



HAL
open science

**Représenter l'éducation royale au Grand Siècle :
illustrations et variations magistrales dans l'œuvre gravé
de François Chauveau**

Bernard Teyssandier

► **To cite this version:**

Bernard Teyssandier. Représenter l'éducation royale au Grand Siècle : illustrations et variations magistrales dans l'œuvre gravé de François Chauveau. Dix-septième siècle, 2020, François Chauveau, 289 (4), pp.675-691. 10.3917/dss.204.0675 . hal-02494713

HAL Id: hal-02494713

<https://hal.science/hal-02494713>

Submitted on 19 Jan 2022

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

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

Représenter l'éducation royale au Grand Siècle : variations magistrales dans l'œuvre gravé de François Chauveau

Bernard Teyssandier
Université de Reims Champagne-Ardenne

Les documents qu'interrogent les historiens – brouillons, archives, notes et mémoires – nous confirment qu'au XVII^e siècle les rois Très Chrétiens ont bien été instruits, comme le furent d'ailleurs leurs ancêtres. Traités, cahiers, miroirs et arts de gouverner établissent ce qu'il leur fallait apprendre et programment ce qu'il leur fallait savoir pour régner et exercer l'empire. Or ces documents se construisent le plus souvent au mépris d'un paradoxe : comment un dauphin de France, et *a fortiori* un roi, pourrait-il être éduqué, lui qui hérite, dès que le mort saisit le vif, autrement dit immédiatement, à la fois par le sang et en vertu d'un dessein divin, d'un pouvoir de droit et d'un savoir inné ? Comment un « être suréminent¹ », « lieutenant[t] de Dieu² », et même semblable à Dieu³, pourrait-il se trouver, ne fût-ce qu'un temps⁴, en situation d'être enseigné par des professionnels, simples mortels exerçant sur lui une domination, une suprématie ? Comment concilier l'idée d'un prince « cher[i] des dieux⁵ » et celle d'un *apprentif*, créature incomplète, inachevée ? La question se pose avec d'autant plus d'acuité durant la période qui suit la mort d'Henri IV puisque deux enfants sont couronnés rois, l'un à neuf ans (Louis XIII), l'autre à cinq (Louis XIV).

Autre paradoxe, et non des moindres : à un moment où l'absolutisme s'affermir⁶ et s'institutionnalise, et alors même que l'imaginaire monarchique promeut le modèle d'un prince « desjà fait [par la nature], et non à faire⁷ », le pouvoir politique confère à la formation du souverain, à son apprentissage et à son noviciat, une dimension de publicité inégalée. Au Grand Siècle, l'institution du prince sort des cadres hérités qui la maintenaient jusque-là dans l'isolement théorique (celui des traités) et archivistique (celle des manuels d'exercice), elle n'est plus l'apanage des spécialistes, des hommes de cabinet, elle intéresse les beaux esprits, les hommes du monde, mais aussi les hommes de l'art, comme en attestent les dessins et les estampes exécutés pour la circonstance⁸.

Sous le règne de Louis XIII, plusieurs peintres et graveurs s'emploient à célébrer l'événement : Jaspas Isaac, Crispin de Passe le Jeune, Grégoire Huret, Claude Mellan, Nicolas Picart. Et la liste s'allonge durant la régence d'Anne d'Autriche et avec l'accession de Louis XIV aux affaires : Michel Lasne, Jean Ganière, Pierre Daret, Gilles Rousselet, Stefano della Bella, Abraham Bosse, Pierre Brebiette, Charles Errard, Jean-Baptiste de Champaigne, Pierre Brissart, Noël Cochin, Sébastien Le Clerc, Nicolas de Larmessin, Jean-Baptiste Corneille, Pierre Paul Sevin et bien entendu François Chauveau, qui domine ce palmarès au moins sur un point : la quantité d'images réalisées sur le long terme.

¹ Arlette Jouanna, *Le Pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*, Paris, Gallimard, 2013, p. 300.

² Pierre Poisson de La Bodinière, *Traicté de la majesté royalle en France*, Paris, P. Sorel, 1597, f. 11 r.

³ « [...] pourquoy le Roy ne seroit-il appellé proprement Dieu ? » (David Rivault de Flurance, *Les Estats, esquels il est discours du Prince...*, Lyon, B. Rigaud, 1595, p. 144.)

⁴ Sous l'Ancien Régime, l'usage voulait que l'héritier de la Couronne fût confié aux mains d'une gouvernante durant les six premières années de sa vie avant de « passer aux hommes » pour une durée de sept ans.

⁵ *Satyre ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des estats de Paris*, éd. M. Martin, Paris, H. Champion, 2007, p. 158.

⁶ Roland Mousnier, *L'Assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610*, Paris, Gallimard, 1964, p. 237 sq.

⁷ *Satyre ménippée...*, *op. cit.*, p. 184.

⁸ On ne saurait donc, écrit Reynald Abad, se contenter d'appréhender l'éducation royale « dans la sécheresse [d'une] chronologie » (L. Bély (dir.), *Dictionnaire Louis XIV*, Paris, R. Laffont, 2015, « Éducation », p. 447).

L'activité de Chauveau est intense lors du passage aux hommes de Louis XIV : *L'Art de régner* de Gillet de la Tessonerie (1645) ; *l'Histoire de France représentée par tableaux* (1647) et les *Fables héroïques* (1648) d'Audin⁹ ; *Le Vray théâtre d'honneur et de chevalerie* de Vulson de la Colombière (1648). Mais sa participation excède ce seul intervalle. Le graveur travaille à un certain nombre d'ouvrages d'orientation éducative et édifiante durant le temps qui précède ou qui suit la majorité du roi (*La Pratique du cavalier* de René de Menou, 1650 et 1651 ; les *Douze Tableaux du Roy Tres Chrestien Louis XIV* de Nicolas L'Escalopier, 1655 ; *La Venerie royale* de Robert de Salnove, 1655). Surtout, il conforte sa notoriété grâce à des livres dédiés à Monseigneur le Dauphin : les *Fables choisies mises en vers* de La Fontaine (1668), *L'Histoire du vieux et du nouveau testament* de Nicolas Fontaine (1671) et les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* d'Isaac de Benserade¹⁰ (1676).

Aussi les productions de Chauveau constituent-elles un point d'observation particulièrement intéressant pour apprécier les inflexions et les réorientations qui affectent l'histoire visuelle de l'éducation royale à l'Âge classique. L'enquête présente portera sur les représentations de l'autorité magistrale à partir d'exemples empruntés à deux ouvrages essentiellement, l'un – *l'Histoire de France* du prieur Audin – dont le destinataire principal, Louis XIV, est âgé de neuf ans en 1647 ; l'autre, dédié à l'héritier présomptif de la Couronne l'année de son passage aux hommes : les *Fables choisies mises en vers* de La Fontaine (1668). Cette micro-analyse devrait nous conduire à formuler un certain nombre de propositions sur la manière dont François Chauveau envisage son « métier d'illustrateur¹¹ ».

MYSTAGOGIE EDUCATIVE

Dans la France monarchique du XVII^e siècle, figurer par le dessin l'éducation royale relève à la fois de l'interdit et de la gageure. De l'interdit d'abord : pour des raisons de dignité, le souverain des Lys ne saurait apparaître publiquement sous les traits d'un simple disciple¹², fût-ce pour recevoir une leçon profitable et féconde de maîtres professionnels¹³. De la gageure ensuite : dans de telles conditions, comment conférer une visibilité à ce qui relève du point aveugle ? Cette double difficulté permet sans doute de comprendre pourquoi assez peu d'images, finalement, furent consacrées à la représentation de l'enseignement royal, du moins durant les premières décennies du siècle.

Certes, sur l'une des vignettes du *Catéchisme royal* de Louis Richeome (1606), le futur Louis XIII se tient debout aux côtés de sa gouvernante, Madame de Montglat, de son premier médecin Jean Héroard, et sans doute de son futur gouverneur Gilles de Souvré. Mais le petit prince qui débite ses prières avec application et conviction devant Henri IV et Marie de Médicis n'est pas roi, justement, au moment où Jacques Fornazeris immortalise la scène en la gravant dans le cuivre¹⁴. Quant au *Maneige royal*, in-folio à l'italienne attribué de façon posthume à Antoine de Pluvinel, il paraît longtemps après les faits dont il renouvelle la

⁹ Ces *Fables* ne sont pas dédiées à Louis XIV, mais l'institution du prince n'en constitue pas moins un enjeu majeur, conformément à l'inflexion « héroïque » du recueil.

¹⁰ Véronique Meyer, « Les illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade », *Irish Journal of French Studies*, vol. 16, 2016, p. 133-164.

¹¹ Allusion à l'essai de Philippe Kaenel, Paris, Éd. Messene, 1996.

¹² Le *Journal* d'Héroard ne connut sa première édition (partielle) qu'au XIX^e siècle.

¹³ Aucun interdit de cet ordre durant les époques antérieures, comme en témoigne l'une des plus célèbres enluminures des *Horæ Johannaë reginaë Navarraë* (f. 85v) : le futur Saint Louis reçoit d'un clerc un enseignement livresque sous l'œil de Blanche de Castille. Le maître tonsuré brandit un faisceau de verges de la main droite. Ouvrage en ligne : BnF, Archives et manuscrits, cote NAL 3145.

¹⁴ Gravure de Jacques Fornazeris : *Catéchisme royal...*, Lyon, J. Pillehotte, 1607, in-12. Il s'agit de la deuxième illustration du livre :

<https://books.google.fr/books?id=M3pnAAAACAAJ&dq=cat%C3%A9chisme%20royal%20richeome&hl=fr&pg=PA119#v=onepage&q&f=false>. Voir Henriette Pommier, *Au maillet d'argent. Jacques Fornazeris graveur et éditeur d'estampes, Turin-Lyon (vers 1595-1619)*, Genève, Droz, 2011.

mémoire : en 1623, Louis le Juste a vingt-deux ans, il n'a plus l'âge d'être instruit. D'ailleurs, c'est l'apprentissage équestre d'un roi majeur auquel s'intéresse Crispin de Passe le Jeune : rien sur les années propédeutiques par exemple, celles du passage aux hommes, dévolues notamment à l'apprentissage théorique¹⁵. Même dispositif de contournement et de recèlement pour les *Images* de Philostrate dans la monumentale édition parue en 1614 chez les veuves Guillemot et L'Angelier : le titre-frontispice de Jaspar Isaac évoque bien l'éducation de Louis XIII, mais de manière cryptée, par le biais d'un dispositif allégorique éminemment complexe. La gravure constitue moins la représentation d'un enseignement effectif que le moment où le monarque, déclaré majeur l'année de ses quatorze ans, est théoriquement en âge d'exercer le pouvoir, du fait de l'instruction qui lui a été prodiguée¹⁶ (Illustration n°1).

De ce point de vue, les années 1645-1649 tranchent avec l'époque précédente. Les productions iconographiques sont plus nombreuses. Le contexte politique, il est vrai, a changé. Soutenus par le nouveau pouvoir qui entretient des mois durant le mystère des nominations aux fonctions de gouverneur et de précepteur¹⁷, peintres et graveurs confèrent une forme de publicité au passage aux hommes de Louis XIV. Notamment par le biais du livre d'apparat¹⁸. En 1646, l'académicien Gomberville dédie au jeune monarque une *Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des Stoïques*. Et c'est Charles Errard qui est à l'origine des planches inédites disposées dans les liminaires¹⁹. Quelques années plus tard, en 1649, le même Errard participe d'ailleurs à l'un des plus beaux livres à figures du milieu du siècle : *Les Triomphes de Louis le Juste*, grand in-folio paru aux presses de l'Imprimerie royale, toujours dédié à Louis XIV, et dirigé par le chalcographe et vendeur d'estampes Jean Valdor²⁰.

Quant à François Chauveau, il illustre un autre ouvrage de semblable facture, *l'Histoire de France représentée par tableaux*, in-quarto publié à Paris en 1647 chez le libraire du Palais Antoine de Sommaville. Audin est un épigone de l'Ancien Philostrate dont les *Images* connaissent un succès commercial considérable, notamment grâce à l'édition de 1614²¹. À l'instar de Gomberville, chargé d'expliquer *en cent discours* une *Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des Stoïques*, Audin reprend à son compte l'idée du « livre-galerie²² » que Jaspar Isaac et Thomas d'Embry avaient expérimentée et éprouvée avant lui, avec le Philostrate illustré. Mais en donnant à son récit la forme d'une périégèse, le prieur de Termes et de La Fage prend également modèle sur un autre ouvrage de même facture, *Les Peintures morales* du jésuite Le Moyne, in-quarto de coloration spirituelle et mondaine (1640-1643) orné de gravures à pleines pages de Grégoire Huret.

Autant dire qu'en acceptant d'illustrer *l'Histoire de France* d'Audin, Chauveau témoigne des liens qui l'unissent à une culture de l'image fondée non plus sur « l'érudition

¹⁵ Maria Platte, *Die "Maneige Royal" des Antoine de Pluvinel*, Weisbaden, Harrassowitz, 2000.

¹⁶ Voir notre article : « Philostrate transfiguré : postérité des *Images* dans l'éducation du prince à l'Âge classique (1614-1649) », in S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme, Ph. Marty (dir.), *Musée de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2010, p. 92-97.

¹⁷ Pascale Mormiche, *Devenir prince. L'école du pouvoir en France XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 29-30 ; R. Abad., « Éducation », art. cit., p. 448.

¹⁸ Jean-Marc Chatelain « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.

¹⁹ Emmanuel Coquery, *Charles Errard. La Noblesse du décor*, Paris, Éditions Arthena, 2013, p. 137-138 ; p. 384-385.

²⁰ Dominique Moncond'huy, « *Les Triomphes de Louis le Juste* (1649). Mausolée littéraire et continuité monarchique », *La Licorne*, n° 29, 1994, p. 193-215 ; Hermann Arnhold et Jean-Marc Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triumphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », in K. Bussmann et H. Schilling (dir.), *Krieg und Frieden in Europa*, Münster, 1998, t. II, p. 95-104.

²¹ Jean Balsamo, « De l'édition aux exemplaires : les *Images*, ou *Tableaux de Platte Peinture de Philostrate* (Paris, 1614) », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. LXXIX, 2, 2017, p. 365-384.

²² Sur cette catégorie littéraire, voir notre *Morale par l'image. La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, H. Champion, 2008, p. 373-426.

pédante et voyante²³ », mais sur un rapport nouveau aux savoirs et à leurs représentations. À propos des *Fables choisies mises en vers* (1668), Jean-Marc Chatelain a montré de manière tout à fait convaincante que le graveur fécond s'était inspiré d'anciens fabliers²⁴. On formera ici l'hypothèse que cette culture iconographique excède la seule période de la Renaissance. Au moment où il répond à la commande d'Audin, par exemple, Chauveau a sans doute en mémoire la série gravée de *La Doctrine des mœurs* spécialement conçues par un proche de Mazarin, le peintre Charles Errard. Plusieurs choix figuratifs adoptés en 1646 (Illustrations n° 2 et 3) – travestissement à l'antique, allégorisation, coloration héroïque – se retrouvent en tout cas dans l'*Histoire de France représentée par tableaux*.

Mutatis mutandis, Chauveau s'en tient d'ailleurs aux mêmes principes qu'Errard : il consacre plusieurs tableaux à l'apprentissage royal en conférant à l'événement une dimension de faste. Comme dans *La Doctrine des mœurs*, l'éducation royale s'apparente à une aventure enchantée. Et dans ce monde idéal, le jeune roi tient le rôle principal. Il figure d'abord en compagnie de sa Destinée sur le frontispice du livre où il est accueilli par l'Europe qui le reçoit « pour son fils légitime²⁵ » (Illustration n° 4). L'image bénéficie même d'un commentaire explicatif à la fin du premier tome. L'enfant royal apparaît ensuite aux côtés d'Anne d'Autriche dans deux scènes successives (Illustrations n° 5 et 6). Quoique relégué au second plan, Louis XIV est encore identifiable sur l'une des toutes premières planches du second volume aux côtés de sa mère : telle Thétis remettant Achille aux mains du centaure Chiron, la reine confie son fils au premier ministre de la France (Illustration n° 7). L'image, assurément, vaut pour le rapport qu'elle entretient avec l'actualité politique : en mars 1646, soit quelques mois seulement avant la parution de l'ouvrage d'Audin, Anne d'Autriche confère à Mazarin le titre de *surintendant au gouvernement et à la conduite du roi*²⁶.

Mais les comparaisons qu'on peut facilement établir entre deux graveurs attentifs l'un et l'autre, et l'un en même temps que l'autre, à obtenir les faveurs du pouvoir en pratiquant l'art de l'éloge s'arrêtent là. Certes, les figures qu'Errard invente pour *La Doctrine des mœurs* s'accordent plutôt bien au livre-galerie imaginé par Gomberville. Ces estampes d'esprit atticiste²⁷ forment un concert harmonieux avec le grand style adopté par l'académicien dans l'épître au roi et la supplique à la reine. Pourtant, Errard ne s'inspire d'aucun de ces deux écrits encomiastiques : tout au plus les tableaux qu'il invente se rattachent-ils à eux par raccroc.

La démarche de Chauveau est tout autre. L'aquafortiste travaille à partir des discours qui lui sont soumis²⁸, établissant avec eux, comme on le verra, un dialogue étroit et continu. Pourtant, sa tâche est rendue difficile du fait même de la nature de ces textes. Les commentaires d'Audin se déploient sur plusieurs dizaines de pages en effet : 6 pour la première illustration [*Explication du tableau que l'on voit au commencement du livre*] ; 14 pour la troisième [*Tableau touchant les exercices et les occupations que doit avoir un grand Monarque avec l'explication*] ; 42 pour la quatrième [*Tableau de Monseigneur le cardinal Mazarin avec l'explication*] ; 72 pour la deuxième [*Tableau du Roy et de la Reyne regente*

²³ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (1980), Paris, A. Michel, 1994, p. 383.

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

²⁵ *Histoire de France représentée par tableaux*, Paris, A. de Sommerville, 1647, 2 vol., t. I, p. 370. Nous adopterons désormais l'abréviation suivante : *HFT*.

²⁶ Fonction « absolument inédite » (Reynald Abad, « Éducation », art. cit., p. 448).

²⁷ Alain Mérot, « L'atticisme parisien : réflexions sur un style », in A. Mérot, E. Starcky, Fr. Chaserant (dir.), *Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 13-40.

²⁸ Audin regrette de s'être contenté de « peu de Tableaux » du fait de « la dépense [qu'il fut] obligé de faire pour les Tailles douces » (*HFT*, t. I, texte non paginé).

avec l'explication]). Quant aux sources qui ont conspiré à l'invention des discours, elles sont multiples, puisqu'elles empruntent aussi bien à l'histoire antique, contemporaine, qu'à la mythologie ou à l'histoire sainte. Enfin, du fait des liens de parenté qu'elles entretiennent avec les rhétoriques de l'expressivité et de l'agrément, ces pièces d'éloquence ressortissent en grande partie au style asianiste. Or Chauveau ne dispose que d'un cadre formel restreint : quatre images à pleines pages, soit un nombre de scènes extrêmement limité.

Son travail d'illustration s'apparente ainsi à un véritable exploit puisqu'il s'agit, comme le déclare Mézeray dans un tout autre contexte, de « renfermer dans un lieu [...] estroit », celui du tableau, « un sujet de [...] grande estenduë²⁹ ». Pour autant Chauveau soutient la gageure. Son autorité de graveur s'exerce d'abord à l'encontre des méandres verbeux des discours. Le graveur soumet les explications d'Audin à la contrainte d'une sélection sévère. Parmi les personnages cités par l'homme de lettres, en « nombre infiny³⁰ », il n'en retient que peu, refusant par exemple de donner corps aux personnalités controversées de l'Histoire qui, dans le passé, ont été à l'origine de « mal-heurs » et de « miseres³¹ ». Il ne prête pas non plus forcément attention aux développements et aux circonstances, dès qu'ils lui paraissent superflus ou accessoires – ici des scènes bucoliques (p. 357-358, t. I), là des suites de devises³². Les effets de parastase et d'expolition, les figures d'analogie, dès lors que leur principale vertu est d'enrichir le discours, de l'amplifier³³, ne sont pas forcément prises en compte. Le graveur trie, filtre, émonde, recycle quitte parfois à prendre ses distances avec les textes lui servant de modèle.

Ainsi ce ne sont pas six déesses – « la Justice, la Clemence, la Foy, la Chasteté, la Liberalité, et la Prudence³⁴ » – qu'il dispose au centre du « Tableau touchant les exercices d'un Monarque » (Illustration n°6). Est-ce à dire que l'illustrateur trahit le poète ? La réalité est plus complexe. À la fin du discours qui a trait aux « exercices du Monarque », Audin imagine qu'Anne d'Autriche s'adresse au jeune Louis pour lui prodiguer des conseils. Or la reine, justement, ne mentionne que quatre vertus et non pas six dans son exhortation parénétiq ue :

Que vostre regne, mon Fils, pour se maintenir en seureté, soit tousjours apuyé de la Justice. Esloignez-vous le moins que vous pourrez de la Clemence ; Faites valoir ce grand cœur qui doit estre annexé à la qualité Royale. Que la Liberalité qui gagne le cœur des Peuples soit inseparable du vostre, et ne marchez jamais que vous ne soyez accompagné de la Prudence³⁵.

Cette éclipse allégorique, d'ailleurs, se justifie peut-être aussi pour des raisons de cohérence interne. Si Chauveau ne représente ni la Foy ni la Chasteté³⁶, c'est bien parce que la reine régente, du fait de ses qualités propres, lui semble l'incarnation de ces vertus justement. Et pour étayer son jugement, le graveur peut se prévaloir du premier discours explicatif d'Audin, intitulé « *Tableau du Roy et de la Reyne regente* » :

²⁹ Mézeray à propos des *ecphraseis* de Charles Beys : *Les Triomphes de Louis le Juste...*, Paris, en l'Imprimerie royale, par A. Estienne, 1649, « Advertissement au lecteur », texte non paginé.

³⁰ Audin, *HFT*, t. I, p. 355.

³¹ *Ibidem*, t. II, p. 22 et p. 28.

³² Il en est ainsi du « mot » que les trois graces portent « tortillé autour de leurs cheveux » (*ibidem.*, t. I, p. 28).

³³ « Vous estes [*i.e.* : Louis XIV et Philippe d'Anjou] comme deux belles Pommes cueillies sur un mesme arbre, dont l'une est incomparablement plus grosse et mieux nourrie que l'autre, quoyque tous les fruits ayent succé par un mesme conduit la douce humeur de la terre... » (*ibidem*, p. 19).

³⁴ *Ibidem*, p. 362.

³⁵ *Ibidem*, p. 366-367, « Tableau touchant les exercices du Monarque ».

³⁶ Au second plan de la gravure, on ne distingue que trois déesses, mais on sait bien que le lion est doté de multiples significations : il peut à la fois symboliser la Justice, la Clémence et la Prudence.

La Reyne vostre Mere ne vous servira pas seulement de Guide, mais vous frayera tous les passages, et fera dire un jour de vostre Regne ce qu'on disoit ce celui du sage Salomon [...] Si Dieu favorisa ce grand Monarque [...] le Ciel n'a pas fait de moindres faveurs à la Reyne vostre Mere, qu'il a visiblement choisie pour vous faire naistre par un insigne Miracle, [...] un Miracle que Dieu n'a jamais pratiqué [...] qu'à l'endroit des Mères, dont la vertu, la pieté, et la sainteté de vie luy estoient entierement connuës³⁷.

Autant dire que le génie d'invention de Chauveau ne se réduit pas à une simple opération de retranchement. Le graveur apprécie les textes d'Audin l'un après l'autre, mais il se montre surtout attentif à restituer la vérité des actions eu égard au cadre général de l'histoire. C'est donc bien le *dessein* de ces images qu'il convient d'envisager. En réalité, comme l'explique Véronique Meyer³⁸, ces tableaux gravés reposent sur une triple temporalité de lecture. Ils peuvent être admirés pour eux-mêmes, sans référence aux textes, au risque de n'être pas compris. Ils peuvent être décryptés au regard du seul récit dont ils résultent, texte et image formant alors des isolats sémantiques autonomes. Mais ils peuvent encore être appréhendés en bloc, dans l'ordre sériel de leur distribution, tous ces *Tableaux* (*Tableau du Roy et de la Reyne regente*, t. I ; *Tableau touchant les exercices d'un Monarque*, t. I ; *Tableau que l'on voit au commencement du livre*, t. I ; *Tableau de Monseigneur le cardinal Mazarin*, t. II) assortis de leur *explication* constituant alors un ensemble significatif et cohérent. Ce qui frappe en effet au vu de cette collection, c'est son caractère synoptique : tandis que la trame discursive du récit, du fait de l'« excès de *copia* et d'*ornatus*³⁹ », demeure exposée au risque du délitement, la suite gravée par Chauveau esquisse les grandes lignes d'une intrigue par un effet de raccourci saisissant. Pour comprendre Audin, pour le saisir, les images d'illustration servent utilement de fil d'Ariane.

Or que donnent à voir ces estampes sinon de la formation du prince à proprement parler, du moins de la manière d'envisager sa représentation ? Sans surprise, Chauveau adopte les codes esthétiques et iconographiques de son temps. Jamais il ne fait référence aux exercices « réels » effectués par le jeune monarque durant son passage aux hommes. L'allégorie et la coloration héroïque, en revanche, créent un effet de déréalisation et d'éloignement en même temps qu'elles contribuent à la formation et à l'installation d'une atmosphère émolliente.

On quitte ainsi la raideur sculpturale caractéristique du style d'Errard (Illustrations n° 2 et 3) – effet de frise, monumentalité et minéralité des volumes –, au profit d'une expressivité beaucoup plus affirmée. « Vous estes exposé », déclare Audin au roi dédicataire, « sur un grand *Théâtre*⁴⁰ ». Sensible à la richesse du mot, Chauveau en apprécie toute la saveur. Il dispose un rideau sur trois des gravures parmi les quatre, accusant la dimension dramatique des représentations (Illustrations n° 4, 5, 6). Il transpose visuellement la charge affective liée aux effets de voix, si sensible dans les discours d'Audin, ce qui le conduit à multiplier les lignes courbes. La puissance du lien unissant l'enfant à sa mère, à son frère, et aux différentes vertus est ainsi matériellement figurée. Même chose pour le tableau consacré à Mazarin (Illustration n° 7). Le tortis de fleurs couronnant l'Honneur est en quelque sorte

³⁷ Audin, *HFT*, t. I, p. 22, « Tableau du Roy et de la Reyne regente avec l'explication ».

³⁸ Dans le présent volume : « De l'auteur à l'illustrateur : d'Audin à Chauveau ».

³⁹ Marc Fumaroli, « Vers le triomphe de la prose : les manifestes de Vigenère », in *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1994, p. 47.

⁴⁰ Audin, *HFT*, t. I, p. 27.

redoublé par la disposition des figurants qui tous s'assemblent autour du ministre cardinal⁴¹ comme pour une « plaisante danse⁴² ».

En somme, le graveur sélectif et incisif élague et en même temps apprécie, donnant chair et « nourriture » au modèle dont il envisage la transposition. Renonçant à l'effet d'immobilité, de suspension, il imagine une scénographie dynamique, jouant sur les effets d'envol, de légèreté. Ses représentations font ainsi écho aux discours puissamment pathétiques d'Audin, elles constituent même l'adaptation originale d'une rhétorique des passions fondée sur la *copia verborum et rerum*⁴³. L'apprentissage royal est bien là, esthétisé, magnifié⁴⁴, mais surtout présentifié. Les gestes suggèrent l'échange, l'essor, l'énergie, en écho aux propos tenus par Audin dans son explication du « *Tableau du Roy et de la Reine Regente* » :

La Reyne vostre Mere qui ne semble vivre qu'en vous, et pour vous tant son affection est vehemente [...] vous offre [...] toutes les Vertus Heroïques et Royales. [...] Mais cette Minerve qui vous embrasse tous deux [*i.e.* : Louis XIV et Anjou] également ne pourroit-elle pas estre prise pour la charité, l'amour et la dilection qui doit embraser deux Freres d'une mesme flame, et les unir si estroitement ensemble, que le nœud en soit plus serré que s'il estoit composé de mille chaisnes⁴⁵.

Les corps entrent ainsi en conversation en une « gaye liberté d'esprit⁴⁶ », les regards se croisent, les visages s'animent, les lèvres s'entrouvrent, les mains se tendent. La couleur, la chaleur investissent l'image, l'informent.

L'artiste participe avec d'autres mais à sa manière à la fabrique d'un mythe politique qui fera florès avant que les charges de la Fronde n'en sapent les fondements : celui de la « bonne régence ». Car même si ce que les gravures donnent à voir ne renseignent en rien sur la mise en pratique d'un enseignement effectif adapté à un enfant de dix ans, tout ici est digne d'éloges. Parmi les vertus royales, celle qui est la plus valorisée, conformément aux prophéties discrètement messianiques d'Audin⁴⁷, est sans doute la libéralité. En témoigne l'importance donnée aux fleurs, aux fruits, et bien entendu au motif de la cornucopie, symbole de paix, de prospérité et de sagesse⁴⁸. Quant à la reine et à son premier ministre, leurs intentions didactiques n'en font pas pour autant des professionnels de l'éducation. Leur qualité de « Modérateurs et [d'] Arbitres⁴⁹ » les installe dans un irénisme d'accommodement et de conciliation.

Sans surprise, toute forme de « severité⁵⁰ » est donc bannie de cette école du pouvoir, au profit d'un divertissement délectable⁵¹. Comme Errard, Chauveau cherche à restituer l'idée

⁴¹ « Qu'il est important (puisque ces Divinitez sont inseparables) qu'elles soient estroitement unies en vostre Personne » (*ibidem*, t. II, p. 3).

⁴² Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, trad. fr. de Blaise de Vigenère (1578), éd. F. Graziani, Paris, H. Champion, 1995, 2 vol., t. I, « Les Fables », p. 73.

⁴³ « C'est ce que je me propose d'expliquer à vostre Majesté, par un discours plus remply de zele que d'eloquence » (Audin, *HFT*, t. I, p. 3).

⁴⁴ « [...] la Beauté ne peut resulter que d'un bon temperament [...] le Fils d'Anne d'Autriche est incomparable en Beauté » (*ibidem*, p. 43 et p. 45).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 2 et p. 5.

⁴⁶ Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, texte cité.

⁴⁷ « Vous serez invincible [Sire] estant en vostre pouvoir de conquerer tout un Monde » (Audin, *HFT*, t. I, p. 41).

⁴⁸ Ce motif fait d'ailleurs l'objet d'une autre figure à pleine page intitulée « Tableau d'un sage Ministre » (*ibidem*, t. II). Mais la gravure illustre les qualités du premier ministre d'Henri IV, Maximilien de Béthune, duc de Sully.

⁴⁹ *Ibidem*, t. I, p. 47.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.

d'une *translatio imperii et studii ad Francos*, d'une Antiquité renaissante⁵². Mais ce passage subtil, qui s'effectue « dans un [...] grand calme », est chez lui vivant et ardent. Les tableaux de Chauveau raffinent sur l'idée de suavité. « Vostre cœur », écrit Audin à propos de Louis XIV, « ne nous est pas moins ouvert que vos levres⁵³ ». Il ne s'agit plus tant de représenter la majesté d'un roi mineur ou son autorité naturelle que de rendre sa « beauté⁵⁴ » sensible. En écho aux « commencements si merveilleux » célébrés par Corneille dans la préface de *Polyeucte* (1643), l'institution du prince se pare de douceur et de volupté :

On n'entend jamais [...] se plaindre dans un si grand calme, il semble que les Alcyons, jaloux d'une tranquillité si grande, aient pris plaisir à changer d'Element, pour faire leur nid aux quatre coins et au milieu de la France⁵⁵.

PEDAGOGIE EDUCATIVE

En 1644, soit quelques mois avant le passage aux hommes de Louis XIV, Gabriel du Bois-Hus dédie à Anne d'Autriche *Le Prince savant*⁵⁶. Dans la supplique à la reine, l'auteur de *La Nuit des nuicts* (1641), généthliaque annonçant les *aventures fortunées* de Louis Dieudonné, soutient que le jeune roi qui s'apprête à recevoir des leçons de maîtres confirmés possède déjà, avant même qu'il ne lui soit échu, un savoir universel qui le distingue de l'humanité commune :

Sa raison desja toute achevée et semblable à ces fleuves qui sont navigables dès leur source luy fournit [...] une perfection [...] et son Ame venue au monde toute accomplie, apporta avecque elle une Politique naturelle et une Morale fonciere qu'elle a tirée de son genie, de son destin, et de vous-mesme. [...] Il est né tout instruit, l'Art ne treuve rien à faire en sa personne, il a de sa naissance ce que tous les hommes n'ont que de leur Estude [...] Ces démarches augustes [...] font advoüer à l'Europe que les Roys de France peuvent estre jeunes, mais qu'ils ne sont jamais enfans⁵⁷.

Comme l'attestent ces propos complimenteurs formulés sous le signe de l'injonction, l'imaginaire absolutiste fait obstacle à la représentation d'une éducation royale. Au point de contraindre les imagiers à des procédés de déviation, voire de gauchissement. L'idée d'une mystagogie, d'une initiation aux mystères, leur est alors d'un grand secours : elle leur permet d'envisager le principe d'une instruction tout en la contournant. En témoignent les quatre tableaux de Chauveau pour l'*Histoire de France* d'Audin : l'enseignement des *arcana imperii* s'effectue dans des conditions d'héroïsation telles que sa réalisation n'a plus grand chose à voir avec une authentique pédagogie.

Or en 1668, avec le passage aux hommes de Monseigneur, d'autres perspectives s'offrent à l'imagination des artistes : c'est un enfant-roi qu'il s'agit d'instruire et non plus un roi-enfant. Dès lors, le principe d'éloignement, constitutif de la période précédente, est moins prégnant et l'attention aux événements observables et vérifiables plus marquée. Sur un dessin

⁵¹ La section intitulée « Tableau touchant les exercices d'un monarque » a pour objet la paix. Sont également envisagés « les exercices qui tiennent le milieu entre la Paix et la Guerre, dont celui de la chasse est le plus honorable » (*ibidem*, p. 356).

⁵² « Ne diroit-on pas que c'est l'Empire Romain qui vient de renaître » (*ibidem*, t. II, p. 9-10).

⁵³ *Ibidem*, t. I, p. 43.

⁵⁴ « Et s'il est vray, comme les raisons sont fort aparentes, qu'un beau visage est la monstre d'une belle ame, et que la Beauté ne peut resulter que d'un bon temperament, [...] que n'avons nous pas à esperer [...] d'une beauté si parfaite que la vostre. [...] le Fils d'Anne d'Autriche est incomparable en Beauté » (*ibidem*, p. 43 et p. 45).

⁵⁵ *Ibidem*, t. II, p. 9.

⁵⁶ Véronique Meyer, *Pour la plus grande gloire du roi : Louis XIV en thèses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Versailles, Centre de recherche du Château de Versailles, 2017, p. 174-175.

⁵⁷ Du Bois-Hus, *Le Prince savant. A la Reyne Regente*, Paris, P. Roccollet, 1644, p. 4-6.

à la plume et au lavis d'encre de Chine, exécuté peu avant 1668, Pierre-Paul Sevin immortalise le passage aux hommes de l'héritier au trône. L'enfant se tient debout, face à ses parents, dont plus aucun n'est vêtu à l'antique. Certes, le traitement allégorique n'a pas tout à fait disparu : la Gloire et la Renommée accompagnent le jeune dauphin, mais Montausier son gouverneur, et Bossuet son précepteur figurent bien à ses côtés, représentés au naturel et par là même parfaitement identifiables⁵⁸. Même si l'image de Sevin n'est pas une estampe, ce qui restreint sa dimension de publicité, elle n'en est pas moins révélatrice des modalités nouvelles qui s'offrent aux artistes. L'image atteste de manière directe et non plus voilée qu'au royaume des Francs, l'hérédité (*genus*) ne saurait être une condition suffisante pour permettre l'exercice de la souveraineté. Dès lors, l'éducation royale perd sa dimension performative pour redevenir ce qu'elle n'a jamais cessé d'être pour l'humanité commune : une réalité inchoative⁵⁹.

Œuvre emblématique de ce changement : les *Fables choisies mises en vers* parues chez le libraire parisien Claude Barbin. En 1668, le poète de Vaux, auteur de *Contes* licencieux (1665 et 1666), dédie son livre au fils de Louis XIV en même temps qu'il s'affranchit de toute une tradition didactique fondée sur l'élévation. La Fontaine délaisse la Fable mythologique au profit de l'apologue ésopique. « En un âge où l'amusement et les jeux sont permis » (Supplique au Dauphin), ses « peintures » se font plus « légères » : « Je vais t'entretenir de moindres Aventures ». Les scènes rapportées empruntent volontiers au quotidien, à la réalité ordinaire, dans une intention corrective mêlant la leçon au rire : « Je me sers d'Animaux pour instruire les Hommes » (Dédicace au Dauphin). La tonalité galante enfin – « un certain charme, un air agréable » (Préface) – colore de « gaieté » le recueil tout entier⁶⁰.

En choisissant d'illustrer des textes parus dans un ouvrage de facture soignée (l'in-quarto édité chez Barbin ne constitue pas à proprement parler un livre de prestige), Chauveau accompagne de manière particulièrement intelligente cette évolution. Même s'il est difficile de savoir si les contraintes nouvelles auquel il se soumet lui furent imposées ou s'il s'obligea lui-même à les suivre, l'artiste renonce en tout cas à la figure à pleine page, trop solennelle, au profit de la vignette et même de la petite vignette⁶¹, plus discrète, plus délicate aussi. Et dans ce cadre nouveau, il laisse libre cours à son génie : ce sont ainsi 118 images, 118 scènes qui sont inventées.

Or dans le cadre de cette étude sur les figures d'autorité, l'apologue 19 du livre I offre un double intérêt. Du fait d'abord de son adéquation au sujet : « L'Enfant et le Maître d'école » est à la fois une fable éducative et une fable sur l'éducation. Mais aussi parce que ce texte renseigne sur la méthode d'illustration mise en œuvre par Chauveau, notamment pour ce qui relève de l'invention. Pour qui s'intéresse aux sources de La Fontaine, l'apologue 19 constitue en soi un cas d'école : dans les éditions anonymes grecques des fables, on trouve bien un récit dont la trame correspond à l'apologue lafontainien – « L'Enfant qui se baignait » –, mais cette histoire ne relève pas du corpus ésopique⁶². Or l'anecdote ne fut jamais illustrée.

⁵⁸ [Louis-Antoine Prat,] *La Collection Chennevières, quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre-École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007, notice n° 495, p. 351.

⁵⁹ Matthieu Lahaye, *Le Fils de Louis XIV, Monseigneur le Grand Dauphin (1661-1711)*, préface de J. Cornette, Seyssel, Champ Vallon, 2013, « Fabriquer une autorité », p. 25-141.

⁶⁰ Patrick Dandrey, *La Fabrique des fables, Essais sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 249-272.

⁶¹ Les *Fables héroïques* d'Audin sont accompagnées de vignettes de grandes dimensions.

⁶² Les critiques contemporains ont rivalisé d'inventivité pour expliquer comment le poète avait pu composer sa fable. Comme le signale René Jasinski en 1966 (*La Fontaine et le premier recueil des fables*, Paris, Nizet, 1966, vol. I, p. 291), il existe bien une version de la fable d'Ésope qui correspond à celle de La Fontaine : elle se trouve dans le recueil de Loqman. Ce nom de Loqman figure dans le Coran (sourate 31) comme celui d'un sage que la tradition islamique présente comme le conseiller d'un grand roi, peut-être David. Le recueil d'apologues arabes qui circule sous le nom de Loqman (ou Luqman) à partir du XIII^e ou XIV^e siècle est constitué d'un ensemble de textes empruntés au corpus des fables anonymes grecques par l'intermédiaire d'une version syriaque.

Aussi la vignette de Chauveau est-elle vierge de tout passé iconographique, du moins si on s'en tient aux seuls fabliers : le graveur bénéficia ainsi d'une grande liberté de création, ce qui est finalement assez rare, même si ce n'est pas tout à fait unique dans le recueil de 1668.

Mais avant de tirer un enseignement de telles circonstances, revenons au texte de La Fontaine pour en rappeler la trame. Un « jeune enfant » tombe par mégarde dans la Seine. Il ne doit la vie qu'à la branche d'un saule. Or le maître d'école dont il croise la route, et qu'il appelle à son secours, l'agonit d'insultes. Le poète intervient alors pour s'adresser au donneur de leçons : plutôt que d'« exercer » sa « langue », il ferait mieux de tirer le malheureux hors de l'eau.

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 « Corps⁶³ » de la fable (Illustration n°8). À l'exception des paysages d'arrière-plan (allusion aux collines du Mont Valérien ?) dont il révèle la présence, le graveur ne s'autorise aucune incartade. Pour le reste, il s'en tient *stricto sensu* à l'histoire telle qu'elle est racontée : il représente l'enfant dans les bouillons de la Seine, l'arbre et la branche salvatrice, le maître d'école enfin. Son dessin est ainsi volontairement épuré. Mais si les décors sont simplement esquissés, les bords de la Seine, l'enfant, le saule et le maître bénéficient en revanche de traits beaucoup plus marqués, ce qui les désigne à l'attention du spectateur.

Or à l'évidence c'est le maître qui dispose du traitement graphique le plus élaboré, à la fois pour ce qui est de l'habit, de la posture, de la gestuelle et de la place qu'il occupe dans l'espace. Est-ce à dire que Chauveau invente ce personnage ? S'il ne put s'inspirer des fabliers antérieurs à celui de La Fontaine (aucun d'entre eux, rappelons-le, n'illustre l'apologue), sa curiosité d'artiste le porta sans doute à emprunter d'autres pistes.

L'idée d'éducation, on le sait, intéresse au plus haut point le flamand Jaspar Isaac. Sur le frontispice du Philostrate illustré, « livre à figures le plus connu du début du XVII^e siècle⁶⁴ », il représente plusieurs personnages barbus, vêtus de longues robes, réunis dans l'espace de galeries peintes (Illustration n° 1). Isaac reprend ici l'image traditionnelle du savant, de l'homme de cabinet, telle qu'elle s'est transmise jusqu'à la Renaissance. Or, sous l'Ancien Régime, cette image héritée subit une certaine érosion, peut-être à la suite des attaques portées par les morales de l'honnêteté sinon à l'encontre du livre du moins d'un certain rapport au livre et au savoir⁶⁵. Quoi qu'il en soit, en 1634, le même Jaspar Isaac signe de son nom une estampe ouvertement parodique et satirique. Ce placard truculent présente, de part et d'autre de la figure centrale, des textes gravés, bandes sons permettant au spectateur d'entendre les discours fulminatoires du « Maître » pédagogue avant de disposer des réponses supplicatrices des « Enfants desolez » (Illustration n° 9).

On a là assurément une image dégradée de l'apprentissage. Isaac reprend les critiques formulées par les humanistes à l'encontre des pratiques scolaires médiévales, fondées sur la violence et la force. Dans le même temps, il relaie les présupposés éthiques d'une société de cour qui est celle de son temps : au Grand Siècle, les beaux esprits sont volontiers enclins à moquer la morgue des pédants et l'indignité des collègues⁶⁶. Car le maître et ses disciples sont ici l'un et l'autre moqués. L'espace dévolu à l'étude est aussi celui de la table et du corps

L'humaniste flamand Thomas van Erpe (Erpenius) en publie l'original assorti d'une traduction latine (*Locmani sapientis fabulæ et selecta quædam arabum adagia*, Leyde, J. Maire, 1615). La fable en question est intitulée « Puer » et ne se trouve que dans l'édition procurée par van Erpe (1615, p. 33, n° 25). Remerciements à Antoine Biscéré, dont les travaux sur Ésope et les sources lafontainiennes font désormais autorité.

⁶³ « Le Corps est la Fable, l'Ame la Moralité » (*Fables choisies mises en vers*, Paris, C. Barbin, 1668, « Préface », non pag.).

⁶⁴ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle* (1969), Genève, Droz, 1999, t. II, p. 383.

⁶⁵ Jean-Marc Chatelain, *La Bibliothèque de l'honnête homme. Livres, lecture et collection en France à l'Âge classique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 9-47.

⁶⁶ Jocelyn Royé, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, 2008.

organique : les élèves mangent, lisent, écrivent, pleurent et vessent à l'envi tandis qu'un *dottore* à la bavette, croque-mitaine ou tavernier de fortune, exerce son pouvoir de fouetter. La raison invoquée par ce « Maître bouffon » tout droit sorti de la *Commedia dell'arte* ? L'insolence de ses ouailles d'abord : « Vous m'appellez teste folle ». Leur paresse ensuite qui, à l'en croire, confine au blasphème : « Petit Maraud, grand vaut-rien / Vous n'êtes qu'un volontaire, / Qui ne scaurez jamais bien / Les regles du Despautere ». L'accusation portée par l'histrion sacrificateur à l'encontre de la jeunesse rebelle est révélatrice de la puissance que le *sçavanteau* s'octroie au nom même d'un livre de grammaire dont il est le sectateur.

Chauveau connaissait-il ce placard ? On ne peut l'affirmer. Mais le sujet, visiblement, l'intéresse. En 1643, il grave le frontispice de la *Vita M. Gargilii Mamurrae, parasitopædagogi, scriptore Marco Licinio* de Gilles Ménage (Illustration n° 10). On retrouve ici un des traits prêtés au « Maître bouffon » de Jaspar Isaac : sa proximité avec la goinfrerie. Le pédant parasite s'adresse à des élèves marmitons, ce qui signale la dimension dégradante sinon de sa profession du moins de sa condition. Chauveau accuse ainsi la supercherie attachée au personnage de Montmaur : l'éloquence du supposé savant (il met en scène sa parole en usant d'effets de manche) repose moins sur l'esprit que sur la gueule (il professe dans un chaudron).

En 1648, le graveur poursuit dans la même veine avec le titre-frontispice du *Barbon* de Jean-Louis de Balzac (Illustration n° 11). Cette fois-ci, le personnage est vu de face, mais il débite toujours ses arguments avec la même application : la position des mains emprunte au personnage du parasite, à la différence près que le public auquel le Barbon est censé s'adresser a ici disparu. Tout occupé à rêver, le magister se tient debout et médite en lui-même. Que pense-t-il ? Que cherche-t-il ? Étranger au monde, cet esprit embrumé fuit la conversation, rompant à la fois avec l'idéal d'une sagesse mondaine et d'une prudence de clairvoyance. Recouvert d'une improbable pelisse, cette figure *bigearre* a pour compagnon un chien famélique, animal que la tradition iconographique de la Renaissance associe parfois à l'Envie⁶⁷. Manière de suggérer sans doute que l'homme du livre, ce dégorgeur de sciences qui fréquente les tavernes, est aussi un bilieux.

Autant dire que le « Maître d'école » de la fable de La Fontaine n'est pas une invention originale. De l'érudit sorbonnard, de l'universitaire, Chauveau conserve le bonnet. Du pédant parasite, la barbe broussailleuse et les hardes loqueteuses. À l'allégorie de la Grammaire des enluminures médiévales, il emprunte le faisceau de verges, même si le fouet d'antan est devenu au XVII^e siècle le symbole d'un enseignement défiguré, dégradé par la frénésie d'une emprise indue.

Mais on aurait tort, sans doute, de réduire le travail de Chauveau à une mosaïque d'emprunts. Revenons, pour nous en persuader, aux fondements du texte qui lui sert de modèle. L'anecdote lafontainienne est à la fois banale, cocasse et grave. Banale : un enfant, jeune de corps et d'esprit, batifole sur les bords de la Seine et tombe à l'eau. Cocasse : le ton de familiarité adopté *in fine* par le poète – « Hé mon ami » – illustre l'esprit de gaité annoncé dans la préface du recueil. 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 trouva ». Grave : si la séquence de discours imputable à l'enfant est courte – « Au secours, je péris » – elle n'en est pas moins révélatrice des enjeux du texte. Car ce qui se joue ici, c'est bien une course contre la mort. Le danger encouru par l'enfant est clairement signifié par La Fontaine : la place centrale conférée à l'expression « dans l'eau » coupe le vers 3, amorçant un decrescendo de manière à mimer une dégringolade : « Un jeune enfant/dans l'eau/se laissa choir ». Or pendant que le garçonnet se débat, – visiblement, il ne sait pas nager –, le maître sourcilieux débite ses insultes « à

⁶⁷ Vænius, *Quinti Horatii Flacci emblemata* (1607), Anvers, P. Lisaert, 1612, « Grande malum Invidia », f. 100.

contretemps ». La semonce finale, prononcée par le poète est d'ailleurs destinée à mettre fin à ce fastidieux discours : « tire-moy de danger/ Tu feras après ta harangue ».

En faisant le choix de la satire, Chauveau envisage conjointement ces trois qualités. Et dans cette opération de resserrement, c'est à la figure du maître qu'il consacre le plus de soin. 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 empathie⁶⁸.

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 fatale. Tandis que le maître se hisse et monte sur ses ergots, l'enfant se meurt dans les eaux de la Seine.

Le texte de La Fontaine et l'image de Chauveau sont ainsi parfaitement complémentaires, porteurs tous deux d'une triple leçon : rhétorique, morale et politique. Rhétorique d'abord : le prince aura d'autant plus raison de se pencher sur la question de la bonne et de la fausse parole que les imprécateurs prompts à nuire et à calomnier sont légion : « Le Createur en a beny l'engeance ». Morale ensuite : la fable 19 du livre I constitue une méditation sur la nécessité de l'entraide, de la charité, auquel tout bon chrétien ne peut que souscrire. Politique enfin : c'est bien le thème de la clémence qui est ici abordé. Or si cette vertu est ignorée par le maître « babillard » de la fable, un futur roi doit non seulement la pratiquer mais l'affectionner.

Des quelques gravures dont il fut ici question, et qui ont en commun la représentation du savoir et du pouvoir magistral dans le cadre d'une éducation royale, que retenir ? Artiste habile et avisé, Chauveau s'adapte en fonction des attendus et des exigences du moment⁶⁹ – une mystagogie chez Audin, une pédagogie chez La Fontaine, preuve de l'étendue de son talent et de la fécondité de son esprit. Pour autant, ce qui frappe en priorité chez lui, c'est l'attention aux textes lui servant de modèles. La question de savoir s'il prit soin de s'entretenir

⁶⁸ Précepte humaniste érigé en *doxa* à l'Âge classique : Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 296-299.

⁶⁹ En 1650, Chauveau illustre *La Pratique du cavalier* de René de Menou, ouvrage dédié à Louis XIV quelques mois avant sa déclaration de majorité. Plusieurs gravures empruntent aux planches de Crispin de Passe le Jeune pour *Le Maneige royal* (1623).

ou pas avec ses commanditaires (auteurs ou éditeurs), finalement, importe peu. Certes, dans l'*Histoire de France par tableaux*, Audin célèbre avec allant l'« union⁷⁰ » du poète et du « peintre ». Mais cette posture n'est-elle pas de convention ? À travers son ouvrage, le prieur de Termes et de La Fage exalte surtout à son profit la correspondance des arts, en se ralliant au credo de l'*ut pictura poesis*⁷¹. Or, au-delà des formules, l'essentiel tient surtout à la qualité du dialogue que Chauveau engage avec les écrits qui lui sont soumis. Le graveur les considère d'abord dans leur intégralité, ce qui l'amène à opérer des choix d'orientations et de transpositions, des recadrages, mais il les évalue aussi dans le détail, s'attachant librement à tel ou tel mot, à telle ou telle expression, à telle ou telle inflexion, à ce qu'on pourrait appeler l'« intenté » du récit, ses propositions implicites, ses possibles développements, ses résonances, ses correspondances, ses à-côtés contextuels, ses voisinages. Les dessins de Chauveau résultent ainsi de lectures historicisées, hardies, engagées même, au sens où ils procèdent d'un jugement évaluatif savant et prudent⁷². Aussi ces dessins, ces *exercices graphiques*, sont-ils moins adossés au corps du texte ou à ses ornements, qu'à son âme, à son envergure et à sa portée : loin de le redoubler, ils l'interrogent, le vivifient et l'interprètent – leur dimension herméneutique est donc indéniable.

Dans un article récent sur l'estampe au Grand Siècle, Maxime Préaud soutient, non sans provocation, que les rapports texte-image ont « toujours intéressé les chercheurs » alors même il n'y aurait « pas grand-chose à en dire⁷³ ». Au terme de notre enquête, cette allégation mérite sans doute d'être réévaluée. Pour Chauveau, l'image procède bien d'une relation au texte, et même d'une relation critique⁷⁴. Le graveur imagine moins ce qu'il voit qu'il ne donne à voir ce qu'il lit. Au point de requérir non pas tant la vue du spectateur que son regard. « L'acte du regard », écrit Jean Starobinski, « ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée⁷⁵ ». Par l'attention renouvelée qu'elles réclament, les images de Chauveau se constituent ainsi à la fois en objets de désir et de plaisir.

Résumé

Représenter l'éducation royale au Grand Siècle : variations magistrales dans l'œuvre gravé de François Chauveau

Illustrer l'éducation royale dans la France absolutiste du Grand Siècle relève à la fois de l'interdit et de la gageure. Comment un être semblable à Dieu, « lieutenant de Dieu », pourrait-il apparaître, ne fût-ce que durant le temps de l'enfance, sous les traits d'un disciple, d'un *apprentif* ? Cette difficulté fut habilement contournée par les peintres et les graveurs de l'époque qui s'attachèrent, soit à figurer l'idée d'une mystagogie, d'une initiation, soit à déterminer la perspective d'une pédagogie. Parmi ces artistes, François Chauveau tient assurément une place à part, ne serait-ce que par la quantité de

⁷⁰ « Ainsi donc à commencer par l'Union qui est la plus noble Partie du Tableau, [...] je diray... [...]. Soit que le Peintre ne fust pas ignorant de cette Histoire, soit qu'il fust aussi grand Politique qu'il estoit entendu en l'art de la peinture, je trouve qu'il a eu tres-grande raison de nous représenter dedans ce Tableau [...] » (Audin, *HFT*, t. I, p. 2 et p. 4).

⁷¹ Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. M. Brock, Paris, Macula, 1991.

⁷² Francis Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Garnier, 2009, p. 479-482.

⁷³ Maxime Préaud, « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective*, 3, 2009, texte en ligne, consulté le 31 décembre 2019 : <https://doi.org/10.4000/perspective.1308>

⁷⁴ Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

⁷⁵ Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », in *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* (1961), Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

gravures dont il est l'auteur. Mais quel illustrateur fut-il exactement ? Le présent article, consacré aux figures et personnalités dites « magistrales », qui incarnent à la fois le savoir et le pouvoir, emprunte surtout ses exemples à deux ouvrages imprimés : l'*Histoire de France représentée par tableaux* (1647) d'Audin, dédiée à Louis XIV, et les *Fables choisies mises en vers* de La Fontaine, adressées à son héritier, le Dauphin Louis, dit Monseigneur (1668). De cette enquête, il ressort que l'imaginaire de François Chauveau, adossé à la culture de son temps, fut essentiellement celui d'un lecteur. Après avoir soumis les textes lui servant de modèles à l'examen critique, Chauveau imagine moins ce qu'il voit qu'il ne donne à voir qu'il lit. Aussi ses illustrations prolongent-elles ces textes lus et médités tout autant qu'elles les accomplissent.

Mots-clés : François Chauveau, illustration, France monarchique, imaginaire absolutiste, imaginaire éducatif, rapports textes-images.

Abstract

Illustrating the Education of the King in 17th-century France: Variations on the Magisterial Figure in François Chauveau's Engravings

In 17th-century absolutist France, illustrating the education of the king was both a taboo and a challenge. It seemed impossible to represent the god-like figure of the king « God's lieutenant », as a disciple or as an apprentice, even during his childhood years. Such a difficulty was cleverly by passed by the painters and engravers of the period. They chose to focus on the representation of a certain form of mystagogy – an initiation to sacred mysteries –, and on setting pedagogical objectives. François Chauveau definitely stands out among all those artists, first because he produced a huge quantity of engravings. But what kind of illustrator was he, exactly? This paper offers an examination of « magisterial » figures and personalities, embodying both knowledge and power, and is based on examples taken from two printed works : Audin's *Histoire de France représentée par tableaux* (1647) – dedicated to Louis XIV – and La Fontaine's *Fables* (1668), aimed at the king's eldest son and heir Louis, Dauphin of France. This survey shows that Chauveau's imagination, nourished by the culture of his time, was primarily a reader's imagination. After submitting the texts he used as models to critical examination, Chauveau did not merely picture what he saw, but, rather, put what he read into picture form. As a result, his illustrations can be seen as the prolongation of the texts he read and meditated on, as much as their finalization.

Keywords: François Chauveau, illustration, monarchical France, absolutist imagery, educational imagery, text-image relations.