifs [...] Pour les *Fables*, Chauveau ne traite pas la nature comme un banal décor destiné uniquement à mettre en valeur les personnages, l'action ou l'instant exemplaires tirés des récits de La Fontaine. L'artiste ne cantonne pas le paysage à l'arrière-plan de ses images, comme un fond topique obligé mais secondaire, localisant seulement la scène et soutenant l'effort imaginaire réclamé par la fable. Plus d'une fois, au contraire, le monde naturel, en dehors de ses connotations mythologiques ou bibliques, s'impose à l'image et l'occupe³²⁴.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, p. 18.

³²² *Ibid.*, p. 20.

³²³ LEPLÂTRE, Olivier, « Pages, images, paysages (François Chauveau, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*) », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 693-706.

³²⁴ *Ibid.*, p. 695.

Mais, La Fontaine bouscule aussi ces codes, prenons l'exemple de « Contre ceux qui ont le goût difficile ».



FIG. 59 : *Contre ceux qui ont le goût difficile* par François Chauveau

*Contre ceux qui ont le goût difficile*³²⁵

Quand j'aurais en naissant reçu de Calliope
 Les dons qu'à ses amants cette Muse a promis,
 Je les consacrerai aux mensonges d'Esope :
 Le mensonge et les vers de tout temps sont amis.
 Mais je ne me crois pas si chéri du Parnasse
 Que de savoir orner toutes ces fictions.
 On peut donner du lustre à leurs inventions ;
 On le peut, je l'essaie, un plus savant le fasse.
 Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau
 J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau.
 J'ai passé plus avant ; les Arbres et les Plantes
 Sont devenus chez moi créatures parlantes.
 Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?
 Vraiment, me diront nos Critiques,
 Vous parlez magnifiquement
 De cinq ou six contes d'enfant.
 Censeurs, en voulez-vous qui soient plus authentiques
 Et d'un style plus haut ? En voici. Les Troyens,
 Après dix ans de guerre autour de leurs murailles,
 Avaient lassé les Grecs, qui, par mille moyens,
 Par mille assauts, par cent batailles,
 N'avaient pu mettre à bout cette fière cité,
 Quand un cheval de bois, par Minerve inventé,
 D'un rare et nouvel artifice,
 Dans ses énormes flancs reçut le sage Ulysse,
 Le vaillant Diomède, Ajax l'impétueux,
 Que ce Colosse monstrueux
 Avec leurs escadrons devait porter dans Troie,

Livrant à leur fureur ses Dieux mêmes en proie.
 Stratagème inouï, qui des fabricateurs
 Paya la constance et la peine.
 C'est assez, me dira quelqu'un de nos Auteurs,
 La période est longue, il faut reprendre haleine ;
 Et puis votre cheval de bois,
 Vos héros avec leurs phalanges,
 Ce sont des contes plus étranges
 Qu'un Renard qui cajole un Corbeau sur sa voix.
 De plus, il vous sied mal d'écrire en si haut style.
 Eh bien ! baissions d'un ton. La jalouse Amarylle
 Songeait à son Alcippe, et croyait de ses soins
 N'avoir que ses Moutons et son Chien pour témoins.
 Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre des saules ;
 Il entend la bergère adressant ces paroles
 Au doux Zéphyr, et le prie
 De les porter à son Amant.
 Je vous arrête à cette rime,
 Dira mon Censeur à l'instant :
 Je ne la tiens pas légitime,
 Ni d'une assez grande vertu.
 Remettez, pour le mieux, ces deux vers à la fonte.
 Maudit Censeur, te tairas-tu ?
 Ne saurais-je achever mon conte ?
 C'est un dessein très dangereux
 Que d'entreprendre de te plaire :
 Les délicats sont malheureux ;
 Rien ne saurait les satisfaire

Ici, La Fontaine joue sur les styles en glissant du ton de l'épopée qu'il mobilise au travers d'hyperboles, de périphrases et d'épithètes homériques à celui de la pastorale ressentie par l'usage d'un vocabulaire affectif et de références à des romans pastoraux comme l'*Astrée*. Ce faisant, il répond à

³²⁵ LA FONTAINE, Jean de, *Op. cit.*, p. 69. Pour une plus grande clarté, nous prenons cette édition pour référence dans l'établissement du texte afin de travailler sur un texte modernisé.

ceux qui critiquaient l'humilité des fables et les redéfinit comme capables de varier le ton qui devient tour à tour épique et pathétique ; il fait de la fable un « genre caméléon³²⁶ ». Ainsi conclut Emmanuel Bury, La Fontaine ajoute un critère de convenance qui définit le rapport du style et du genre qui sont choisis au tempérament naturel « ingenium³²⁷ » de l'écrivain. La Fontaine propose donc une redéfinition du genre selon un tempérament et le sien serait celui de la « gaieté », du mélange de tons et donc d'un floutage des frontières de genre entre poésie et apologue voire même épopée, conte, et quelques subversions burlesques et parodiques sur le modèle de Scarron et de Voiture. Et Chauveau l'accompagne dans cette entreprise en lui fournissant à la fois le signe extérieur du genre et en répondant aux variations par la confrontation de son image au texte. Ici, la gravure met en scène le censeur et le poète présents au sein du dialogue de La Fontaine et les place dans un décor érudit avec au fond une bibliothèque remplie de gros ouvrages reliés, sur le bord extérieur gauche se trouve une lourde draperie et à droite, baignée de lumière, se trouve une porte. Le rideau semble souligner la mise en scène comme pour désigner les deux personnages au centre de la vignette comme les acteurs de rôles souvent interprétés, ce que soulignait déjà le titre par l'usage de l'expression « ceux qui ». Chauveau et La Fontaine tournent ainsi une critique généralisante qui se transforme en plaidoyer personnel. Et alors, les ouvrages de la bibliothèque semblent pouvoir représenter tous les tons que peut adopter la fable et toutes les formes que peut prendre l'image : les livres sont les témoins de la liberté de l'expression et du savoir que le censeur, au premier plan, veut limiter en arrachant justement un manuscrit. La Fontaine revendique cette liberté par sa mise en pratique dans sa propre fable selon plusieurs exemples alors que son modèle ésopique n'en adoptait qu'un³²⁸. Chauveau ne peut glisser dans sa vignette du ton épique au ton pastoral mais il oppose les deux bords de la vignette avec d'un côté la lourde draperie qui semble faite de velours sombre et de l'autre des hachures qui donnent l'impression de la lumière du soleil. Ainsi, de gauche à droite, on semble passer de la richesse, de l'intérieur noble au dépouillement, à la porte qui mène au dehors et à la lumière extérieure comme s'il mimait le passage d'une tonalité à l'autre, le passage de la noblesse héroïque à la scène champêtre, ce que souligne également le clair-obscur. Finalement, ce que Chauveau donne à voir ce sont les personnages annoncés dans le titre : en effet, on trouve un homme qui fait le difficile et qui est en train d'arracher une feuille et face à lui, assis et crayon en main, un autre homme arrête son geste de son bras gauche. Le titre vient ainsi désigner et l'image et la fable pour annoncer la volonté de stopper les censeurs. L'image comme la fable cristallisent l'arrêt de la censure mondaine en arrêtant ou leur geste (image) ou leur parole (texte) ; s'inscrivant dans leur signe respectif, texte et image rendent de manière performative moins une moralité

³²⁶ *Ibid.*, p. 315.

³²⁷ BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, p. 21.

³²⁸ COLLINET, Jean-Pierre, « Notes » dans LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 1078-1079.

qu'une demande de variété. Ainsi, le fabuliste dans son œuvre conserve en mémoire de nombreux genres poétiques fixes comme le sonnet, le rondeau ou la ballade et des formes plus variables comme l'ode ou la chanson et en fait une synthèse ou un mélange selon les fables dans une esthétique « [d']élégance et de plasticité³²⁹ » dont témoigne la gravure, signe par excellence de l'élégance et du plastique. En outre, ce mélange des tons est bien le résultat d'une politique concertée dont le principal but est de plaire et ce à la fois par le texte et par l'image qui dialoguent entre eux et la volonté de diversifier selon le modèle très commun au XVII^e siècle de la *varietas*. De facto, dans sa préface, La Fontaine s'interroge sur la nécessité et les moyens de plaire et en prenant l'exemple du « Renard et du Bouc », il montre comment la fable est plus susceptible, parce qu'elle est séduisante, d'être écoutée et donc d'être efficace dans sa leçon. L'enveloppe présentative de l'apologue a donc bien toute son importance. Et alors, la fable plaît plus qu'elle n'instruit comme en témoigne l'illustration et la fréquence de l'absence ou de l'ambiguïté de la moralité. Derrière la vérité des genres, c'est une poétique de la sincérité que propose La Fontaine et auquel répond Chauveau, ils refusent les critères exclusivement formels : « au repère tout extérieur des genres, La Fontaine tend à substituer la mesure beaucoup plus intériorisée du ton³³⁰ ». Celui-ci reflète plutôt un état d'âme authentique dans sa variation même. La gaieté, la tristesse, la compassion plutôt que la soumission convenue à une forme. Donc *Les Fables choisies, mises en vers* font de la fable un genre plus plaisant que moral, plus naturel que régulé, plus élégant que convenu, plus varié qu'unique alors même qu'il était perçu comme sous-genre de l'emblème ou comme un genre scolaire, un exercice de style dans les manuels d'apprentissage des belles lettres.

De ce fait, la véritable nouveauté de leur entreprise est bien une redéfinition des usages de l'image et de ce qu'apporte l'iconotextualité. Les sources certaines qui les ont inspirées ont donc sollicité leur imagination ; le texte de La Fontaine est sans doute advenu de l'image même des fabliers antérieurs puisque chacun donne à lire et à voir un style qui s'impose autant que le texte. C'est A.-M. Bassy qui propose, de ce fait, de penser que l'imagination de La Fontaine a été mise en mouvement par une gravure plutôt que par un texte³³¹ puisqu'elles ont une « vertu suggestive », ce qui est d'autant plus vrai pour François Chauveau. La gravure permet d'« amorcer le public par les yeux et l'engager spirituellement à lire les poèmes et les romans des auteurs³³² ».

³²⁹ BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, p. 15.

³³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³³¹ Bassy p. 18.

³³² *Idem.*

Le problème se situe donc dans la compréhension de ce qu'est cette originalité puisqu'elle semble si liée aux usages traditionnels. C'est encore une fois A.-M. Bassy qui propose des éléments de réponse³³³ :

La Fontaine n'aurait pas dû surprendre ses illustrateurs. Le genre de la fable était connu et l'illustration des fables constituait une tradition bien établie. Mais La Fontaine rompt avec les inspirations régnantes du goût, par son art affiné de nuances. La fable avant lui est du domaine de la rhétorique non de la poétique. Il lui assure sa place dans la hiérarchie littéraire³³⁴.

La Fontaine et Chauveau paraissent donc faussement simples, faussement traditionnels ; ils redéfinissent la poéticité du genre : La Fontaine par ses nuances et ses ambiguïtés ; Chauveau par son travail de fourmi qui se situe dans les détails les plus fins des paysages comme semble vouloir en donner la clé la fable liminaire. « La Cigale et la fourmi » donne ainsi le la à la double compréhension iconotextuelle et réaffirme son lien avec les autres fables pour généraliser sa clé de lecture.

Cependant, il ajoute que :

Le sentiment confus d'une originalité difficile à cerner a conduit les illustrateurs à rapprocher la fable d'une autre forme originale d'expression artistique d'ordre littéraire ou plastique. Le domaine plastique prévaut d'ailleurs largement sur le domaine littéraire³³⁵.

Pour nous, ce constat est l'indice de la force iconotextuelle nouvelle de La Fontaine et de Chauveau. De fait, le style radicalement nouveau des gravures de Chauveau qui infléchit son trait pour correspondre à celui des fables lafontainiennes et le style radicalement nouveau de La Fontaine pour des fables, même s'ils s'inscrivent extérieurement dans des schémas connus, les font implorer et redynamisent de ce fait une lecture. De fait, si la fable semble un genre déjà bien exploité, elle nécessite toujours de s'écrire et de s'illustrer sur un texte déjà connu, sur des images déjà vues. Pourtant, La Fontaine, dans sa préface écrit : « je me suis flatté de l'espérance que si je ne courrais dans cette carrière avec succès, on me donnerait au-moins la gloire de l'avoir ouverte³³⁶. » Il ouvre bien une nouvelle voix qu'il dit laisser également ouverte à ses successeurs, mais ces successeurs ne seront que lui-même en 1678 et en 1694, date qui bornera finalement la carrière. La Fontaine renouvelle donc l'intérêt avec la nouvelle imagerie de Chauveau et un nouveau ton moins moralisateur et plus charmeur :

J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ;

³³³ Bassy, « Problèmes de relation et paradoxe littéraire des Fables », p. 67 à 100.

³³⁴ *Idem*.

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ LA FONTAINE, Jean de, *Ibid.*, p. 6.

mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux³³⁷.

Or ces « traits » dans les *Fables choisies, mises en vers* sont autant ceux du fabuliste que ceux du burin du graveur. Ainsi,

C'est ici que La Fontaine va définir la voie qu'il adopte pour transformer en genre littéraire de plein droit ce qui était auparavant du domaine de la rhétorique, de la morale, de la pédagogie ou de l'érudition. Phèdre avait déjà posé le problème : on peut, pour "renouveler" les fables, les mettre en vers – Socrate aurait même été le premier à le faire, ce qui autorise La Fontaine à donner pour père à la fable versifiée "celui des mortels qui avait le plus de communication avec les dieux". On peut également reprendre, non la matière, mais le modèle lui-même, et inventer d'autres fables à partir de la même structure : récit + moralité – c'est ce que font les Italiens après Phèdre. On peut également développer la morale, comme le fait la tradition scolaire et rhétorique. A toutes ces solutions, La Fontaine a ajouté la sienne propre ; elle passe d'abord par la diversité : il ne s'agit pas seulement de varier le ton, mais également les sujets, la structure même de l'apologue, ainsi que le rapport entretenu par le récit avec sa moralité ; celle-ci peut être une application à un cas précis, ou une généralisation en loi universelle, un impératif éthique tiré de l'expérience, ou la simple constatation d'un fait. D'autre part, il se livre à un véritable travail sur le récit, dramatisant les scènes et les situations, dotant les personnages animaux d'une plus grande complexité, jouant en permanence sur leur rapport à l'humain, et se réappropriant, pour le transformer, le bestiaire hérité de la tradition médiévale. C'est ainsi qu'il fonde une nouvelle esthétique de l'apologue, qui, pour s'appuyer sur les expériences déjà faites, n'en constitue pas moins un événement littéraire profondément original³³⁸.

Ainsi, La Fontaine joue bien de l'écart esthétique en surprenant par sa fausse inscription dans la tradition du genre, tout comme les gravures de Chauveau surprennent par leur faux archaïsme, par leur faux air de reprise.

Donc, si la fable est un genre, c'est La Fontaine qui en définit le code, sa fable est unique et sa poétique repose sur la diversité, la multiplicité, la synthèse par l'originalité. La gravure dans *Les Fables choisies, mises en vers* agit en miroir, elle s'inspire des différentes traditions à la fois dans ses formes et dans ses contenus ; elle intègre les évolutions de l'image depuis les ysopets jusqu'aux fables-emblèmes et tout comme le texte, fait une nouvelle synthèse de toutes ses inspirations. Les preuves de ces aboutissements sont doubles et opposées du fait de la différence entre les arts plastiques et textuels. En effet, l'originalité et le talent de La Fontaine ont donné un point d'arrêt au genre de la fable comme ayant atteint son apogée malgré quelques tentatives comme celles de Furetière ou de Florian au XVIII^e siècle. Et de fait, après la parution des fables de La Fontaine, on ne trouve plus d'illustrations originales d'Esopé par contre on trouve des illustrations des fables de La Fontaine dans les éditions d'Esopé ou de Phèdre. C'est l'inverse pour Chauveau : son talent a

³³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³³⁸ LESAGE, Claire, « Les sources antiques des fables de La Fontaine », *BnF Gallica* [En ligne], 2018, [mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 16 septembre 2024]. URL : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/les-sources-antiques-des-fables-de-la-fontaine?mode=desktop>

suscité une réillustration constante des fables et qui ne s'est jamais démentie. L'image est vraiment telle que nous l'avons identifiée, c'est-à-dire génératrice d'art. Il nous semble que c'est la lecture iconotextuelle qui incite les illustrateurs à s'emparer de cet édifice littéraire pour proposer la leur. Nous y venons.

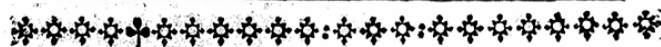
2. L'originalité concrète du parti pris iconotextuel dans la lecture des *Fables choisies, mises en vers*, entre anachronisme et re-historicisation

L'originalité marquée de cette œuvre nous permet donc d'affirmer l'importance de la lecture iconotextuelle perçue dès le XVII^e siècle et qui s'est, de fait, rejouée dans une réillustration. Cela peut paraître paradoxal puisqu'un texte iconotextuel devrait avoir rendu indissociables ses images de sa lettre, pourtant l'indice majeur de l'iconotextualité se trouve dans la réillustration constante et exponentielle des *Fables choisies, mises en vers*. Or, nous pensons que c'est par ces gravures qu'elle s'est d'abord jouée. L'anachronisme n'est donc pas celui de la lecture iconotextuelle mais celui de la relecture par le prisme des images nouvelles. On pourrait penser que l'iconotexte est ce que l'on a coutume d'appeler aujourd'hui les *Fables* et qu'il s'agit donc de la somme de toutes ses images. En effet, on peut admirer les gravures de Jean-Jacques Grandville ou de Gustave Doré ; les peintures de Gustave Moreau ou de Marc Chagall ; les bandes dessinées de Maurice Boutet de Monvel et de Benjamin Rabier ; l'originalité des illustrations de Félix Lorient ou de Willy Aractingi, pourtant aucun ne parvient mieux que François Chauveau à exprimer la véritable historicité des fables. En effet, chaque illustrateur révèle des problématiques actualisantes dans leur illustration, tandis que Chauveau ancre les fables dans une histoire, la leur. Les fables ont été écrites dans une perspective de continuité de la tradition, elles reprennent les enseignements d'Esopé qui dataient déjà de plusieurs siècles et les réactualisent au présent de La Fontaine. C'est inscrit dans le genre de la fable que d'être intemporel. Pourtant les fables ne sont pas atemporelles : elles s'inscrivent bien dans leur histoire et ce sont les gravures de François Chauveau qui permettent de se rappeler de cet aspect essentiel.

L'ORIGINALITE DE L'INTEMPORALITE TEMPORELLE DES *FABLES CHOISIES, MISES EN VERS*

De fait, les *Fables choisies, mises en vers* sont réellement mais pas strictement temporelles contrairement aux fables de leurs prédécesseurs. C'est A.-M. Bassy qui à contrecourant du sens général des critiques remarque cette originalité réelle. En cherchant à circonscrire une atmosphère des fables dans son œuvre majeure, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*, c'est-à-dire en

s'intéressant prioritairement à l'image, comme nous le recommandons³³⁹, il se rend compte que les fables lafontainiennes se situent à un moment difficilement datable. Difficilement mais pas impossible, s'il y a une atmosphère d'apparente atemporalité, on retrouve une mise en avant de l'antiquité, ce qui ne doit pas nous étonner puisque La Fontaine se place sous le patronage d'Esopé et de Phèdre. Cette temporalité est soutenue par Chauveau qui habille les personnages à l'antique et qui en donnant le primat au paysage brouille l'inscription concrète dans le temps, respectant de ce fait la lettre du texte. Mais, dans sa gravure, des éléments détonnent : en effet, on trouve de nombreuses ruines qui ressemblent aux ruines antiques en arrière-plan. Or, si l'on se trouve au VII^e ou VI^e siècle avant notre ère ou même au I^{er} siècle, elles n'ont pas lieu d'être. Les ruines semblent plutôt indiquer une fin de l'antiquité qui reste cependant à l'horizon du texte... et du regard ! Chauveau invite ainsi le lecteur à réactualiser et de fait, ce sont aussi ce que proposent de faire les moralisations des fables ou les commentaires du fabuliste. D'où la conclusion d'A.-M. Bassy selon laquelle l'intemporalité des *Fables choisies, mises en vers* n'est que prétendue, qu'elle ne serait qu'une illusion et que les fables auraient plutôt une capacité d'adaptation spontanée à toute époque. Nous ne sommes qu'en partie d'accord car nous voulons ajouter à ce jugement la nuance de l'atemporalité contre celle de l'intemporalité. Nous pensons, en effet, que les fables de La Fontaine sont toujours aussi actuelles, qu'il donne à lire des portraits toujours aussi véridiques, des vérités cyniques ou morales qui le sont immuables et que de ce fait, les *Fables choisies, mises en vers* sont intemporelles, id est elles seront vraies en essence de tout temps ; cependant, elles ne sont pas atemporelles, elles n'ont pas été écrites ni comprises hors du temps. Elles sont inscrites dans leur temporalité et sont un témoignage d'une actualisation contemporaine du XVII^e siècle et même plus exactement de cette fin de siècle. Prenons l'exemple paradigmatique du « Vieillard et ses enfants³⁴⁰ » :



XVIII.

³³⁹ BASSY, Alain-Marie, « Le moment » dans *op. cit.*, p. 195 à 204.

³⁴⁰ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 165.



oute puissance est faible, à moins que d'être
unie :
Écoutez là-dessus l'esclave de Phrygie.
Si j'ajoute du mien à son invention,
C'est pour peindre nos mœurs, et non point par

envie :

Je suis trop au-dessous de cette ambition.
Phèdre enchérit souvent par un motif de gloire ;
Pour moi, de tels penseurs me seraient malséants.
Mais venons à la fable, ou plutôt à l'histoire
De celui qui tâcha d'unir tous ses enfants.

Un Vieillard prêt d'aller où la mort l'appelait :
« Mes chers Enfants, dit-il (à ses fils il parlait),
Voyez si vous rompez ces dards liés ensemble ;

Je vous expliquerai le nœud qui les assemble.»
L'aîné les ayant pris, et fait tous ses efforts,
Les rendit, en disant : « Je le donne aux plus forts.»
Un second lui succède, et se met en posture,
Mais en vain. Un cadet tente aussi l'aventure.
Tous perdirent leur temps ; le faisceau résista :
De ces dards joints ensemble un seul ne s'éclata.
« Faibles gens ! dit le Père, il faut que je vous montre
Ce que ma force peut en semblable rencontre.»
On crut qu'il se moquait ; on sourit, mais à tort :
Il sépare les dards, et les rompt sans effort.
« Vous voyez, reprit-il, l'effet de la concorde :
Soyez joints, mes Enfants, que l'amour vous accorde.»
Tant que dura son mal, il n'eut autre discours.
Enfin se sentant prêt de terminer ses jours :
« Mes chers Enfants, dit-il, je vais où sont nos pères ;
Adieu : promettez-moi de vivre comme frères ;
Que j'obtienne de vous cette grâce en mourant.»
Chacun de ses trois fils l'en assure en pleurant.
Il prend à tous les mains ; il meurt ; et les trois frères
Trouvent un bien fort grand, mais fort mêlé d'affaires.
Un créancier saisit, un voisin fait procès :
D'abord notre trio s'en tire avec succès.
Leur amitié fut courte autant qu'elle était rare.
Le sang les avait joints ; l'intérêt les sépare :
L'ambition, l'envie, avec les consultants,
Dans la succession entrent en même temps.
On en vient au partage, on conteste, on chicane :
Le juge sur cent points tour à tour les condamne.
Créanciers et voisins reviennent aussitôt,
Ceux-là sur une erreur, ceux-ci sur un défaut.
Les frères désunis sont tous d'avis contraire :
L'un veut s'accommoder, l'autre n'en veut rien faire.
Tous perdirent leur bien, et voulurent trop tard
Profiter de ces dards unis et pris à part.



Voyons d'abord les neuf premiers vers : La Fontaine commence par la moralité qu'il donne comme absolument intemporelle du fait de la généralisation par l'emploi de « tout » comme déterminant,

du présent gnomique et de l'infinif qui est un mode justement non temporel. L'alexandrin rajoute à la noblesse et à la force de la vérité et l'absence de la césure classique à l'hémistiche renforce l'idée qu'il ne faut point être désuni. En effet, la maxime a eu cours de tout temps et ne se dément pas aujourd'hui. Puis, le fabuliste introduit deux de ces prédécesseurs qui l'ont mise en scène par une fable et il met son propre travail sous leur patronage bien qu'il donne la préséance à Esope du fait de son désintéressement premier, ce qui lui permet de justifier qu'il suive plutôt Esope que Phèdre. Or, la justification de son choix, se double de la justification de son entreprise plus générale : « Si j'ajoute du mien à son invention, / C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie ». Ainsi, ce qui justifie La Fontaine (et non Phèdre) c'est la volonté de réactualiser et de montrer la contemporanéité de cette vérité pré-énoncée. Ainsi, il glisse dans son introduction de fable (genre d'Esope) à histoire (nouveau genre de la fable lafontainien). De fait, cette fable se situe précisément au XVII^e siècle avec les idées de « créanciers », de « succession », de « procès », de « bien fort grand, mais fort mêlé d'affaires ». Cette réactualisation revendiquée est aussi visible dans la gravure de Chauveau qui assoit le vieillard sur un lit à baldaquin, objet qui n'apparaît qu'au XV^e siècle et qui de ce fait témoigne d'un écoulement de temps depuis Esope.

De fait, la fable d'Esope était, elle, bien plus atemporelle :

LES ENFANTS DÉSUMIS DU LABOUREUR

Les enfants d'un laboureur vivaient en désaccord. Il avait beau les exhorter : ses paroles étaient impuissantes à les faire changer de sentiments ; aussi résolut-il de leur donner une leçon en action. Il leur dit de lui apporter un fagot de baguettes. Quand ils eurent exécuté son ordre, tout d'abord il leur donna les baguettes en faisceau et leur dit de les casser. Mais en dépit de tous leurs efforts, ils n'y réussirent point. Alors il délia le faisceau et leur donna les baguettes une à une ; ils les cassèrent facilement. « Eh bien ! dit le père, vous aussi, mes enfants, si vous restez unis, vous serez invincibles à vos ennemis ; mais si vous êtes divisés, vous serez faciles à vaincre. »

Cette fable montre qu'autant la concorde est supérieure en force, autant la discorde est facile à vaincre³⁴¹.

Esope proposait une seule scène morale : un faisceau de bois incassable en une fois mais cassable lorsqu'on divise les brindilles. La fable est véritablement donnée comme une illustration d'une loi immuable par le laboureur à ses enfants : l'image morale met ainsi en abyme la fable et son genre eux-mêmes. Enfin, Esope achève sur la moralité qui effectivement renvoie le texte à son rôle d'apologue. C'est donc la moralité qui porte tout le texte et qui se trouve donnée deux fois sous forme de fable et de maxime. Or, on a déjà reconnu le caractère intemporel de cette vérité, et puisqu'il n'y

³⁴¹ ESOPÉ, CHAMBRY Émile (trad.), *Fables*, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1927. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Fables_d%E2%80%99C3%89sop%C3%A9 (trad. Chambry, 1927)

a pas chez Esope d'ancrage historique, on peut légitimement conclure à son atemporalité. La Fontaine, quant à lui, a largement développé son modèle : il reprend l'image et la métaphore des faisceaux qu'il nomme dards mais la réduit à quelques vers ; finalement, il fait le choix de créer une histoire à partir des paroles du laboureur d'où le terme qu'il emploie « d'histoire » pour en montrer la vérité historique qui dépasse la fable allégorique. En effet, La Fontaine ajoute une situation initiale : un vieillard riche mais mourant ayant trois enfants ; un élément perturbateur : la mort ; des péripéties : une première victoire contre voisin et créancier des fils unis puis la défaite face à l'avarice et la cupidité qui désunissent. La fable se colore de toutes ces circonstances qui donnent une tonalité historique à cette dernière. De même, les dialogues rendent cette atmosphère classique. Le langage est de fait inscrit dans les usages classiques et ne peut se lire aussi facilement et simplement qu'au XVII^e siècle. Ainsi, on peut vanter la beauté de la langue classique mais on ne peut nier son ancrage temporel. La mise en page du texte nous l'interdit également : La Fontaine propose une introduction qui met en abyme sa fable, or, les lettrines viennent accentuer cette partition. De même, que l'image en tendant en arrière-plan de la vignette un rideau, semble accentuer le caractère démonstratif de l'histoire qui est présentée. Chauveau conserve ainsi l'image première d'Esope, c'est-à-dire le premier moment de la fable lorsque le vieillard démontre que l'union fait la force avec les dards mais il choisit d'anticiper sur la fin de la fable en montrant que la désunion et la discorde sont facile à vaincre. Ainsi, il s'inscrit dans la filiation d'Esope comme le lui demande La Fontaine mais il rejoint le fabuliste et montre que la réalité est que les hommes ne parviennent à rester unis malgré les mises en garde.

Les fables sont donc engagées dans un moment historique et on a effectivement des mentions très contemporaines comme « financier », « impôts », « maîtresses » entre autres. De plus, la fable « La Fille » paraît décrire une coquette complètement inscrite dans le temps de La Fontaine et Chauveau. De même, les *Fables choisies, mises en vers* se situent sous un régime monarchique absolu et les nombreuses fables qui évoquent roi Lion et courtisans le démontrent bien. De fait, si ces personnages sont ceux d'un temps donné, leurs défauts, leurs caractères, leurs costumes (animaux ou de métier) sont adaptables à toutes les époques, ce qui conduit les illustrateurs à vouloir les réactualiser selon le goût de leur époque. En effet, c'est le caractère temporel et intemporel des fables qui conduisent à une réillustration constante. Les illustrateurs replacent toujours les personnages humains dans leur époque alors qu'ils auraient pu garder cet ancrage classique. Pourquoi ne le font-ils pas ?

En effet, ce qui fait des *Fables choisies, mises en vers* un texte particulièrement illustré c'est parce qu'il s'appuie sur une rhétorique de l'image id est un travail iconotextuel qui ne peut que sauter aux yeux à la lecture. L'image découle du double usage de la poésie et de la prose qui se mêle dans les poèmes pour former un objet à cheval entre le merveilleux et le cynique, ce qui construit des images incongrues mais logiques, qui sont compréhensibles mais neuves. Le travail de La Fontaine et de Chauveau par rapport à ses prédécesseurs a consisté à rendre plus prégnante l'image en la rendant plus plausible par l'ajout de circonstances explicatives, de traits incisifs et en mettant au cœur de ses fables les images textuelles par les procédés rhétoriques. Or, mêmes si ces images réelles et poétiques sont inscrites dans une histoire, leur intemporalité, poussent les illustrateurs à vouloir se les réapproprier, à les ré-historiciser malgré le paradoxe manifeste de lecture que cela implique. De même, les éditeurs depuis le XVIII^e siècle, cherche à s'approprier ce monument de la littérature française pour l'adapter à de nouveaux publics et aux nouveaux enjeux de leur contemporanéité. Nous verrons donc en quoi cette relecture iconotextuelle et cette re-proposition texte/image peut être perçue comme un indice de l'originalité réelle des *Fables choisies, mises en vers* pour finalement comprendre comment réellement lire cette œuvre de manière historique.

Relecture iconotextuelle historique des illustrateurs

Selon, Josèphe Jacquot :

Les mots écrits étant à leur manière un dessin, et le monde des formes étant mêlé à notre activité intellectuelle, c'est le poète, dans la fable, qui a créé, avant l'artiste, l'illustration même de sa pensée. Les arts des mots, et ceux du dessin, se rencontrent alors dans l'imitation du monde visuel ; se prêtant un mutuel appui, ces deux arts, dans la fable, sont inséparables parce que chacun révèle à l'autre la richesse et la profondeur du monde qu'il explore, pour nous faire atteindre aux réalités morales. En illustrant les fables, l'artiste en extrait les images expressives, le réel et l'imaginaire, afin de nous les faire mieux lire³⁴².

Ainsi, J. Jacquot pense qu'une lecture avec des illustrations des *Fables choisies, mises en vers* est plus à même d'être une lecture édifiante parce qu'elle affirme que les deux arts des mots et du dessin sont inséparables. Cette lecture est donc presque iconotextuelle, puisque ce que J. Jacquot revendique c'est une lecture dynamique et coruscante des deux médiums. Cependant, elle parle ici généralement et donc pas uniquement des gravures de François Chauveau. De ce fait, l'iconotexte des *Fables choisies, mises en vers* pourrait, ici, être celui des fables de la Fontaine et des illustrations de n'importe quel artiste. J. Jacquot justifie donc cette lecture parce que la présence de l'image dans le texte est

³⁴² JACQUOT, Josèphe, « Les Fables de La Fontaine dans les arts de la gravure et de la sculpture : le perçu, le réel, l'imaginaire », *Cahiers de l'AIEF*, n°26, 1974, p. 159.

spécifique aux *Fables choisies, mises en vers* et pas à leurs précédents. Or, leur réillustration permanente depuis leur création, serait donc l'indice de cette originalité spécifique des *Fables choisies, mises en vers*. Cette idée est en effet corroborée par les travaux d'Anne-Elisabeth Spica qui a étudié le renouvellement de l'iconographie lafontainienne et son importance pour la compréhension et l'appréhension des *Fables choisies, mises en vers*. En effet, A.-E. Spica rappelle le passé illustratif de la tradition de la fable qui se fonde sur le « bricolage » d'images, ce à quoi invite encore le texte lafontainien fondé dès sa première parution sur ce principe. Se conjuguent donc deux arguments en faveur de la réillustration : la « nature originelle de l'imagerie associée aux *Fables*³⁴³ » et « le pouvoir visuel indéniable attribué au style du poète³⁴⁴ ». L'image dans ces réillustrations se combine avec « tout un système de relais visuels établis à l'intérieur du livre [qui] s'accompagne de jeux avec les éléments iconiques à l'intérieur des images³⁴⁵ ». Ainsi, le fait de ré-illustrer s'inscrirait dans l'essence même du genre de la fable. En effet, selon A.-E. Spica,

Réillustrer, c'est à la fois exhiber une complicité pleine d'émulation entre les graveurs, mais aussi entre les lecteurs (le collectionneur ou l'amateur en ce cas), et surprendre plaisamment grâce à la polarisation entre stéréotype et innovation. Cette dynamique crée une connivence capable de renforcer l'immersion dans un univers textuel et livresque, autant que dans l'appartenance à une communauté transgénérationnelle qui se choisit grâce à d'identiques signes de reconnaissance. Le marché du livre illustré au XIX^e siècle et ses éditeurs ont d'ailleurs compris tout le parti commercial et social à tirer d'une telle dialectique et de l'importance à (faire se) rejoindre ces communautés virtuelles avant l'heure numérique³⁴⁶.

De ce fait, la réillustration des *Fables choisies, mises en vers* se joue dans une recherche de filiation et donc notamment dans les « remplois et le clin d'œil vis-à-vis de l'invention de Chauveau ou des créations postérieures³⁴⁷ ». Cette filiation est ou revendiquée ou volontairement et expressément déglagée. A.-E. Spica parle de recyclage ou de déclinaison. Ce recyclage repose sur plusieurs procédés : d'abord sur « l'amplification des éléments iconiques³⁴⁸ », la « recombinaison des éléments iconiques³⁴⁹ », « la mise en miroir de l'illustration dans l'illustration³⁵⁰ » et « l'itération visuelle d'autres passages d'une même fable³⁵¹ », ou alors sur le parti pris de « renouveler la topique visuelle³⁵² », c'est-à-dire soit « à partir du début du XIX^e siècle, de remplacer les animaux par des hommes³⁵³ » soit « dès le XVIII^e siècle, d'actualiser les éléments décoratifs référentiels pour les accorder à

³⁴³ SPICA, Anne-Elisabeth, « Réillustrer les Fables de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 90.

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Idem.*

³⁴⁷ *Idem.*

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

³⁴⁹ *Idem.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² *Idem.*

³⁵³ *Idem.*

l'horizon de réception des lecteurs contemporains de l'édition³⁵⁴ ». Cependant, certains épisodes restent les mêmes, notamment celui du « Corbeau et du Renard » et ces « choix initiaux renouvelés deviennent des topoi³⁵⁵ ». Mais réillustrer c'est aussi « faire de l'illustration un dialogue avec le texte, dont l'agrément reposera à la fois sur les effets de surprise et sur l'éclaircissement d'un texte dont la valeur herméneutique est adaptée à l'horizon de lecture³⁵⁶ ». Donc la réillustration permet une meilleure compréhension du texte par l'image qui prend de plus en plus de place dans la volonté d'appréhension herméneutique. Ainsi, les illustrateurs développent de nouvelles stratégies pour rendre, à travers leur image de la fable, une explicitation de celle-ci et aussi d'en renouveler l'interprétation sans lasser un lecteur déjà trop habitué aux images de ces textes. A.-E. Spica identifie encore une fois plusieurs procédés : « faire apparaître de manière simultanée plusieurs moments du récit dans la même planche³⁵⁷ », « montrer l'application de la fable à l'arrière-plan de la narration littérale, en juxtaposant par l'anecdote visuelle le propre et le figuré³⁵⁸ », proposer « différentes vignettes qui accompagnent la progression du récit, lui donnent un cadre dans le temps et l'espace³⁵⁹ » ou donner un « séquençage réillustratif³⁶⁰ » qui permet une « immersion et une différenciation des points de vue et qui suscite par l'image l'effet de surprise qu'avait fait perdre la répétition verbale³⁶¹ », ou encore de « ne plus se contenter [de] la lecture réduite à l'anecdote centrale³⁶² ». Tout cela permet à la fois de remotiver la lecture morale et de créer une forme d'hors-temps qui s'autonomise du texte original. En effet, par le processus de répétition, l'image propose alors une « réflexivité³⁶³ » sur elle-même et se dessine comme un nouveau système autonome. Cela est dû notamment au rapprochement avec la tradition emblématique, à la multiplication de détail, mais surtout au fait que la « réillustration procure un surplus visuel dont la gratuité iconique se révèle propre à désarrimer entièrement la fable du texte source, pour la refabuler à nouveaux frais³⁶⁴ ».

Ainsi, les *Fables choisies, mises en vers* sont évidemment lisibles hors des gravures et avec de nouvelles gravures mais cela ne se fait qu'aux prismes d'une réactualisation forcée. En amont, J. Jacquiot avait montré que c'étaient bien justement la lecture et la relecture iconotextuelle qui avaient fait perdre leur historicité aux *Fables choisies, mises en vers*. Elle dresse ainsi le tableau de ces différentes relectures qui en ont fourni de nouvelles.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² *Idem.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 101.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

En effet, les représentations figurées des fables, comme les fables elles-mêmes, constituent un système de liaison d'un type particulier, impliquant la notion de signe-relais, depuis les premières vignettes sur bois, taillées par des imagiers pour illustrer les fables d'Ésope et de Phèdre à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle, en passant par les représentations gravées en taille douce, contemporaines de la parution des fables de La Fontaine au XVII^e siècle, pour aboutir aux illustrations multiples, dans toutes les branches des arts, de ces mêmes fables, jusqu'au XX^e siècle. A travers le temps, bien que le perçu se modifie, l'image, dans sa conception différenciée, donne à la fable une valeur renouvelée, sans pour cela que la morale de celle-ci s'en trouve altérée. Seul, le fait particulier, l'événement politique ou social du règne de Louis XIV auquel la fable faisait une allusion, s'estompe, tandis que le réel et l'imaginaire demeurent les témoins de la pensée première du poète. La réalité figurative de cette pensée est l'élément vivant, qui perpétue le lien intellectuel qui existe entre les actes et les signes révélateurs des schèmes de la pensée, tant du fabuliste que de la nôtre. Désormais la fable illustrée ne se situe plus uniquement par rapport à la pensée de son auteur, mais comme une communication visuelle de sa pensée, laissée en survivance aux générations. N'est-ce pas précisément le propre de l'image de garder et de perpétuer une valeur active d'interprétation, et de faire qu'en l'occurrence la fable reste ainsi toujours contemporaine³⁶⁵ ?

Ce que montre ainsi J. Jacquot c'est que chaque artiste relit les fables selon ses propres critères de perception et son propre imaginaire pour en proposer une relecture qui efface l'historicité première du texte et ne laisse que la rhétorique de l'image du texte. Alors que,

les gravures des fables de La Fontaine, du XVII^e siècle, apprenaient à lire à travers la réalité figurative : la peinture verbale des événements du siècle nuancée par un symbolisme qui faisait atteindre aux réalités politiques, sociales et morales³⁶⁶ ;

les images suivantes se font davantage le reflet de chaque siècle. Cela n'empêche pas leur intérêt dans l'image qui reste fidèle au texte mais qui supprime la première et véritable lecture iconotextuelle de l'œuvre qui avait été pensée comme telle. Josèphe Jacquot le prouve remarquablement à travers l'exemple de « La grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf ». En s'intéressant à « La Cigale et la Fourmi », Maria Eugénia Pereira en arrive aussi aux mêmes conclusions :

Le sens est donc bien, ainsi que l'affirme donc François Rastier, « une interaction entre un texte, des sujets et un entour (ou ensemble de conditions de communication » ; et l'histoire de ces illustrations met bien en évidence le subtil dialogue ininterrompu qui s'est tissé entre La Fontaine et les différents illustreurs que nous avons étudiés. Si, comme nous avons pu le constater, Chauveau a mis l'accent sur la naïveté, Oudry a fait ressortir l'élégance, Grandville la satire, Doré un certain romantisme naissant et Aractingi une certaine simplicité naïve, c'est parce que tous ont voulu faire renaître la fable lafontainienne en s'affranchissant, d'une façon ou d'une autre, de la fidélité au support textuel. L'illustration cesse progressivement d'assumer son rôle d'accompagnement, pour devenir un prolongement de la fable³⁶⁷.

Et Patrick Dandrey prolonge cette relecture en mettant justement en garde contre cette compréhension trop actualisante des fables qui font perdre leur sens originelle en plus d'en infléchir la

³⁶⁵ JACQUOT, Josèphe, *art. cit.*, p. 163.

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ PEREIRA, Maria Eugénia, « Les Fables de La Fontaine et leurs illustrations ou les enjeux de l'interprétation », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°18, 2007, p. 65.

compréhension. Il revient ainsi à la lettre de « La Cigale et la Fourmi ». En effet, il démontre assez brillamment que l'adjectif « prêteuse » n'a jamais eu court et qu'il faudrait lire la féminisation du métier de « prêteur ». De ce fait, P. Dandrey conclut que La Fontaine n'a jamais voulu faire entrer d'ambiguïté dans cette fable :

Le choix du registre financier paraît bien exclure toute intention de christianiser la fable en réévaluant la cause de la cigale. La neutralité de la qualification de « prêteuse » interdit de supposer que la fourmi soit objet de raillerie, même amortie, de la part du conteur. La suppression de la moralité ne permet donc pas de prêter la moindre ambiguïté au parti choisi dans l'affaire par le texte et par son auteur, au contraire. La Fontaine a composé ici une fable ésopique, strictement et authentiquement ésopique par sa signification, mais égayée et colorée par la livrée des muses dont il l'a discrètement revêtue. Et que l'on n'aille pas chercher ici ou là trace d'une ambiguïté qui n'y est pas³⁶⁸.

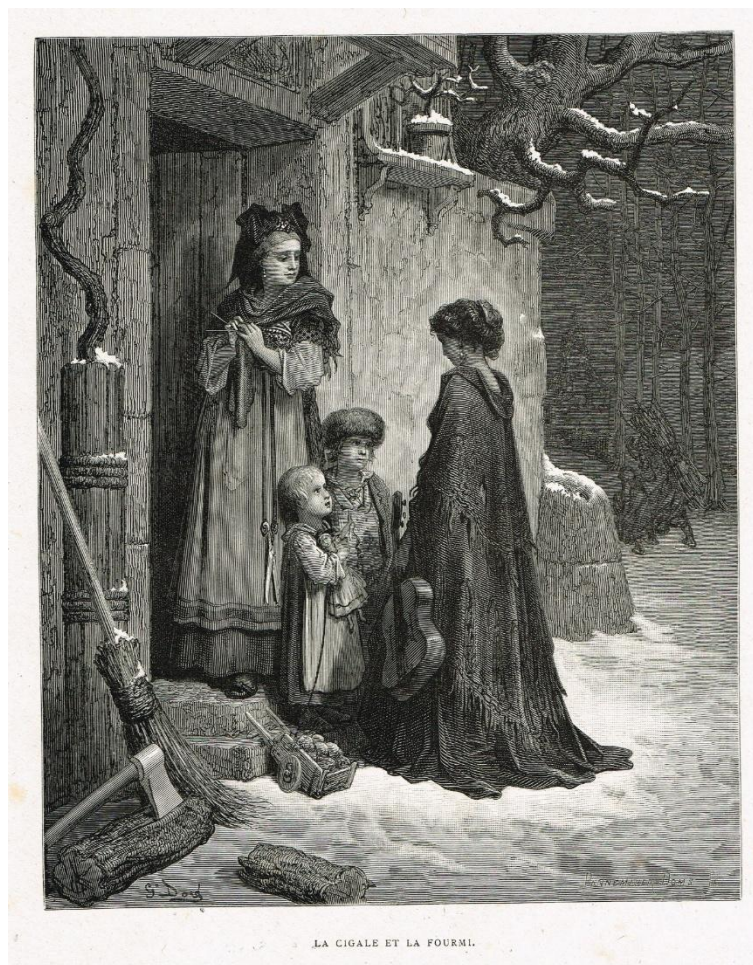


FIG. 60 : *La Cigale et la Fourmi* par Gustave Doré

C'est donc la relecture au prisme notamment de l'illustration de Gustave Doré (fig. 60) qui reconstruit la hiérarchie entre les deux personnages. Sa gravure prenant définitivement partie pour la cigale à laquelle il donne les traits d'une belle jeune fille, qui baisse modestement la tête devant une mère

³⁶⁸ DANDREY, Patrick, « Du nouveau sur La Cigale et la fourmi ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°10, 1998, p. 132.

intransigeante et moqueuse qui la regarde du haut de ses marches sans même interrompre son ouvrage et dont l'embonpoint laisse à penser qu'elle ne manque de rien. La pitié et le parti pris pour la cigale sont d'autant plus renforcés que les deux enfants de la fourmi regardent la belle quémandeuse avec compassion. La neige tout autour augmente aussi le caractère tragique de la situation ainsi que son aspect dramatique.

Ainsi, ces diverses relectures ne se sont pas imposées sauvagement sur les *Fables choisies, mises en vers* puisqu'elles dépendent bien d'une première lecture iconotextuelle et donc de la perception d'une véritable recherche de l'image dans l'œuvre mais elles la trahissent.

Prenons à présent un autre exemple, plus personnel : « Le Chartier embourbé³⁶⁹ ». Au travers, d'une relecture historiquement ancrée au XVII^e siècle de la fable, nous nous proposons de comparer différentes relectures iconotextuelles afin de montrer leur anachronisme. Relisons donc d'abord notre premier iconotexte en faisant attention à son historicité.



FIG. 61 : *Le Chartier embourbé* par François Chauveau



XVIII.

Le Chartier embourbé.



E Phaéton d'une voiture à foin
Vit son Char embourbé. Le pauvre
homme était loin
De tout humain secours. C'était à la cam-
pagne

Près d'un certain canton de la basse Bretagne
Appelé Quimpercorentin.
On sait assez que le destin
Adresse là les gens quand il veut qu'on enrage.
Dieu nous préserve du voyage.
Pour venir au Chartier embourbé dans ces lieux ;
Le voilà qui déteste et jure de son mieux.

³⁶⁹ LA FONTAINE, Jean de, *op. cit.*, p. 233-234.

Pestant en sa fureur extrême
 Tantôt contre les trous, puis contre ses chevaux,
 Contre son char, contre lui-même.
 Il invoque à la fin le Dieu dont les travaux
 Sont si célèbres dans le monde.
 Hercule, lui dit-il, aide-moi ; si ton dos
 A porté la machine ronde,
 Ton bras peut me tirer d'ici.
 Sa prière étant faite, il entend dans la nuit
 Une voix qui lui parle ainsi :
 Hercule veut qu'on se remue,
 Puis il aide les gens. Regarde d'où provient
 L'achoppement qui te retient.
 Ôte d'autour de chaque roue
 Ce malheureux mortier, cette maudite boue,
 Qui jusqu'à l'essieu les enduit.
 Prend ton pic, et rompt-moi ce caillou qui te nuit.
 Comble-moi cette ornière. L'as-tu fait ? Oui, dit l'homme.
 Or bien je vais t'aider, dit la voix ; prends ton fouet.
 Je l'ai pris. Qu'est-ce ceci ? mon char marche à souhait.
 Hercule en soit loué. Lors la voix : Tu vois comme
 Tes chevaux aisément se sont tiré de là.
 Aide-toi, le Ciel t'aidera.

La fable est résolument burlesque : puisqu'elle confère au fait de désembourber une charrette une valeur équivalente à l'un des travaux d'Hercule. Elle associe ainsi un personnage bas, un chartier, dont le métier est justement associé à l'expression « jurer comme un charretier » attestée au XVII^e siècle dans une aventure héroïque qui convoque Hercule devenu Dieu et qui vient en aide au paysan depuis l'Olympe. On a donc plusieurs références à l'Antiquité : « Hercule » est répété trois fois, « le phaéton » qui désigne la charrette et non plus le fils du soleil et son char divin, et enfin le terme « char » qui évoque davantage la voiture de course ou de parade antique que la charrette d'un paysan. Si le temps est antique, l'ancrage spatial est classique. De facto, fait peu commun à l'échelle des autres fables, le lieu est précisément indiqué : le chartier se trouve en « basse Bretagne » à « Quimper-Corentin ». Or, le choix du lieu n'est pas innocent, c'est un endroit d'exil. Ainsi selon la note de Jean-Pierre Collinet,

à Quimper ont été exilés le père Caussin, confesseur de Louis XIII, pour avoir intrigué contre Richelieu [...], le père Desmares, dont La Fontaine à l'Oratoire avait partagé la cellule [...], Roquesante, conseiller au parlement d'Aix, commissaire à la chambre de Justice chargée de juger Nicolas Fouquet, coupable d'avoir, le 19 décembre 1664, manifesté trop éloquemment une opinion favorable à l'accusé³⁷⁰.

Et de fait, l'adresse personnelle du poète à Dieu, « Dieu nous préserve du voyage » et l'ironique rime « lorsqu'il veut qu'on enrage » crée une historicité précise, celle de la cour. De ce fait, le Dieu invoqué peut être à la fois le Dieu de la religion chrétienne de La Fontaine mais aussi l'envoyé de Dieu en France, le monarque absolu Louis XIV. Finalement la morale proverbiale finale qui existait sous différentes formes bien avant La Fontaine et l'intervention herculéenne « Hercule veut qu'on

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 1157.

se remue » jouent d'un comique ironique ancrée dans le parler familier du XVII^e siècle. En effet, la syllepse sur le verbe « remuer » puisque le verbe active à la fois son sens de bouger la terre que celui de se démener quelque peu soulignent des jeux de mots constants dans cette fable. En effet, on a plusieurs jeux sur le sémantisme des mots avec le chartier qui « jure de son mieux » comme le dit l'expression et celui de l'emploi du terme « le phaéton » qui permet à La Fontaine de re-sémantiser l'antonomase. Autre ancrage classique, les jeux d'échos avec d'autres fables. En effet, l'hyperbole « fureur extrême » la périphrase « machine ronde » ont déjà été employées auparavant respectivement dans « La Lion et le Moucheron » et « La Mort et le Bucheron ». Or, Chauveau redouble ces ancrages en associant encore d'autres fables dans sa gravure : notamment, « La cigale et la Fourmi » avec la souche au premier plan, « La Besace » et « Le Paon se plaignant à Junon » avec la divinité assise sur un nuage dans un coin de l'image et enfin en travaillant le paysage comme il le fait dans presque chaque vignette des *Fables choisies, mises en vers*. La gravure est particulièrement travaillée au niveau de la perspective en point de fuite car grâce à l'usage du clair-obscur et des plans, Chauveau paraît faire avancer la charrette dont le mouvement se situe dans une diagonale intérieure de l'image. Ce mouvement et l'activité du cheval et du chartier permettent de comprendre que Chauveau a choisi le moment où le paysan s'est mis au travail pour s'aider lui-même, ce qui lui permet d'obtenir l'aide du Ciel puisque la divinité lui indique quoi faire de son doigt pointé. Or, par le mouvement des membres du cheval et de l'homme, par la lumière sur les muscles bandés du bras du personnage et sa position d'effort, Chauveau met littéralement en lumière les efforts nécessaires à fournir que Hercule dans la fable énumère. Aussi, Chauveau va contre la fable qui indique que le chartier n'entend qu'une voix alors que Chauveau donne à voir la divinité mais c'est qu'il joue de ses propres moyens plastiques et en effet, il rend visible les phrases du fabuliste en tendant le bras d'Hercule que le paysan avait invoqué « Ton bras peut me tirer d'ici ». Enfin, l'ancrage temporel est donc retranscrit et l'ancrage spatial l'est mais plus subtilement. De fait, rien ne semble pouvoir permettre d'identifier ou la Bretagne ou Quimper mais c'est par l'absence qu'on le comprend. En effet, Chauveau place généralement à l'arrière-plan des maisons ou des ruines et c'est leur absence ici qui permet de comprendre qu'on se trouve dans un lieu particulièrement isolé et éloigné « De tout humain secours ».

Etudions à présent différentes réillustrations :



FIG. 62 : *Le Chartier embourbé* par Jean-Baptiste Oudry, 1729-1734



FIG. 63 : *Le Chartier embourbé* par Starling, 1947

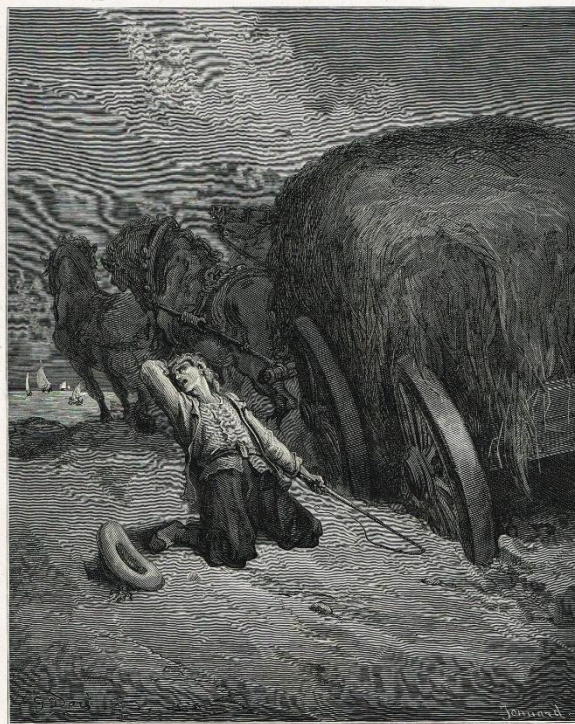


FIG. 64 : *Le Chartier embourbé* par Gustave Doré, 1867

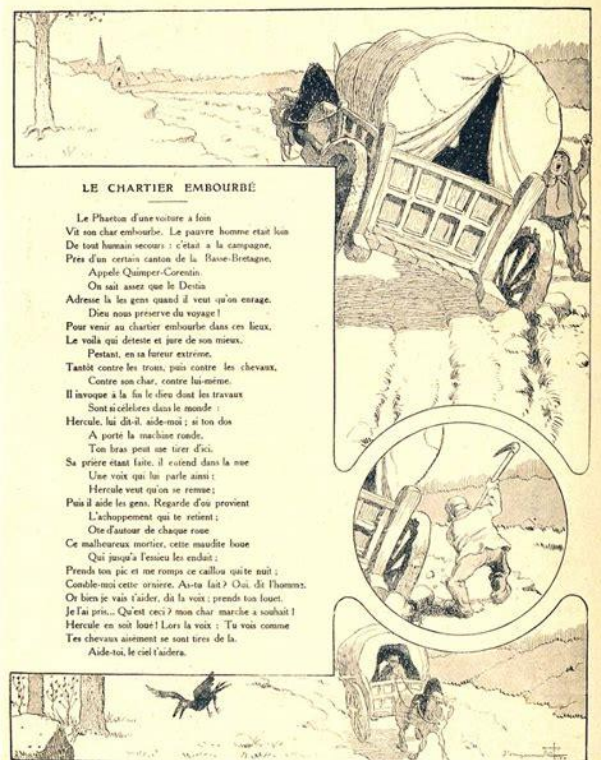


FIG. 65 : *Le Chartier embourbé* par Benjamin Rabier, 1906



FIG. 66 : *Le Chartier embourbé* par Jean-Jacques Grandville, 1840

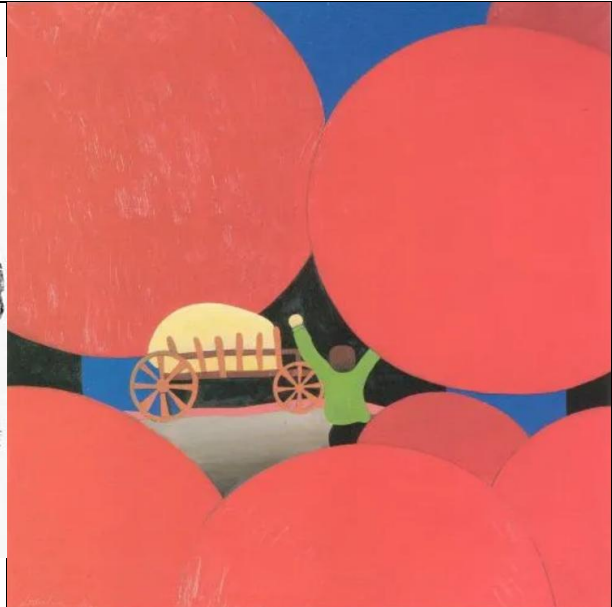


FIG. 67 : *Le Chartier embourbé* par Willy Arintringi, 1989-1995

Jean-Baptiste Oudry, peintre et graveur français célèbre pour ses animaux et ses portraits, est sans doute le premier à invisibiliser les gravures de Chauveau. Pourtant, originellement, ses dessins n'étaient pas censés faire livre ; il avait en effet travaillé le texte des Fables choisies comme source de création et d'invention personnelle entre 1729 à 1734. Il réalisa 275 dessins au crayon noir réhaussés de lavis d'encre de Chine et de gouache au format in quarto, les utilisant parfois comme sujet de tapisserie ou de décoration. Mais leur bon accueil et la volonté de « former, sans égard pour aucune dépense » la plus belle édition des Fables, poussent le sieur Montenault à acheter les dessins d'Oudry et à les faire recoloriser par Nicolas Cochin. Les éditeurs Desaint et Saillant firent également appel à François Bachelier pour réaliser des culs-de-lampe à motifs floraux. Les gravures sont les plus grandes jamais publiées dans un livre illustré : elles font 19 centimètres de hauteur et 14 centimètres de largeur. Quatre ans après le début de l'édition, le premier tome est présenté en 1755 au roi Louis XV qui encourage l'entreprise ; les quatre tomes ne seront cependant achevés qu'en 1759 . Les gravures d'Oudry se replacent donc dans la tradition en grand format des éditions érudites des fables françaises et flamandes. Dans son illustration, Jean-Baptiste Oudry choisit de montrer le chartier au travail, le moment où celui-ci reprend en main son destin et va parvenir à faire avancer son chariot. Il s'inscrit ainsi dans un esprit proche de celui des Lumières puisque c'est le travail et la connaissance qui sont récompensés. L'image n'offre aucune référence perceptible à Hercule ou à une autre divinité. Il serait sans doute forcé de parler d'athéisme (qui se développe peu à peu au XVIII^e siècle) mais, en tout cas, la religion n'est pas prédominante. Oudry respecte également le goût de son siècle pour le décoratif et la préciosité dans l'abondance de détails, dans l'attention particulière à l'arrière-plan végétal, aux animaux, au drapé. De fait, les robes des

cheveux luisent au soleil et le tissu de la tunique pourtant déchirée du Chartier paraît ondoyer du fait des jeux de lumières dans la gravure. De même, l'encadrement fait de la vignette un objet décoratif particulièrement élégant et raffiné.

Jean-Jacques Grandville illustre les fables en 120 dessins entre 1837 et 1838 qui sont gravés sur bois par divers artistes pour une première édition, puis il réalise de nouveau 120 planches pour une seconde édition entre 1839 et 1840. Connaissant un grand succès de son vivant pour sa caricature, il se voit commander de nombreuses œuvres classiques et révérees. De fait, au contraire de ses prédécesseurs, Grandville empreint de sa patte caricaturiste choisit le moment où le chartier se plaint et est complètement inactif. Il nous offre un portrait très satirique en faisant du visage de son personnage une trogne. Ainsi, défiguré, les cheveux hirsutes, le chartier apparaît dans une position ridicule et un abandon total étant donné qu'il a jeté à terre son chapeau et son fouet : il est présenté comme particulièrement impotent et imbécile. La charrette n'est qu'à l'arrière-plan et est moins l'objet de détails, on ne voit d'ailleurs presque pas qu'elle est embourbée, ce qui pourrait contribuer à rendre le personnage encore plus stupide. Encore une fois, la manifestation religieuse est absente, elle est même satirique puisque le regard levé vers le ciel du chartier paraît plus bovin qu'humain. Grandville répond donc au goût prédominant de son époque pour la satire sociale.

Gustave Doré, artiste illustrateur particulièrement prolifique, réalise de nombreuses gravures pour de multiples ouvrages panthéonisés. Il illustre les *Fables* en 1867. Dans l'édition, on trouve deux types de lithographies : des vignettes disposées en bandeau avant le texte au-dessus de lui et de son titre sur la même page et quatre-vingt-cinq fables hors texte, en grande planche. Encore une fois, le texte est encadré par l'image, ce qui fait à la fois du texte le cœur du livre dans un écriin décoratif mais fait aussi de l'illustration la condition de possibilité de cette mise en valeur et lui redonne de l'importance. Choisir de ne faire que quatre-vingt-cinq hors textes remotive également l'importance de ces fables ainsi élues et reconditionne leur lecture. Or, Doré donne toute sa force au romantisme de son siècle. De fait, il choisit tout le dramatique de la situation en proposant une planche particulièrement empreinte de romantisme avec un ciel noir, un homme complètement abandonné dans une position de supplication : le genou écarté à terre, une main derrière la tête, celle-ci tournée vers le ciel dans un cri désespéré et son chapeau à terre comme pour permettre de mieux s'arracher les cheveux. Le premier plan végétal et l'arrière-plan saturé par le ciel permettent à Gustave Doré de créer une atmosphère sombre presque déprimante pour accentuer toute la détresse du personnage. L'intervention divine n'a pas encore eu lieu mais la possibilité de celle-ci est laissée par le ciel d'orage, propice aux apparitions fantomatiques dans la littérature romantique. De fait, on a ici tout un jeu mystique et religieux qui s'accorde bien avec les croyances romantiques et

lyriques. Doré joue de hachures serrées pour rendre sa gravure particulièrement sombre et dramatique et faire du texte comique, un texte à la limite du tragique qui dépeint les situations sociales du XIX^e siècle et les révoltes populaires.

Connu, pour son design de la marque « La Vache qui rit », Benjamin Rabier est un artiste illustrateur et auteur de bandes dessinées renommé. Il illustre les fables en 1906 en 310 planches proches de la bande dessinée, parfois colorées, parfois en noir et blanc sur la commande de son éditeur Jules Tallandier. Rabier propose une lecture particulièrement iconotextuelle puisqu'elle repose sur les schèmes de la bande dessinée avec des cases qui viennent délimiter différents moments de la fable. Le texte est ainsi entièrement reproduit et intégré dans son illustration. On a une prise en charge très ironique et comique de la fable avec des exagérations qui accentuent le grotesque et le burlesque. Mais par un format de case rond, qui l'isole des deux autres, Rabier met malgré tout l'accent sur la nécessité de s'aider soi-même qui est le message moral de la fable ; il cache aussi à l'arrière-plan de la première case, une église et au premier plan de la dernière case, un corbeau qui évoque l'augure antique. Rabier repose donc complètement sur les nouveaux schémas narratifs de son siècle pour transmettre le message de la fable et choisit de faire reposer son illustration sur l'ironie comique.

En 1947, les éditeurs M. Barré & J. Dayez proposent un jeu de cartes postales illustrées qui se divisent en trois parties : une illustration par un artiste aujourd'hui oublié, Starling, puis le texte écrit en bleu dans une typographie qui imite l'écriture d'un écolier et enfin un espace plus ou moins réduit en fonction de la taille de la fable pour que l'acheteur puisse écrire à son correspondant. Ici, Starling prolonge Rabier et joue encore davantage sur le burlesque. D'abord, au travers d'une anthropomorphisation comique des animaux avec les deux chevaux épuisés au premier plan, soufflant par les naseaux et assis sur leur arrière-train mais aussi avec ce qui semble être une vache à l'arrière-plan dans une attitude d'étonnement qui évoque la pose d'une pin-up. Ensuite, l'ironie comique se joue dans l'air ahuri et de ce fait ridicule du chartier assis sur un caillou et complètement déconcerté par la voix qu'il entend. En effet, cette dernière est rendue visuellement par la bulle aux bords crénelés qui reprend la morale de la fable et le dicton bien connu. Tout, dans cette image, joue du développement de la bande dessinée et des images d'Épinal.

Willy Aractingi, peintre américain du XX^e siècle, a illustré les fables entre 1989 et 1995. Il les a traduites sous forme d'huiles sur toile, en adoptant un style qui se rapproche de la peinture naïve de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Sa peinture propose une épure particulièrement forte que ce soit par la sobriété et la netteté du trait, les aplats de couleurs ou la naïveté de la touche. Ce sont des arbres rouges purs qui prennent le premier et l'arrière-plan, soit presque tout l'espace

de l'image alors qu'ils ne sont nullement mentionnés dans la fable. On voit tout de même le chartier et son chariot particulièrement stylisés mais reconnaissables. Le personnage se trouve de dos, les bras levés, symbolisant peut-être l'appel du chartier vers le ciel pour invoquer de l'aide ou sa joie face à sa propre réussite. La technique picturale d'Aractingi montre une réduction à l'essentiel et une autonomisation de ce fait d'autant plus grande par rapport au texte qui n'est plus qu'un horizon pour des peintures qui se détachent de leur référent. L'immédiateté de la couleur rouge, et des autres couleurs pures (c'est-à-dire sans mélange selon les termes artistiques) tels que le jaune, le vert, le bleu et le noir contribuent à invisibiliser la fable et à construire une contemplation plastique.

Toutes ces réillustrations ont en commun de se situer non pas dans l'espace-temps assigné par La Fontaine du fait des références mythologiques et respectés par Chauveau, ni même au XVII^e siècle que la langue et l'association texte-image réclamaient mais dans une nouvelle époque à chaque fois : celle de l'illustrateur. De fait, ces différents artistes sont bien des illustrateurs au sens premier du terme : ils rendent et ont rendu le texte illustre mais lui ont fait perdre son sens temporel premier. Ils adaptent et éclairent le texte par leur image en le déconnectant de son ancrage premier.

Ainsi, on remarque que les conséquences de la réillustration qui était pourtant le premier indice de la réussite iconotextuelle (et donc de la spécificité) de la lecture des fables qui appelait l'image et la mobilisait sont contreproductives quant à la perception réellement iconotextuelle de cette œuvre par les lecteurs. De fait, le problème de ces relectures par l'image, même si elles ont un intérêt en elles-mêmes, c'est qu'elles ont fait perdre la lecture iconotextuelle première. D'abord, parce qu'elles ont de ce fait autonomisé l'image et le texte chacun de leur côté, créant aussi une appréciation discontinue des *Fables choisies, mises en vers* ; mais aussi parce qu'elles les ont inscrites dans une atemporalité qui n'est pas la leur et qui ont infléchi et l'usage des fables et leur compréhension.

Re-historicisation permise par la relecture des Fables avec les gravures de François Chauveau

Finalement, c'est Boris Donné qui met à jour le caractère véritablement historique et surtout spécifiquement original des *Fables choisies, mises en vers* dans leur poétique et leur usage même de l'image. En effet, B. Donné dans son excellente synthèse sur la culture de l'image³⁷¹ revient sur les usages de l'image au XVII^e siècle et dresse une analogie convaincante entre les ekphrasis de

³⁷¹ DONNE, Boris, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVII^e siècle », [Autour des Fables de Jean de La Fontaine, Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°9, 1997, p. 43-55.

Philostrate et les *Fables choisies* de La Fontaine : il montre comment les deux écrivains usent des mêmes procédés pour re-créeer devant les yeux de leur lecteur le tableau qu'ils avaient en tête. En effet, au XVII^e siècle, et c'est ce que La Fontaine avoue lui-même, la « langue des dieux » consiste à restituer une image suscitée par les muses mais le fabuliste dit se contenter des fables car les images épiques, héroïques et grandioses se sont taries pour lui. Mais comme le montre B. Donné c'est tout le travail de La Fontaine de remettre l'image au cœur de la poétique de la fable travestissant l'image simplement allégorique de l'apologue ésopique en re-créeant un tableau. De là, B. Donné peut rapprocher cette galerie de saynètes morales du *Songe de Poliphile*, que La Fontaine a reconnu lire, dans sa composition : c'est parce que « dans cet ouvrage, le jardin s'était fait livre que l'on peut admirer, dans l'œuvre de La Fontaine, la métamorphose du livre en jardin³⁷² ». La Fontaine propose donc « un livre-galerie où les charmes de la libre déambulation, de la conversation et de l'imagination remplacent, grâce au talent de La Fontaine, le côté pesant de la visite guidée et commentée des galeries morales du XVII^e siècle³⁷³. » Enfin, B. Donné conclut sur l'idée que plus qu'une galerie de tableaux le recueil des fables pourrait n'être qu'un seul et même tableau, une grande fresque qui donnerait l'image de la vie humaine, idée chère aux penseurs du siècle des passions. De ce fait, La Fontaine écrit dans sa préface de 1668 : « ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint³⁷⁴ ». Ce qui n'est possible selon B. Donné « que parce que l'allégorisme simple des canevas originaux, fondé sur une interprétation de situations, s'est mué en une image complète des caractères et des passions exprimés par des animaux-personnages qui forment eux-mêmes un véritable ensemble, un microcosme³⁷⁵ ». Ainsi, l'hypothèse d'une lecture suivie iconotextuelle se trouve encore une fois justifiée et constitue bien la véritable originalité des *Fables choisies, mises en vers* par rapport aux autres recueils ésopiques.

Cette notion de galerie de tableaux qui formerait un musée est également explorée par J.-P. Collinet mais il ne voit lui que quelques fables qui puissent en faire partie, parce que, selon lui, l'absence de couleurs ne permet pas de qualifier les fables de tableaux et les gravures de Chauveau ne pourraient, pour la même raison, s'élever à ce rang. De même, Alain Niderst³⁷⁶ évoque le pouvoir d'imagination visuelle chez La Fontaine en citant pour chacun des douze livres un passage particulièrement descriptif mais affirme que La Fontaine n'est pas peintre pour la raison qu'il n'y a pas de couleurs dans ces descriptions. A. Niderst oublie également Chauveau dans sa démonstration puisqu'il ne s'intéresse ici qu'au texte. Mais la suite de son article démontre que s'il n'est pas

³⁷² *Ibid.*, p. 53.

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 54.

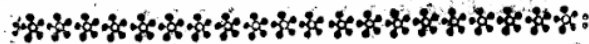
³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ NIDERST, Alain, « "Cela est peint..." ». Les *Fables* et la peinture. », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 62.

coloriste, La Fontaine pourrait être dessinateur. Il nous semble, qu'en réalité, Chauveau et La Fontaine s'inscrivent dans la perspective du livre au XVII^e siècle : ils proposent des gravures. L'absence de couleur dans les fables résonne avec leur accompagnement par des gravures et donc des images également en clair-obscur, jouant des oppositions de couleurs complémentaires et des effets de lumière qui dépendent justement du noir et du blanc. Un des exemples les plus évidents seraient celui du « Loup et de l'Agneau » puisque la fable se fonde sur tout un jeu d'oppositions qui se redouble dans la couleur et qui croque véritablement un dessin en noir et blanc mais prenons un autre exemple, un peu moins clair, afin de mieux pouvoir prouver notre point : « L'Enfant et le Maître d'école³⁷⁷ ».



FIG. 68 : *L'Enfant et le Maître d'école* par François Chauveau



XIX.

L'Enfant et le Maître d'école.



Ans ce récit je prétends faire voir
D'un certain sot la remontrance vaine.
Un jeune enfant dans l'eau se laissa choir,
En badinant sur les bords de la Seine.
Le ciel permit qu'un saule se trouva

Dont le branchage, après Dieu, le sauva.
S'étant pris, dis-je, aux branches de ce saule,
Par cet endroit passe un Maître d'École ;
L'enfant lui crie : Au secours, je pérís.
Le Magister, se tournant à ses cris,
D'un ton fort grave à contretemps s'avise
De le tancer : Ah le petit babouin !
Voyez, dit-il, où l'a mis sa sottise
Et puis prenez de tels fripons le soin.
Que les parents sont malheureux, qu'il faille
Toujours veiller à semblable canaille !
Qu'ils ont de maux ! et que je plains leur sort !
Ayant tout dit il mit l'enfant à bord.
Je blâme ici plus de gens qu'on ne pense.
Tout babillard, tout censeur, tout pédant,
Se peut connaître au discours que j'avance :

³⁷⁷ LA FONTAINE, Jean de, *Ibid.*, p. 59-60.

Chacun des trois fait un peuple fort grand ;
 Le Créateur en a béni l'engeance.
 En toute affaire ils ne font que songer
 Aux moyens d'exercer leur langue.
 Hé mon ami, tire-moi de danger ;
 Tu feras après ta harangue.



Cette fable ne présente en effet aucune mention de couleur et très peu de description. Ainsi, on sait simplement qu'on se situe au bord de la Seine où se trouve un saule auquel s'accroche désespérément un enfant. Mais, le travail d'opposition est tout de suite entamé : le titre d'abord permet d'opposer les personnages dans un lien hiérarchique, de connaissances, d'âge et de taille mais la hiérarchie qui aurait pu se situer du côté du Maître d'école, du fait même de son titre, se trouve tout de suite inversée et démentie par l'annonce de l'objet moral de la fable : « Dans ce récit je prétends faire voir / D'un certain sot la remontrance vaine. » L'effet de chute de « vaine » en fin de vers inverse les rapports préconstruits par les habitudes du lecteur. De ce fait, l'opposition entre les deux personnages s'augmentent de l'incongruité. D'autant que le début de la fable semble infirmer ce qu'elle a annoncé en dépeignant un jeune enfant qui « badinant » se retrouve dans l'eau, ce qui paraît pouvoir correspondre à la périphrase « certain sot » mais le recours à la Providence permet à La Fontaine de placer son texte du côté de l'enfant. Bernard Teyssandier fait remarquer qu'au « regard de l'illustration de Chauveau, ce qui frappe d'abord, c'est la parfaite adéquation de l'image sinon à l'apologue du moins au « Corps » de la fable³⁷⁸ ». En effet, le peu des éléments descriptifs sont scrupuleusement respectés ici. Le maître est facilement reconnaissable à son habit noir, à son tricorne et à sa barbe censée être un symbole de sagesse. L'enjeu de vie ou de mort qu'annonce le dialogue synthétique mais révélateur de l'enfant « Au secours, je pérís » et la longue harangue qui fait parler le maître des mains et lui fait ainsi perdre de vue l'enfant et le danger dans lequel il se trouve est parfaitement représenté. De fait, l'opposition de sens, d'âge, de situation des deux personnages est renforcée ici par une colorisation opposée : le maître en noir et l'enfant en blanc comme pour revaloriser l'innocence puérile et l'infatuation savante. Cependant, le pédant finit par sauver l'enfant et tout comme le saule avait été sa première barrière contre la mort, ils sont gravés par des traits serrés qui les rendent sombres et qui les renvoient au même statut de sauveur. Malgré tout, le saule est bien plus travaillé : chaque feuille en est dessinée afin de mettre l'accent sur son

³⁷⁸ TEYSSANDIER, Bernard, « Représenter l'éducation royale au Grand Siècle : variations magistrales dans l'œuvre gravé de François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 686.

plus grand intérêt pour l'enfant dans cette saynète. B. Teyssandier souligne l'ironie cocasse de ce fait : « Le décalage burlesque colore d'ailleurs ce texte : tombé à l'eau pour avoir fait l'école buissonnière, le garnement est sauvé grâce au buisson de la Prédestination : "Le Ciel permit qu'un saule se trouva³⁷⁹." » mais aussi et surtout la mise en parallèle des deux « sauveteurs » :

Le graveur dispose sur un même plan l'arbre et le barbacole, ce qui permet de les observer conjointement. Tandis que le saule déploie ses branches librement, le maître est engoncé dans le vêtement qui lui sert d'uniforme. Tandis que l'arbre est humanisé (l'une de ses branches sauve l'enfant), le maître est réifié : c'est un bois qui parle, sans doute, mais un bois sec. Pourtant Chauveau ne se contente pas de conforter ce que le texte suggère, en l'occurrence l'altérité radicale entre deux natures que tout oppose : l'enfant est agité ; le magister est impassible. De manière incidente, il transpose : la salve d'invectives du pédant qui s'étend sur six vers est matérialisée par la hauteur impressionnante du personnage. Le graveur accuse ainsi la verticalité de la silhouette magistrale afin de donner corps à sa fulminatio. Or ces effets de décalage soulignent le ridicule du « censeur ». Le maître d'école prête à rire à la fois par ce qu'il possède en trop – une raideur mécanique qui l'exclut de l'humanité ; une apparence loqueteuse qui l'éloigne de l'élégance – et par ce qui lui fait défaut : la clairvoyance du sage, la plus élémentaire empathie. Pour peu qu'on soit attentif aux détails de la vignette, on constate d'ailleurs que le pédant ne voit pas l'enfant. Son regard est ailleurs. Histrion infatué, il débite sa harangue sans porter les yeux vers celui qui l'appelle. En proie à des visions, le magister récite ses injures devant un auditoire absent : peut-être celui des parents, qui sont aussi ses clients. Or pendant qu'il convoque un public imaginaire – « Voyez, dit-il » –, l'enfant se débat. Le martèlement consonantique des allitérations en [s] et en [r] du vers 7 – « S'étant pris, dis-je, aux branches de ce saule » – signale l'énergie déployée par lui. Et cette situation désespérée n'échappe pas à l'œil du graveur. Du corps brutalisé de l'enfant, Chauveau ne révèle d'ailleurs que quelques détails – une main, un bras, une jambe, un visage apeuré. En réalité, ce que souligne l'aquafortiste, et que le texte de La Fontaine suggère de manière implicite, c'est que l'inconséquence du « censeur » aurait pu être fatale³⁸⁰.

L'opposition entre le noir et le blanc est donc largement suffisante pour rendre les éléments descriptifs et graphiques de la fable et ses éléments plus linguistiques trouvent leur expression plastique dans les positions et ne se perdent pas du fait de l'absence de couleur ni même de mots d'ailleurs. Finalement, on a donc des traits tracés par le fabuliste que le graveur rend plus vivement et leur travail conjoint permet à B. Teyssandier de trouver dans la fable une triple morale pour le jeune prince dans cette fable qui éduque et qui est sur l'éducation. En effet, Chauveau qui illustre d'autres miroirs des princes permet de faciliter la compréhension de la leçon à la fois « rhétorique, morale et politique³⁸¹ ». Enfin, le lien se situe encore une fois à une échelle plus large que celle de la simple fable et de sa gravure correspondante parce que la figure du Maître d'école est réexploitée pour « L'Ecolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », dans le troisième livre du second recueil, ce qui crée tout un jeu de réseaux et de liens que l'iconotextualité est la première à déceler.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 688.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 688-689.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 689.

Ainsi, il n'est pas certain que La Fontaine et Chauveau eussent préféré les illustrations en couleur et en pleine page qui se développent aux siècles suivants si le livre l'avait permis. En effet, ils avaient la possibilité de produire des illustrations en pleine page comme le faisait la tradition érudite (dont nous avons vu un exemple avec Jean Baudoin) et ils ne l'ont pas choisi ; ils auraient également pu produire en manuscrit qui aurait permis de donner des illustrations colorées comme cela avait été le cas pour les *Contes* de Charles Perrault qui étaient d'abord parus en manuscrit pour la princesse Élisabeth Charlotte d'Orléans accompagnés de dessins à la main et colorés et qui avaient ensuite été publiés à plus grande échelle avec des gravures. Or, les dédicaces au Dauphin de France du premier recueil, à Madame de Montespan pour le second et au Duc de Bourgogne pour le dernier auraient pu légitimer une telle double parution. D'autant, que La Fontaine et Chauveau avaient déjà eu, ensemble, recours au manuscrit pour réaliser un cadeau pour leur ami commun, Nicolas Fouquet. Ils lui avaient présenté, à l'été de 1658, *L'Adonis* de La Fontaine dont Chauveau avait réalisé le frontispice et que Nicolas Jarry avait calligraphié. Le choix de la seule gravure semble ainsi être concerté. Il relève bien d'une évolution du goût et d'une réactualisation des fables par rapport aux fables érudites et/ou emblématiques et par rapport à la préciosité de l'Idylle d'Adonis. Le choix veut correspondre à la simplicité et à la gaieté revendiquées de cette récréation du genre dont la poésie n'est pas galante ou précieuse mais prosaïque et cynique, gaie et ironique. La gravure doit désigner et redoubler, accompagner et faire mieux entendre la lettre même des fables qui donnent à voir des traits incisifs, des coups de burins qui croquent à grands traits et des cernes noirs qui délimitent caractères, actions et paroles.

C'est donc la relecture des vignettes de François Chauveau qui permet de re-historiciser les fables. D'abord de replacer la lecture dans le livre du XVII^e siècle puis dans ses images et dans sa poétique ; enfin, Chauveau est véritablement le seul qui permet à un lecteur de retrouver une lecture historique que le long apprentissage des fables en dehors de ses illustrations originelles et en dehors d'une lecture suivie des recueils ont fait perdre.

La lecture iconotextuelle est donc bien une spécificité du texte même des *Fables choisies, mises en vers* même si elle s'appuie sur toute une tradition iconotextuelle parce que l'iconotexte de La Fontaine et de Chauveau est bien résolument original et novateur, il permet de redéfinir le genre de la fable. Sa preuve la plus éclatante se trouve dans sa réillustration constante depuis sa création ; même si celle-ci a fait perdre l'historicité de texte original et l'on quelque peu réduit à un ensemble de textes épars dans lesquels on pioche les enseignements ou les traits de génie qui nous plaisent. De ce fait, il nous apparaît que pour lutter contre cet anachronisme et pour retrouver la lettre

originale du texte et sa lecture véritablement iconotextuelle il nous faut plaider pour une prise en compte de la matérialité du livre.

3. Plaidoyer pour une matérialité du livre

Nous voulons donc, pour terminer, plaider pour la conservation de la matérialité du livre des *Fables choisies, mises en vers* avec leurs gravures originales puisque c'est le seul moyen de parvenir à la lecture iconotextuelle originale dont nous avons prouvé et l'originalité, et l'intérêt et la nécessité pour une lecture complète et historique.

POUR UNE MATERIALITE DU TEXTE

« Il n'appartient qu'aux ouvrages vraiment solides, & d'une souveraine beauté, d'estre bien reçus de tous les esprits et dans tous les siècles [...]. Comme les miens sont fort éloignés d'un si haut degré de perfection, la prudence veut que ie les garde en mon cabinet, à moins que de bien prendre mon temps pour les en tirer. » Cette déclaration, parue en 1665 dans la préface des *Contes et Nouvelles en vers*, révèle la réticence de La Fontaine, en commun avec d'autres écrivains de son époque, face aux aléas de la publication de ses ouvrages. Mais elle laisse voir en même temps sa conscience d'une foule de lecteurs potentiels. La Fontaine n'écrit pas simplement pour s'amuser : les formes littéraires qu'il exploite de façon privilégiée impliquent la présence d'autrui³⁸².

Cet extrait tiré du travail de Terence Allott permet de se rendre compte de l'importance du travail éditorial et de la mise en livre et surtout de l'importance qu'ils représentaient aux yeux de La Fontaine mais aussi sûrement aux yeux de ses contemporains. Ainsi, ignorer ce qui fait des *Fables choisies* un ouvrage « vraiment solide, & d'une souveraine beauté » qui pourra perdurer dans le temps paraît véritablement insuffisant et anachronique. Et de fait,

Claude Barbin, l'éditeur de presque tous les écrivains que nous considérons aujourd'hui comme les classiques du siècle de Louis XIV, savait distinguer l'excellence littéraire et intellectuelle. Plus prosaïquement il avait un certain sens du marché pour répondre aux souhaits des lecteurs mondains. Dans le cas de La Fontaine il avait reconnu une valeur sûre du point de vue commercial qui devait bénéficier d'un traitement tout particulier de sa part. On n'a qu'à feuilleter les éditions des œuvres d'autres fabulistes, publiées à la même époque par Barbin, pour se rendre compte des efforts faits au profit de La Fontaine par cet éditeur et par les imprimeurs qu'il employait³⁸³.

Que cette importance à l'édition fût accordée par La Fontaine et qu'elle ait été véritablement accordée aux *Fables choisies* par les éditeurs Barbin et Thierry, cela nous permet ainsi de revaloriser la

³⁸² ALLOTT, Terence, « La Fontaine éditeur de ses Œuvres », *XVII^e siècle : bulletin de la Société d'étude du XVII^e siècle*, n°187, 1995, p. 239.

³⁸³ *Ibid.*, p. 253.

prise en compte de la matérialité du livre. De ce fait, oublier le support originel et la lecture qu'il implique c'est oublier ce qui a permis de transmettre les fables et de les lire comme un monument du classicisme et de la littérature française.

L'ABSENCE DES GRAVURES DE FRANÇOIS CHAUVEAU, UNE MUTILATION

De ce fait, cela nous permet de conclure à une véritable mutilation des fables lorsqu'elles sont privées de leurs gravures originelles (et originales). Nous voulons donc de nouveau proposer un plaidoyer pour la conservation des gravures de François Chauveau. Le terme de mutilation a été employé par d'autres auparavant pour qualifier la suppression des vignettes de Chauveau. D'abord par G. Couton dans son ouvrage *Écritures codées* de 1990 selon P. Dandrey³⁸⁴ puis par J.-P. Collinet (nous soulignons) :

Les [les gravures de Chauveau] négliger revient à mutiler l'œuvre, à l'amputer d'un prolongement quasi consubstantiel au texte. [...] Aujourd'hui l'illustration originelle a cessé de nous apparaître comme partie intégrante de l'ouvrage, pour se fondre dans l'innombrable multitude d'interprétations que n'ont cessé de provoquer les *Fables*, depuis plusieurs siècles, les successeurs de Chauveau. La sienne mérite néanmoins de rester privilégiée, non tant comme la plus ancienne et par conséquent la fondation de toutes les autres, mais surtout parce que La Fontaine, quand bien même il n'aurait pas été consulté, ni sollicité de donner son avis, les a vues, approuvées sans doute, et qu'elles ont, à ce titre, influé, si peu qu'on voudra, sur sa façon d'envisager lui-même le genre de l'apologue³⁸⁵.

J.-P. Collinet souligne ici le problème de la conception du livre des *Fables choisies* et même du texte qui aurait pu se modifier par l'image. Il pose la question de savoir quelle place, dans cette quantité d'illustrations, attribuer à celle de François Chauveau. J.-P. Collinet semble par son entreprise éditoriale et dans la justification de sa notice illustrative vouloir prouver que l'illustration de Chauveau doit être privilégiée parce qu'elle est « partie intégrante » de l'œuvre et donc doit lui être indispensable. Nous l'avons vu, pour le théoricien, cette affirmation n'est pas restée aussi évidente mais, au vu, de ce que nous avons démontré jusqu'ici, nous voulons réaffirmer notre croyance en une indéfectibilité et une essentialité d'une lecture iconotextuelle originelle des *Fables choisies, mises en vers*.

De fait, l'autonomisation des fables et de leur illustration est le résultat de la réillustration. Pourtant, ils ne sont pas indépendants et notre esprit, habitué au système d'images et à lire les images du texte, est incapable de se dépêtrer de cet imaginaire. De facto, l'illustration lorsqu'elle est prise seule vient reformer la fable dans l'esprit de celui qui la voit et appelle à sa mémoire ; tandis

³⁸⁴ DANDREY, Patrick, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 112.

³⁸⁵ COLLINET, Jean- Pierre, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans Jean de La Fontaine, *Œuvres Complètes, I, Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. LXIX.

que la fable seule ressuscite les images vues. Or, cela n'a été permis que grâce à la première publication conjointe des fables avec les gravures de Chauveau. L'absence d'image nous apparaît donc bien comme une trahison.

Délaisser les gravures de Chauveau, c'est donc désaffranchir le texte de son inscription dans une histoire, surtout qu'il n'a pas été choisi par hasard : ses qualités de graveur sont louées par nombre de ses contemporains et effectivement très recherchées comme en attestent les nombreuses commandes qu'il doit déléguer à certains de ses amis. En effet, La Fontaine pour être intégré au rang de classique a dû être affranchi de toute histoire comme l'a voulu une mode de la critique qui s'est désintéressée complètement de la matérialité pour ne penser le « texte » que comme absolu. Cette sacralité accordée au texte oublie donc la nécessité de le réinscrire dans une historicité et donc dans une histoire du livre : un texte ne vit que parce qu'il est lu et ne peut être lu que par l'intermédiaire d'un support (quel qu'il soit : de l'oral jusqu'aux publications en ligne en passant par les manuscrits et les textes imprimés). Ne pas étudier le support, c'est ôter une partie de la portée du texte. Ainsi, les *Fables*, parce qu'elles ont d'abord été publiées avec des gravures, se comprennent en regard de ce texte, lui-même mis en regard des vignettes. Il ne nous reste donc plus qu'à espérer une édition grand public à disposition des étudiants qui reproduirait les fables avec les vignettes de Chauveau telles qu'elles avaient vocation à être présentées et donc comprises.

CONCLUSION

Ce parcours iconotextuel nous a ainsi permis de proposer un nouvel aperçu sur les liens texte/image dans les *Fables choisies, mises en vers* en rassemblant en une synthèse les perspectives nouvelles des articles récents et des perspectives plus anciennes avec une lecture personnelle suivie et iconotextuelle des *Fables choisies*.

Nous avons ainsi d'abord mesuré comment la notion récente d'iconotexte correspondait davantage aux enjeux du texte et de l'image dans les *Fables choisies, mises en vers*. En effet, nous avons pu voir qu'elle permettait mieux que celle d'illustration de répondre au paradoxe de la prise en compte de l'image dans les fables de La Fontaine. Il nous est ainsi apparu que les fables de La Fontaine par leur rhétorique de l'image et les gravures de François Chauveau par leur rhétorique interprétative formaient un seul et même iconotexte. D'autant que les *Fables choisies, mises en vers* se présentaient extérieurement (éditorialement) comme un iconotexte et réclamaient de ce fait une lecture suivie des recueils. Ainsi, les *Fables choisies* dans leur entièreté sont pensées comme iconotextuelles. Cependant, la lecture iconotextuelle reste dépendante du talent des artistes et, de ce fait, la valeur artistique moindre des gravures qui ne sont pas de la main de Chauveau et le travail moins grand sur les détails et sur les jeux intratextuels et intertextuels font que la lecture des livres I à V du second recueil, ainsi que les fables du livre VII publié en 1694 sont moins susceptibles de construire et de permettre une lecture iconotextuelle de la part du lecteur. Ainsi, nous avons été amenés à considérer l'iconotextualité de l'œuvre surtout dans les premiers livres de fables pour des questions d'économie mais aussi et surtout pour des questions de l'impact d'un talent moindre. Cette lecture iconotextuelle s'est appuyée sur des méthodes multiples que nous avons conjointes afin de créer notre propre méthodologie. Celle-ci s'est divisée en trois temps afin de circonscrire le plus exhaustivement possible l'ensemble des liens texte-image au sein des fables. Enfin, nous avons mesuré précisément l'originalité de l'entreprise de Jean de La Fontaine et de François Chauveau afin de la confronter à l'originalité de la nôtre. En effet, en comparant leur iconotexte aux recueils des fabliers antérieurs et aux livres d'emblèmes, nous avons pu constater une originalité marquée des *Fables choisies, mises en vers*, ce qui nous a permis d'affirmer l'importance de la lecture iconotextuelle perçue dès le XVII^e siècle. Cependant, nous avons aussi perçu que cette originalité iconotextuelle a été le point de départ d'une autonomisation de chaque texte des fables du fait d'une réillustration et donc d'une séparation des fables d'avec leurs gravures originales. L'intérêt d'une relecture iconotextuelle originale se situe donc à la fois dans la possibilité qu'elle crée de retrouver l'historicité de l'œuvre et dans la re-compréhension des *Fables choisies, mises en vers* comme une œuvre où le lien

texte-image est fondamentalement indéfectible. Cette certitude nous a conduit à terminer sur un plaidoyer pour la conservation de la matérialité du livre des *Fables choisies*.

Nous réaffirmons donc que l'absence des vignettes de François Chauveau dans une lecture des fables est une mutilation et que la lecture iconotextuelle de ces dernières avec les fables de La Fontaine, comme cela avait été pensé et créé au XVII^e siècle, est la seule qui permet une compréhension pleine et entière des *Fables choisies, mises en vers* dans leur originalité, leur complexité et leur historicité.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : « Le Renard et la Cigogne », <i>Ysopet</i> , XIII ^e siècle (BM Lyon, Ms PA. 57, f. 43, détail).....	30
Fig. 2 : <i>Le Renard et la Cigogne</i> par François Chauveau.....	30
Fig. 3 : <i>Du Renard & de la Cicoigne</i> par Isaac Briot dans <i>Les Fables d'Esopé Phrygien</i> de Jean Baudouin (1670).....	31
Fig. 4 : <i>Le Singe et le Chat</i> par François Chauveau.....	40
Fig. 5 : <i>La Mort et le Bûcheron</i> et <i>La Mort et le Malheureux</i> par François Chauveau.....	48
Fig. 6 : <i>La Mort et le Mourant</i> par l'atelier de François Chauveau.....	48
FIG. 7 : <i>Les Souhaits</i> par Nicolas Guérard.....	49
Fig. 8 : Première fable du livre I du recueil de 1668.....	54
Fig. 9 : Première fable du recueil de 1671.....	54
Fig. 10 : <i>Apollon en Berger</i> par François Chauveau.....	58
Fig. 11 : <i>Tircis et Amarante</i> par François Chauveau.....	59
Fig. 12 : Tableau des premières fables de quatre éditions comportant des fables de La Fontaine	62
Fig. 13 : <i>Le Rat de ville et le Rat des champs</i> par François Chauveau.....	68
Fig. 14 : <i>L'Homme et son Image</i> par François Chauveau.....	73
Fig. 15 : <i>Conseil tenu par les Rats</i> dans l'in-quarto de 1668.....	81
Fig. 16 : : <i>Conseil tenu par les Rats</i> dans l'in-douze de 1668.....	81
Fig. 17 : Tableau des gravures effectuées par François Chauveau des trois premières fables du <i>Livre I</i>	84
Fig. 18 : Gravures des fables i, iii, v, viii et x du <i>Livre I</i>	86
Fig. 19 : <i>Les Deux Taureaux et les Grenouilles</i> par François Chauveau.....	89
Fig. 20 : <i>Les Deux Coqs</i> par François Chauveau.....	89
Fig. 21 : <i>Le Corbeau et le Renard</i> par François Chauveau.....	90
Fig. 22 : <i>Les Voleurs et l'Âne</i> par François Chauveau.....	90
Fig. 23 : <i>Le Coq et le Renard</i> par François Chauveau.....	91
Fig. 24 : <i>L'Enfouisseur et son Compère</i> par F. Chauveau.....	91
Fig. 25 : <i>Simonide préservé par les dieux</i> par François Chauveau.....	92
Fig. 26 : <i>La Besace</i> par François Chauveau.....	92
Fig. 27 : <i>Le Paon se plaignant à Junon</i> par F. Chauveau.....	92
Fig. 28 : <i>Le Geai paré des plumes du Paon</i> par F. Chauveau.....	93
Fig. 29 : <i>Le Rat de ville et le Rat des champs</i> par François Chauveau.....	93
Fig. 30 : <i>L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses</i> par François Chauveau.....	93
Fig. 31 : <i>La Cigale et la Fourmi</i> par F. Chauveau.....	94

Fig. 32 : <i>Le Chêne et le Roseau</i> par François Chauveau	94
Fig. 33 : <i>La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf</i>	94
Fig. 34 : <i>L'Hirondelle et les petits Oiseaux</i> par F. Chauveau	94
Fig. 35 : <i>L'Enfant et le Maître d'école</i> par F. Chauveau	94
Fig. 36 : Tableau récapitulatif des premières et dernières fables	96
Fig. 37 : <i>Contre ceux qui ont le goût difficile</i> par François Chauveau	97
Fig. 38 : <i>Testament expliqué par Esope</i> par François Chauveau.....	97
Fig. 39 : <i>Le Meunier, son Fils et l'Ane</i> par F. Chauveau.....	98
Fig. 40 : <i>Le Chat et un vieux Rat</i> par François Chauveau.....	98
Fig. 41 : <i>Le Lion amoureux</i> par François Chauveau.....	99
Fig. 42 : <i>L'Alouette et ses Petits et le Maître d'un champ</i> par F. Chauveau	99
Fig. 43 : <i>Le Bûcheron et Mercure</i> par François Chauveau.....	101
Fig. 44 : <i>L'Âne vêtu de la peau du Lion</i> par F. Chauveau.....	101
Fig. 45 : <i>Le Juge Arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire</i> par F. Chauveau	102
Fig. 46 : <i>Les Souris et le Chat-huant</i> par François Chauveau.....	102
Fig. 47 : <i>Le Lion et le Rat – La Colombe et la Fourmi</i> par François Chauveau	105
Fig. 48 : <i>Le Loup, la Chèvre et le Chevreau – Le Loup, la Mère et l'Enfant</i> par François Chauveau.....	105
Fig. 49 : <i>Le Pâtre et le Lion – Le Lion et le Chasseur</i> par François Chauveau	105
Fig. 50 : <i>Le Héron – La Fille</i> par l'atelier de François Chauveau	105
Fig. 51 : Tableau de présentation de trois fables-doubles dans l'in-quarto de 1668 et l'in-douze de 1678.....	107
Fig. 52 : <i>Le Corbeau et le Renard</i> , Ysopet, XIII ^e siècle, Lyon.	121
Fig. 53 : <i>Le Corbeau et le Renard</i> par Richard de Montbaston vers 1338-1348	121
Fig. 54 : <i>Le Corbeau et le Renard</i> , Steinhowel, 1521.....	121
Fig. 55 : <i>Le Corbeau et le Renard</i> par François Chauveau	121
Fig. 56 : <i>Du Roseau et de l'Olivier</i> par B. Salomon	129
Fig. 57 : <i>Le Chêne et le Roseau</i> par F. Chauveau.....	129
Fig. 58 : Schéma des relations d'innutrition entre fable et emblème	134
Fig. 59 : <i>Contre ceux qui ont le goût difficile</i> par François Chauveau	136
Fig. 60 : <i>La Cigale et la Fourmi</i> par Gustave Doré.....	150
Fig. 61 : <i>Le Chartier embourbé</i> par François Chauveau	151
Fig. 62 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Jean-Baptiste Oudry, 1729-1734.....	154
Fig. 63 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Starling, 1947	154
Fig. 64 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Gustave Doré, 1867	154

Fig. 65 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Benjamin Rabier, 1906	154
Fig. 66 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Jean-Jacques Grandville, 1840	155
Fig. 67 : <i>Le Chartier embourbé</i> par Willy Arinctingi, 1989-1995.....	155
Fig. 68 : <i>L'Enfant et le Maître d'école</i> par François Chauveau.....	160

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

CORPUS PRINCIPAL

- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1668 [édition originale format in-quarto].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1668-1669 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables nouvelles et autres poésies, de M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1671 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine par lui revues, corrigées et augmentées*, Paris, Barbin et Thierry, 1678-1679 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1694 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes. I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991.

CORPUS SECONDAIRE

- BAUDOIN, Jean, *Les Fables d'Ésope Phrygien, traduction nouvelle, illustrée de discours moraux, philosophiques et politiques, par Jean Baudoïn, avec les figures en taille douce*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1670, p. 124-131.
- BENSERADE, Isaac de, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimez et enrichis de figures*, Paris, Imprimerie royale, 1676.
- LA BRUYERE, Jean de, Remarque 56, « Des Jugements », *Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, Paris, Gallimard, 2021.
- LA FONTAINE, Jean de, *Ouvrages de prose et de poésie des Sieurs de Maucroy [sic] et de La Fontaine*, Paris, Barbin et Thierry, 1685 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Recueil de vers choisis par le R. P. Bouhours*, Paris, G. et L. Josse, 1693 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Les Œuvres posthumes de Monsieur de La Fontaine*, Paris, Jean Pothier, 1696 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, Lyon, Jean-Baptiste Girin, 1698 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies par M. de La Fontaine*, Paris, Henri Charpentier, 1709 [édition originale format in-douze].
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de poche, 1995.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Gallimard, 2021.

- CORROZET, Gilles, *Les Fables du tresancien Esope*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1882.
- ESOPÉ, CHAMBRY Émile (trad.), *Fables*, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1927. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Fables_d%E2%80%99%C3%89sope_\(trad._Chambry,_1927\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Fables_d%E2%80%99%C3%89sope_(trad._Chambry,_1927))
- RABUTIN-CHANTAL SEVIGNE, Marie de, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1974.

2. Iconotexte

LA NOTION D'ICONOTEXTE

- ALARY, Viviane, CHABROL-GAGNE, Nelly (dir.), *L'album le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012.
- Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain (coord.), *Signe, texte, image*, Meyzieu, Césura Lyon éd., 1990.
- Centre de recherche en communication et didactique, MONTANDON Alain (coord.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D OPHRYS, 1990.
- COLLE, Nathalie, « Comblent la faille entre le texte et l'image dans le livre illustré : le cas des « métamorphoses, ou transformations d'images » », *Polysèmes* [En ligne], n°30, 2023 [mis en ligne le 15 avril 2024, consulté le 16 septembre 2024]. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/11628>
- DETIS, Élisabeth, « Représentations picturales du livre et de la lecture dans l'Angleterre du XVIII^e siècle : quel iconotexte ? », dans Andréa GAGNOUD et Thomas BREMER (éd.), *Modes de lecture dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2006. URL : <https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pulm/1504>
- LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri (éd.), *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. DOI : <https://doi.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.4000/books.pur.30894>
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- MEYER, Jean-Paul, « Pour une littéracie visuelle », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°53, 2014, p. 133-144.
- PLU, Christine, « Interroger les illustrations pour accéder à l'implicite des albums jeunesse », *Le français aujourd'hui*, n°218, 2022, 109-120. DOI : <https://doi.org/10.3917/lfa.218.0109>
- SHUSTERMAN, Ronald, « Philosophy Through Pictures: Ideas and Iconotexts from I. A. Richards to Alain de Botton », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°31, 2006, [mis en ligne le 14 juin 2022, consulté le 16 septembre 2024]. URL: <http://journals.openedition.org/ebc/12334>

- CARTRON, Maxime, « Des textes sans images ? Statuts et usages des gravures de Chauveau dans les éditions des Fables de La Fontaine (1900-1995) », dans Olivier Leplâtre (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cartron1.html
- HEIDMANN, Ute, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », *Féeries*, n°11, 2014, p. 47-69.
- WAGNER, Peter, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1995.

3. Edition et réédition

- ALLOTT, Terence, « Les éditions des Fables choisies mises en vers publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°12, 2000, p. 9-34.
- BENINI, Romain, HACHE, Sophie et LEPLATRE, Olivier, *Fables de La Fontaine. Livres I à VI*, Paris, Atlande, 2011.
- Bibliothèque de l'Institut de France, BERARD, Françoise (dir.), « Jean de la Fontaine (1621 - 1695) : un académicien fabuleux », *Expositions virtuelles* [En ligne], n°36, 2021 [consulté le 27 février 2025]. URL : <https://minerva.bibliotheque-institutdefrance.fr/expositions/exhibitions/36-jean-de-la-fontaine-1621-1695-un-academicien-fabuleux2>
- CORNUAILLE Philippe et RIFFAUD Alain, « Enquête sur les premières éditions des Fables de La Fontaine (1668) », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°30, 2019, p. 171-193.
- DANDREY, Patrick, « Les fables « orientales » de La Fontaine. Bilans et hypothèses », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°28, 2017, p. 121-130.
- DANDREY, Patrick, « Les Fables, Les Contes Et La Fable Chez La Fontaine : Le Secret Du livre XII », *Féeries*, n°7, 2010, p. 45-74. DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.755>.
- GRIMM, Jürgen, « Le Livre XII des Fables : somme d'une vie, somme d'un siècle ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 63-68.
- LAFOND, Jean, « L'architecture des livres VII à XII des Fables », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 27-31.
- NEPOTE, Fanny (dir.), *Études sur le premier recueil des Fables (1668)*, *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°23, 2012. URL : [Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n°23, 2012. Études sur le premier recueil des Fables \(1668\) - Persée \(persee.fr\)](https://www.persee.fr/doc/lefablier_2012__n23_0)
- WADSWORTH, Philip, « Le douzième livre des Fables », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 103-115.

4. Illustration / Gravure

SUR LES ILLUSTRATIONS DES *FABLES* DE LA FONTAINE

- ALLOTT, Terence, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°12, 2000, p. 9-34.
- BAETENS, Jan, « L'illustration comme dispositif », dans Dominique MASSONNAUD et Vanessa OBRY (coord.), « Genèse & génétique éditoriale des textes imagés » [En ligne], *Revue textimage*, n°13, 2021 [consulté le 27 février 2025]. URL : https://www.revue-textimage.com/19_genese/baetens1.html
- BASSY, Alain-Marie, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*, Paris, Promodis, 1986.
- COLLINET, Jean-Pierre, « La fable et son image », dans Claire Lesage (dir.), *Jean de La Fontaine* [catalogue d'exposition de la Bibliothèque nationale de France], Paris, Seuil, 1995, p. 174-181.
- COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine fabuliste : du texte en vers à l'image qui l'illustre », dans Lise SABOURIN (dir.), *Poésie et illustration*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, p. 115-129.
- DANDREY, Patrick, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 109-116.
- GREVERAND, Gérard, « L'illustration des *Fables* de La Fontaine, 1668-1980 », dans Alain Niderst (dir.), *Iconographie et littérature : d'un art à l'autre*, Paris, Puf, 1983, p. 81-96.
- GRIMM, Jürgen, « Les Fables de La Fontaine à la lumière des éditions illustrées », in *Le Pouvoir des fables. Études lafontainiennes I*, Paris – Seattle – Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », n°85, 1994, p. 32-66.
- GROVE, Laurence, « La Fontaine et les emblèmes », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 27-38.
- JACQUIOT, Josèphe, « Les *Fables* de La Fontaine dans les arts de la gravure et de la sculpture : le perçu, le réel, l'imaginaire », *Cahiers de l'AIEF*, n°26, 1974, p. 159-172. DOI : 10.3406/caief.1974.1058.
- KAENEL, Philippe, « Les *Fables* de La Fontaine illustrées, de J. -B. Oudry à J.-J. Grandville et G. Doré », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 55-68.
- LE PESTIPON, Yves, « Avertissement » dans LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Gallimard, 2021, p. XLV-XLVII.
- LEPLATRE, Olivier, « Préface » dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022 [consulté le 27 février 2025]. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/preface1.html
- LEVEQUE, Eugène, « Les *Fables* de La Fontaine », dans *Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian : avec une étude sur l'iconographie antique*, Paris, Flammarion, 1893, p. 54-107.
- MOS, Hymne et Smith, Paul, « Trajectoires d'une fable illustrée : La Cigale et la Fourmi, de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *Relief*, n°11, 2017, p. 96-113.
- PEREIRA, Maria Eugénia, « Les *Fables* de La Fontaine et leurs illustrations ou les enjeux de l'interprétation », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°18, 2007, p. 59-65.

- SPICA, Anne-Elisabeth, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 113-124.
- SPICA, Anne-Elisabeth, « Réillustrer les *Fables* de La Fontaine (1755-1870) : re-voir un classique ? », *Littératures classiques*, n°10, 2022, p. 83-110.

SUR FRANÇOIS CHAUVEAU

- BENARD, Élodie, « La figure de l'artiste dans le Mémoire de Jean-Michel Papillon sur François Chauveau (1738) », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 635-646.
- CARTRON, Maxime, « Des textes sans images ? Statuts et usages des gravures de Chauveau dans les éditions des *Fables* de La Fontaine (1900-1995) », dans Olivier Leplâtre (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cartron1.html
- CHATELAIN, Jean-Marc, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°25, 2014, p. 11-22.
- CORNUAILLE, Philippe, « Le curieux détournement des vignettes de François Chauveau destinées aux *Fables choisies* de La Fontaine (1668), et retrouvées dans les *Fables* de Saint-Glas (1670) », dans Olivier LEPLATRE (coord.), « La Fontaine en image » [En ligne], *Revue textimage*, n°14, 2022 [consulté le 27 février 2025]. URL : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cornuaille1.html
- CORNUAILLE, Philippe, « Le catalogue raisonné des gravures de François Chauveau (1613-1676). L'art et la manière », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 617-632.
- ESCOLA, Marc, « L'imagination de la fable. *Les Fables choisies de La Fontaine mises en vignettes par François Chauveau* », *Dix-septième siècle*, n°289, 2020, p. 707-719.
- LEPLATRE, Olivier, « Pages, images, paysages (François Chauveau, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*) », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 693-706.
- LEPLATRE, Olivier, « Présentation : le “feu” de François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 605-615.
- PERRAULT, Charles, « François Chauveau, dessinateur et graveur », dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1700, t. II, p. 99-100.
- PLANCHE, Marie-Claire, « La main de François Chauveau, le geste graphique », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 648-657.
- TEYSSANDIER, Bernard, « Représenter l'éducation royale au Grand Siècle : variations magistrales dans l'œuvre gravé de François Chauveau », *Dix-septième siècle*, n° 289, 2020, p. 675-692.

SUR L'ASPECT IMAGE DE L'ÉCRITURE DE LA FONTAINE

- COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine artiste : ses coups de crayon et sa palette. », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°15, 2004, p. 9-14.

- COUTON, Georges, *La poésie de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes : Du pensum aux fables*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- CURAT, Hervé, « Regarder écouter lire. La dimension visuelle des Fables de 1668 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 61-71.
- DONNE, Boris, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVII^e siècle », [Autour des Fables de Jean de La Fontaine, Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°9, 1997, p. 43-55.
- GENETIOT, Alain, « Image et imagination dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 117-127.
- NIDERST, Alain, « “Cela est peint...” : Les *Fables* et la peinture », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°16, 2005, p. 61-65.
- REGUIG, Delphine, « L'œil du maître : regarder les *Fables* de La Fontaine », *Littératures classiques*, vol. 82, n° 3, 2013, p. 275-290.
- SCHOETTKE, Stefan, « Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l'emblème » [Autour des *Fables* de Jean de La Fontaine. Actes de Genève, 14 décembre 1995], *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 9, 1997, p. 31-42.

PARALLELE ENTRE LITTÉRATURE ET PEINTURE

- ARASSE, Daniel, *L'expérience du regard au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Regard, 2017.
- ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. [Nouvelle édition], Paris, Flammarion, 2021.
- ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.
- BARONI, Raphaël, « Des Récits Visuels : Narratologie et Histoire de l'art: Un Débat Entre Raphaël Baroni, Guillaume Cassegrain, Agnès Guiderdoni et Sandrine Hériché-Pradeau, Mené par Jérémie Koering », *Perspective*, n°2, 2022, p. 97-124. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.27603>
- BASSY, Alain-Marie, « Du texte à l'illustration: Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, vol. 11, n°4, 1974, p. 297–334.
- BEAUBOIS, Vincent, « Un schématisme pratique de l'imagination », *Appareil*, n°16, 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2247>
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- CLAES, Gerard-Jan, « L'Image, Pierre Reverdy, 1918 » [« L'image » de Pierre Reverdy a été publié originalement dans *Nord-Sud* n° 13 en mars 1918], *Sabzian* [revue en ligne consultée le 06 mai 2024], 2018. URL : <https://www.sabzian.be/text/l%E2%80%99image>
- MORNAND, Pierre, *L'art du livre et son illustration*, Paris, Le Courrier graphique, 1947.
- PANOFKY, Erwin, HERBETTE Claude et TEYSSÉDRE Bernard (trad.), *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.
- PANOFKY, Erwin, *Trois essais sur le style*. [3^e édition revue et Augmentée], Paris, Le Promeneur, 1996.

- PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969.
- TRAN, Trung, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2007, p. 85-107.

5. Histoire du livre

HISTOIRE DE L'ÉDITION AU XVII^e SIÈCLE

- ALLOTT, Terence, « La Fontaine éditeur de ses Œuvres », *XVII^e siècle : bulletin de la Société d'étude du XVII^e siècle*, n° 187, 1995, p. 239-254.
- GOUJON, Patrick, « La réception des *Fables* de La Fontaine au dix-septième siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996, p. 5-26.
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986.
- MARTIN, Henri-Jean, *Le livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.
- REED, Gervais, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève et Paris, Droz, 1974.

HISTOIRE ET TRADITION DE L'ILLUSTRATION AUX SIÈCLES CLASSIQUES ET ANTERIEURS

L'illustration dans les œuvres antérieures aux Fables de Jean de La Fontaine

- AVIGDOR, Eva, « Un recueil de fables à Rouen en 1656 par François Le Moine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°1, 1989, p. 39-43.
- CORRADI, Federico, « L'illustration de la fable ésoopique en Italie au XVI^e siècle : les fabliers de Faëme et Verdizzotti », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°24, 2013, p. 73-82.
- CORROZET, Gilles, *Les Fables du tresancien Esope*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1882.
- DANDREY, Patrick (coord.), *Les fables d'Érasme à La Fontaine*, *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°19, 2008. [Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n°19, 2008. Les fables d'Érasme à La Fontaine. - Persée \(persee.fr\)](https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/les-sources-antiques-des-fables-de-la-fontaine?mode=desktop)
- LESAGE, Claire, « Les sources antiques des fables de La Fontaine », *BnF Gallica* [En ligne], 2018, [mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 16 septembre 2024]. URL : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/les-sources-antiques-des-fables-de-la-fontaine?mode=desktop>
- TRAN, Trung, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance : morphologie du livre, topographie du texte et parcours de lecture », dans Alain MILON et Marc PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2007, p. 85-107.

La pratique de l'illustration au XVII^e siècle

- CANIVET, Diane, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- GIRARDIN Fernand de, *Les premières éditions illustrées des Fables de La Fontaine*, Paris, Hachette BnF, 1914.
- LEPLATRE, Olivier (coord.), « Illustrer le livre sous l'Ancien Régime », *Littératures classiques*, n°107, 2022, p. 1-308.
- TANE, Benoît, « La relation illustrative », *Littératures classiques*, n°107, Paris, Presses universitaires du Midi, 2022, p. 15-30.

6. L'écriture de La Fontaine

- BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996.
- CALAS, Frédéric, « La Fontaine : recherches en langue et styles », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°32, 2021, p. 107-111.
- DANDREY, Patrick, *La Fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 2010.
- GENETIOT, Alain, *Les genres lyriques mondains : 1630-1660 : étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarrasin et Scarron* [microfiche], Paris, Librairie Droz, 1990.
- MOLINIE, Georges, « Le style de La Fontaine dans ses Fables », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 4, 1991, p. 25-26.
- VANACKERE, Mathilde, « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné. » dans *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 73-80.

POUR UNE LECTURE SUIVIE DES *FABLES CHOISIES, MISES EN VERS*

- LEBRUN, Marlène, *Regards Actuels Sur Les Fables De La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.51255>.
- LE PESTIPON, Yves, « *Je plie et ne romps pas* » : *essai de lecture ininterrompue du livre I des « Fables » de La Fontaine*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.

ANALYSES DE FABLES

- DANDREY, Patrick, « Du nouveau sur La Cigale et la fourmi ? », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°10, 1998, p. 127-132.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Introduction	4
I. Dans quelle mesure la notion d'iconotexte répond mieux que celle d'illustration aux éditions originales des <i>Fables choisies</i> ?	13
1. L'édition princeps, une œuvre iconotextuelle évidente ?	13
L'évidence paradoxale de l'illustration.....	13
Le problème de la notion d'illustration.....	22
2. Les <i>Fables</i> de 1668, un iconotexte : une triple justification	26
Un iconotexte éditorial.....	26
Un iconotexte dans la création.....	28
Un iconotexte dans la réception	34
3. Qu'en est-il des autres livres qui composent ce que l'on appelle les <i>Fables</i> ?.....	41
Examiner le renouvellement des fables. Relire les livres VII à XII.	42
Répondre à la question posée en préambule	60
II. Proposition d'une lecture iconotextuelle des douze livres des <i>Fables choisies</i>	65
1. Les enjeux et les apports de la méthode iconotextuelle dans une lecture des <i>Fables choisies</i>	65
L'effet iconotextuel	65
Comment se lit la fable de manière iconotextuelle ?	76
2. Notre lecture iconotextuelle : une lecture iconotextuelle globale, c'est-à-dire une lecture suivie	82
L'analyse des gravures, une iconotextualité à plusieurs niveaux.....	84
Envisager toutes les charnières	95
III. L'hypothèse iconotextuelle : originalité, anachronisme ou re-historicisation ?	118
1. L'originalité de l'entreprise iconotextuelle de Jean de La Fontaine et de François Chauveau par rapport à leurs prédécesseurs.....	118
Originalité par rapport aux illustrations des ysopets	119
Originalité par rapport à la tradition emblématique	123
La redéfinition du genre de la fable.....	134
2. L'originalité concrète du parti pris iconotextuel dans la lecture des <i>Fables choisies, mises en vers</i> , entre anachronisme et re-historicisation.....	141
L'originalité de l'intemporalité temporelle des <i>Fables choisies, mises en vers</i>	141
La lecture iconotextuelle, le paradoxe de la ré-historicisation des <i>Fables</i>	146
3. Plaidoyer pour une matérialité du livre.....	164
Pour une matérialité du texte.....	164

L'absence des gravures de François Chauveau, une mutilation.....	165
Conclusion	167
Table des illustrations.....	169
Bibliographie.....	172
1. Corpus.....	172
Corpus principal	172
Corpus secondaire.....	172
2. Iconotexte	173
La Notion d'iconotexte	173
L'Iconotexte appliquée à l'écriture du XVII ^e siècle	174
3. Edition et réédition.....	174
4. Illustration / Gravure.....	175
Sur les illustrations des <i>Fables</i> de La Fontaine	175
Sur François Chauveau.....	176
Sur l'aspect imagé de l'écriture de La Fontaine	176
Parallèle entre littérature et peinture	177
5. Histoire du livre.....	178
Histoire de l'édition au XVII ^e siècle.....	178
Histoire et tradition de l'illustration aux siècles classiques et antérieurs	178
6. L'écriture de La Fontaine.....	179
Pour une lecture suivie des <i>Fables choisies, mises en vers</i>	179
Analyses de fables.....	179
Table des matières	180