



HAL
open science

Pages, images, paysages (François Chauveau, Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine)

Olivier Leplatre

► **To cite this version:**

Olivier Leplatre. Pages, images, paysages (François Chauveau, Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine). Dix-septième siècle, 2020, 4, pp.693-706. 10.3917/dss.204.0693 . hal-04124692

HAL Id: hal-04124692

<https://hal.science/hal-04124692v1>

Submitted on 5 Nov 2024

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.

Olivier Leplatre

—
Pages, images, paysages
(François Chauveau, *Fables choisies mises en vers*
par M. de La Fontaine)

Une vignette de quelques centimètres carrés signée *F. C.* (Illustration 27). Deux arbres penchés, l'un au tronc délicatement tortueux, l'autre plus massif et sombre, bordent le double espace, rapproché et lointain, d'une rivière qui s'écoule et d'un champ vallonné. La limite est incertaine entre ces deux étendues, dont la forme triangulaire, retenue pour chacune, s'évase inversement. Au bas de l'image, la cascade de l'eau courante tombe en une nappe ourlée d'écume. Elle alterne ses filets serrés, ombreux et transparents, entre les deux massifs de verdure qui foisonnent au pied des arbres. Feuilles hirsutes, herbes couvrant les pierres se hérissent contre les troncs et selon leur oblique de façon à aménager ensemble le dénivelé nécessaire qui accélère précipitamment l'onde. Au centre, mais repoussé derrière les frondaisons et le tumulte végétal qui, au premier plan, le laissent pourtant apercevoir, un homme presque de dos, courbé d'être concentré sur sa tâche, accomplit le geste ancestral du semeur. Un corps de ferme, à droite, coupé par l'arbre le plus dense, confirme la présence humaine. Soulignés par les cadrages internes de la gravure et les contrastes aigus de lumière, la rivière et le semeur offrent à rêver l'accord de l'homme et de la nature, placés sous le signe de la fécondité vitale. Sillons de l'eau vive, ondulations du champ se réverbèrent sous le regard d'oiseaux attentifs à la scène. Quelques-uns se tiennent à la pointe des branches, d'autres accompagnent de leurs vols le mouvement large du semeur et les jets de grains qu'ils convoitent. À regarder cette image, intensément animée par la vie des formes, on ne goûte rien d'autre qu'un paysage, retenu dans la fenêtre minuscule de l'image.

L'impression est la même devant cette autre vignette (Illustration 28) où deux oiseaux se détachent à peine d'un ample décor d'arbres et d'eau, le premier suspendu dans les airs face au second qui, le bec entrouvert, s'est posé sur une branche. Ailleurs (Illustration 29), une ruche trône au centre d'un morceau de campagne délimité par une palissade et par un arbre dont le tronc serpente le long du bord gauche de l'image. Deux nuages d'insectes ont été symétriquement semés sur la bande de ciel ; des gâteaux de miel gisent au sol. Là (Illustration 30), un grand chêne poussé par le vent, les racines arrachées, choit près d'un étang d'où émergent les fines tiges ployées des roseaux. Qui pourrait dire qu'il a sous ses yeux les illustrations de quatre fables de La Fontaine, respectivement « L'Hirondelle et les Petits Oiseaux » (IV, XXII), « Philomèle et Progné »

(III, XV), « Les Frelons et les Mouches à miel » (I, XXI), « Le Chêne et le Roseau » (I, XXII) ?

Cependant ces images conjuguant les travaux rustiques et les cycles ordinaires appartiennent bien à un livre, paru en 1668 sous le titre : *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*. Signées de François Chauveau, elles contribuent à agrémenter le recueil du fabuliste moderne, et même exactement à le composer : elles ont été prévues pour s'associer aux textes de manière indissoluble, avec une régularité parfaite puisque tous les apologues sont précédés de la vignette qui les annonce et les résume¹. Le lecteur de cette édition illustrée, à laquelle succéderont en 1678 et 1692 deux autres publications imagées par le même artiste² et surtout par ses disciples ou ses héritiers qui en assureront la cohérence ornementale, a conscience que les images présentées ne gagnent leur vraie valeur que par la confrontation avec *leur* texte. Il n'est toutefois pas invité à commencer par lire ; si lui sont données, sous le titre courant, les informations sur la numérotation des livres et des fables (livre premier, fable première...), l'ouvrage lui soumet au préalable une image qui fixe sur la page un tableautin à regarder de près. Sans doute la conception des gravures par Chauveau est-elle venue après l'écriture, sur la commande du libraire ; mais l'éditeur les a positionnées avant, anticipant la lecture et la retardant. Il n'est donc pas prévu, dans l'ordre des choix de publication, que nous débutions par les textes ; nous découvrons d'abord des images, bordées de leurs amples marges.

Dans cette situation liminaire privilégiée, presque vierge de tout signe d'écriture, les images de François Chauveau ont pu trouver le moyen de se libérer en partie d'une relation simplement ancillaire au texte, malgré leur apparente discrétion due au petit format auquel elles étaient contraintes. Non que les gravures n'entretiennent avec les fables qu'elles accompagnent et que, compte tenu de leur emplacement éditorial, elles préfigurent, un lien sémantique extrêmement fort quoique selon un rapport toujours un peu flottant (comme on parle d'écoute flottante), tissé par un double échange d'anticipation de l'image sur le texte et de reprise éventuelle par l'image du texte, une fois ce dernier lu. Cet échange, riche d'implicites, d'extrapolations, de supplément ou de retranchement de sens, parfois de contradictions, à tout le moins de tensions, n'opère cependant qu'à partir du moment où le visible de l'image rencontre le lisible du texte. Or le montage éditorial dégage un premier temps de latence et de seuil qui autonomise, fût-ce très provisoirement, l'image et le regard que le livre propose de porter sur elle. L'illustrateur a profité de cette suspension du processus interprétatif (le lieu de la fable s'accordant un moment de regard), pour laisser libre cours à son invention. Il s'est lancé le défi, paradoxal eu égard à son rôle et même à ses obligations, d'écarter le lisible au profit du visible ou, disons, de faire jouer le visible avant le lisible, dans le but de produire un plaisir d'image préparatoire à la lecture mais qui l'excède. Tout en emmagasinant le sens, boîte noire de significations, de connotations, de suggestions que le texte

1. S'agissant du cas particulier des fables-doubles qui sont précédées d'une vignette en facteur commun, voir la contribution de Marc Escola au présent volume.

2. Pour 16 des gravures du Second Recueil.

va plus ou moins ensuite actualiser, l'image se met en réserve de la lecture : elle prend le temps d'être elle-même, d'être pensive³, se dotant de la possibilité, en se confrontant à la logique de l'écriture, de développer ses propriétés au-delà de sa fonction attendue.

Si une unité de geste est incontestablement perceptible dans la démarche du dessinateur-graveur, la variété partout recherchée par La Fontaine dans ses apologues a encouragé Chauveau lui-même à diversifier, pour l'occasion, son univers graphique. Il a adapté sa manière à chaque récit et il s'est livré ainsi à de multiples petites expériences iconographiques et iconologiques, reprenant et modulant des supports visuels antérieurs, empruntés notamment au fonds des images imprimées du siècle précédent⁴. Tantôt proche du langage chiffré de l'emblème, tantôt, et parfois en même temps, inspiré par l'abondante tradition des illustrations épiques qui circulaient alors en Europe, Chauveau, comme La Fontaine, s'appuie pour encourager son imagination sur la réappropriation d'un matériau préexistant auquel il ajoute sa signature.

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. Elle explique, en partie, la familiarité que nous pouvons entretenir avec ces images et le charme avec lequel elles se maintiennent dans le souvenir. Elle transpose encore sans doute les premiers essais de Chauveau dans le domaine de la peinture que confirment quelques séries de gravures paysagères⁵. 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'occupe. Ainsi, le bœuf qu'observent deux grenouilles emplit de sa présence musculeuse une gravure, selon un resserrement du cadrage inhabituel dans l'art paysager français, mais plus proche de la tradition hollandaise (« La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf », I, III – Illustration 31). Le bestiau nous fait face, ignorant tout à fait les batraciens, relégués dans un coin et presque confondus avec les herbes, qui voudraient le faire entrer dans une histoire ; il pèse de tout son poids d'immobilité sur la saynète champêtre ; il ne pose que pour l'image.

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

3. Sur « l'image pensive », voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 115-140.

4. Jean-Marc Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », in *La Fontaine, la fable et l'image, Le Fablier*, n° 25, 2014, p. 15.

5. Voir Dominique Larcena, *François Chauveau : peintre, dessinateur & graveur, 1613-1676*, Aurillac, D. Larcena, 2009, p. 133-137.

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 destitution.

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 : l'arbre d'un vieux coq (« Le Coq et le Renard », II, XV), le blé d'abord en herbe puis mûr (« L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ », III, XX⁶ – Illustration 32)... Ou bien elle les module comme des suggestions plus substantielles et rêveuses : par exemple, le jardin du manant planté d'oseille, de jasmin et de laitue que d'ailleurs Chauveau néglige au profit de la scène d'intérieur placée au centre du récit (« Le Jardinier et son Seigneur », IV, IV). Cependant, le fabuliste ne s'arrête que rarement sur un fragment de nature que la fable – genre économique par excellence malgré la plasticité, y compris de longueur, qu'obtient d'elle La Fontaine – ne saurait guère accueillir. Pour soutenir son intention paysagère, Chauveau repère dans le texte quelques indicateurs et, à partir d'eux, il glose voire amplifie leur suggestivité. Il en va ainsi de l'usage visuel qu'il fait de l'hiver, identifié dans la première fable du recueil par cette simple mention dans l'apologue : « la bise » (« La Cigale et la Fourmi », I, I, v. 4). De cette notation ponctuelle, approfondie par le récit en signification symbolique selon l'axiologie des saisons, il tire une image-paysage (Illustration 33). Le tronc nu d'un arbre sans feuillage dont l'ombre rejoint la souche d'un autre arbre disparu et grossièrement coupé, la fumée qui, en fond de gravure, diffuse son nuage de plus en plus abondant au centre d'un groupe de trois hommes qui se réchauffent au feu, ces stases iconiques, à la fois détachables et articulées entre elles, permettent à Chauveau d'évoquer la présence du vent glacé, que néanmoins il n'explicite pas (à la différence du « Chêne et le Roseau »), sinon peut-être à travers la spirale fuligineuse – son double inversé – qui envahit le ciel⁷.

Toutefois, avant même que le sens n'affleure ou ne s'affirme, et que ne débute l'interprétation, l'image déjà retient notre contemplation : le paysage de « La Cigale et la Fourmi » tient sans le texte, en le précédant ; il possède en soi suffisamment de force évocatoire pour que nous ayons envie de nous y attarder. La fable n'ayant pas commencé, le travail du récit n'ayant pas encore opéré, le paysage absorbe alors cette forme d'échappée de l'image, avant qu'il ne devienne

6. IV, XXII dans l'édition de 1678, t. II.

7. Pour une lecture de cette image, voir Alain Cantillon, « *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine, 1668/1692* », in Christine Noille (dir.), *Lectures de La Fontaine. Le recueil de 1668*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 96-101.

le circonstant (parfois l'enjeu) de l'apologue. Il semble donc que ce soit, à première vue, la qualité d'une certaine sensibilité au paysage que Chauveau ait le dessein de traduire ici au service de la nature et de la force de rêverie, purement aspectuelle, qu'elle éveille.

Sans doute la taille des gravures, qui pourrait accentuer leur caractère accessoire, n'entre-t-elle pas pour rien dans l'épanouissement de ce déploiement de l'imaginaire naturel. 68 mm de largeur sur 52 mm de hauteur, les illustrations incrustent dans la page des vignettes. Aussi le libraire a-t-il pu les utiliser indifféremment dans l'édition in-4° du premier recueil et dans celle, in-12°, parue à quelques mois d'intervalle. Le double cerne épais qui découpe la miniature sertit encore davantage la fenêtre visuelle à la façon d'une *veduta*. Il accroît sa profondeur également ménagée par l'étagement interne des plans et les contrastes de lumière souvent appuyés. Retenu par le cadre gravé qui s'enclasse dans la page du livre et configure l'image comme une petite machine à voir, l'œil du lecteur ne se lance pas immédiatement dans l'exercice de lecture que la fable va lui demander. Puisqu'elle figure dans un livre, que ce livre est fait de textes, l'image est prédisposée et comme soumise au processus de lecture. Toutefois, stratégiquement orchestré par le dispositif typographique de présentation et par le format réduit des gravures, le regard, accaparé, ne se plie pas d'abord à l'obligation du sens.

Du reste, Chauveau renchérit sur le resserrement spatial de son image en son sein même, en réaffirmant l'opération structurelle de cadrage par des effets visuels internes. Comme tout illustrateur, Chauveau prélève dans le texte à imaginer de quoi faire voir : ses compositions ont donc, par nécessité, tendance à circonscrire des scènes, en isolant les protagonistes et en comprimant l'action. Mais ce processus traditionnel de l'illustration est systématiquement accentué et augmenté, en dépit du format (ou grâce à lui). Dans la gravure inventée pour « L'Hirondelle et les Petits Oiseaux » (I, VIII – Illustration 27), les masses végétales inclinées, les branches qui d'un arbre à l'autre se touchent délimitent la parcelle d'espace où se tient le semeur, éclairci par la lumière. Pour « Le Loup et l'Agneau » (I, X – Illustration 34), Chauveau arrondit son image en une sorte de *tondo* qui contredit le rectangle du cadre tout en le doublant. La chute d'eau, bordée par le rocher, borne à gauche la scène mais l'enveloppe aussi par le tournant que le dessinateur impose à l'onde courant jusqu'à l'agneau apeuré en son coin, à droite. Le modelé minéral du paysage du côté de ce dernier poursuit la boucle ; elle est terminée par le bout de chemin que domine le prédateur, la gueule et tout le corps tournés agressivement en direction de sa victime.

À rebours, semble-t-il, des peintres qui, à l'époque, étayaient le paysage sur la notion d'étendue⁸ et cherchent, à l'intérieur du cadre de peinture, à en forcer les limites pour susciter le sentiment de l'absolu, Chauveau condense à l'extrême ses images, les surcadre. Ses paysages sont envahis de traits, de détails, de signes. Là où le paysage étire sa substance plastique, la vignette se ramasse

8. « Paysage : étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » (Furetière, *Dictionnaire*, 1690). Voir Louis Marin, « «Une ville, une campagne, de loin...» : paysages pascaliens », *Littérature*, n° 61 (*Paysages*), 1986, p. 3-16.

sur elle-même. Toutefois, l'élargissement de la visibilité, qui définit le paysage pictural, est également inséparable des limites qui lui sont assignées, grâce auxquelles le regard assure sa maîtrise et son ordre, et admire la composition d'art qui a investi le visible. La taille des illustrations aide Chauveau à obtenir ce réaménagement de la nature en paysage, beaucoup plus qu'elle ne le contredit.

Mais il reste à trouver le moyen, dans cet espace limité où les informations ont tendance à s'accumuler, de faire tout de même respirer le dessin pour l'empêcher d'être imperceptible par excès d'intensité. Tout en réduisant la visibilité, la vignette, du moins telle que la modèle Chauveau, crée en elle des appels de profondeur. Les fonds (lignes d'arbres, crêtes de bâtiments soutenant des pans de ciel pâles ou grisés...) empêchent la fermeture brutale de l'image. Mais c'est surtout dans l'aménagement des contraintes que l'originalité de Chauveau s'exerce le plus. D'abord parce qu'au lieu de proposer des scènes divisées en deux plans, malgré le peu dont il dispose, il étage son image et/ou dessine sur la même surface plusieurs enclaves de visibilité. Pour « La Cigale et la Fourmi » (I, I – Illustration 33), il fait fuir l'espace jusqu'à un cinquième plan au moins : la bande de terre qui auréole de lumière les deux insectes, la barrière de l'arbre et de la souche, le trio d'hommes près du feu, le double fond de vallons et de montagnes. Ailleurs, c'est latéralement que Chauveau compartimente sa vignette. Dans sa version du « Lion et l'Âne chassant » (II, XIX – Illustration 35), il place l'âne qui braie à droite : sa tête, magistralement expressive, se dresse au-dessus d'un fouillis d'arbrisseaux qui festonne le bas de l'image comme une frise. Elle est encore encadrée par une ramure sombre de branches plus hautes (elles lui font presque une couronne de lauriers). Le lion et les autres animaux, eux en recul, filent vers la gauche dans une arène lumineuse, au second plan de la gravure ; cette aire, où se déroule la chasse, est limitée au fond au moyen d'un mur d'arbres et elle est fermée à droite par la ligne effrangée de cette même branche qui cerne la médaille à l'effigie de l'âne.

Une telle segmentation de l'image en plans successifs ou coïncidents, à la façon des décors de théâtre du temps, permet d'obtenir un rythme visuel à l'intérieur de l'image ; ce rythme accroît les possibilités du regard en démultipliant les occasions d'y voir ou d'y apercevoir quelque chose. Car la vision d'ensemble, facilitée par la petite taille de l'image, ne suffit pas à Chauveau : il veut mettre le spectateur dans l'obligation d'entrer et de se mouvoir à l'intérieur d'une image dont l'animation n'est pas cantonnée au premier plan mais profite de la profondeur et de la fragmentation. Le paysage, justement parce qu'il module les étagements, suppose d'incessants exercices d'accommodation. Certes, tout doit tenir dans l'œil ; cependant l'image exige que nous nous rapprochions ou que nous nous éloignions selon des degrés divers et toujours réinventés.

Régies par des changements d'échelle et de perspective, les gravures de Chauveau offrent au regard une totalité dans laquelle le lecteur-spectateur peut cheminer, s'arrêter, se concentrer ou reculer. Un chasseur tire une flèche en direction d'un oiseau (« L'Oiseau blessé d'une flèche », II, VI – Illustration 36). La scène paraît d'une grande clarté visuelle : un trait plus appuyé assombrit l'endroit où s'est posté le personnage ; cet accent graphique conduit notre

regard à accrocher sa présence et à suivre son bras puissant tendu vers l'oiseau, la corde de l'arc ayant été relâchée. Nous levons donc les yeux tandis que l'oiseau blessé, tête en bas, s'apprête à tomber ; la pointe de la flèche qui l'a percé indique alors non exactement le sol ou la rivière où finira fatalement sa vie, mais plutôt, parce qu'elle est légèrement inclinée, tout le fond de l'image, en réalité sa plus grande partie puisque le chasseur a été décalé à droite. Là, effectivement, Chauveau a pris soin de façonner un paysage : un pont, quelques bâtisses, un escalier arrondissant l'image selon l'habitude de l'artiste, l'eau, enfin, suivie par la rive et creusée par l'ombre du pont.

L'accès au visible, rythmé par le Fort-Da du réglage optique, est déporté, recentré, il se soustrait comme il doit aussi nous retenir pour que nous appréhendions les surprises prévues par le dessinateur. Tout en étant happé par le nuage de fumée qui verticalise l'estampe, le spectateur de la première illustration des *Fables* (Illustration 33) est inversement amené à se focaliser sur les deux animaux (cigale et fourmi) disposés au premier plan, face à face quoiqu'excentrés ; le centre, lui, souligne, en arrière, l'homme dressé, aux traits plus spectraux, qui, appuyé sur son bâton, rapproche ses mains de la gerbe du feu. L'étrangeté inquiétante de la souche, de l'autre côté du couple des animaux et en oblique, attire le regard en un autre point de fixation.

Comme l'atteste cette vignette inaugurale, les tailles, en particulier celle des personnages, ne sont pas indifférentes dans les modulations ténues de la perspective, mise en puissance par la taille même de l'image. Il faut plisser les yeux pour repérer l'alouette et ses petits dans une illustration d'abord dédiée à la poésie visuelle des blés (« L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ », III, XX – Illustration 32). L'image bouge au diapason des épis qui ondoient en deux grandes vagues contraires : elles hypnotisent la vision, détachant de leur masse épaisse les bustes des deux hommes dont l'un désigne de son bras, paume ouverte, une direction vague, comme pour nous éloigner encore un peu plus des oiseaux du champ.

Dans une image plus tardive, les glands, dont Chauveau a peaufiné le rendu, dialoguent dans leur diagonale avec une très généreuse citrouille, complétée d'appendices végétaux pleins de fantaisies (« Le Gland et la Citrouille », IX, IV – Illustration 37). Les deux fruits de dimensions tout à fait inverses ont été répartis dans l'espace de manière paradoxale : le gros cucurbitacée, repoussé dans un plan éloigné et plus clair, saute aux yeux tandis que les glands, pourtant dispersés au-devant, peuvent presque échapper à notre perception, du moins dans un premier passage du regard.

Fourmis, cigales, mouches, araignées, oisillons, grillons... ponctuent l'image de leurs silhouettes menues que quelques traits épaississent et délimitent. Les voir de près, en nous approchant de la page, absente un temps le milieu de nature où ils sont insérés. Mais si on les ramène à leur mesure, en revenant à l'image tout entière, réapparaît le paysage dont les animaux, plus muets chez Chauveau que chez La Fontaine, sont les éléments à la fois individués et fondus.

Reprenant ces dispositifs caractéristiques des choix de Chauveau, l'illustration d'« Un animal dans la Lune » (anonyme) pour le Livre VII (XVII – Illustration 38) confirme l'exploration des virtualités optiques mises à l'essai dans le

cadre formel des éditions des fables. L'organisation du point de vue est double : la scène humaine frontale se combine perpendiculairement avec le plan de l'observation. Le contemplateur de profil repousse l'image vers son coin gauche, en direction d'une lune incomplète qu'il attire à lui grâce à sa lunette. La gravure s'échappe vers la lune, étonnamment spectaculaire malgré l'estompe du trait. La pâleur de la scène lunaire semble la conséquence de la lumière fantomatique que l'astre jette sur le visible. L'espace est ouvert côté jardin. Quant au plateau où se tiennent le monarque et les deux observateurs, il donne, lui, une illusion de profondeur selon un axe encore différent, plus oblique. Il résulte de cette combinaison des perspectives une torsion de la partie de l'image contenant la lune : le tableau partiel isolé à gauche étant vu comme s'il était à la fois de face, de profil, et dans l'angle du point de fuite qui lui confère un certain volume. Adossée à une fable qui glose le thème des illusions optiques, l'image en profite pour modeler, dans la perspective du texte, mais se débarrassant de la souris censée loger dans l'astre, l'esquisse d'un paysage, discrètement révélé au regard du lecteur par la lunette de vue du dessin, gain des beaux-arts revenus comme y aspire le poète à la fin de sa fable.

Cette propension à lever des paysages à la moindre occasion des fables s'appuie encore, chez Chauveau, sur les décisions narratives de ses illustrations. Car ces dernières ne prélèvent souvent aux apologues qu'un moment de leurs récits. Or ce moment n'est pas toujours le plus décisif ; il ne correspond pas systématiquement à un point de bascule ou à l'acmé de la tension fictionnelle. À quel segment textuel l'image de « La Cigale et la Fourmi » (Illustration 33) fait-elle allusion ? Les deux insectes se regardent mais c'est derrière eux qu'à la rigueur une action se profile, liant les trois hommes près du feu ; la fourmi et la cigale, elles, sont simplement là. Dans d'autres contextes, des grenouilles contemplent un bœuf (I, III – Illustration 31), un cerf se mire dans l'eau (VI, IX)... Là encore, l'image semble ne pas rechercher principalement à suivre l'histoire en telle ou telle de ses articulations morphologiques déterminantes ; elle lui emprunte plutôt une circonstance que seule la lecture de l'apologue rendra éventuellement significative. En attendant, l'image retient le récit, en réinterprétant la séquence choisie, jusqu'à parfois désémanter sa visée narrative, et en la reconsidérant comme un moment prélevé à la vie de la nature et à celle des hommes dans son milieu. Des bœufs se battent (« Les Deux Taureaux et une Grenouille », II, IV), un berger suit du regard le déchargement d'un bateau (« Le Berger et la Mer », IV, II)... : le récit perd de son importance ; inversement, le trait gagne en influence, remplaçant par son action celle de la fiction. Aussi, pour « L'Enfant et le Maître d'école » (I, XIX – Illustration 23), le plaisir de l'image réside-t-il autant dans la peinture de la scène narrative (le *magister* faisant la leçon à l'élève qui se noie) que dans la création, à droite, de l'arbre auquel se raccroche l'enfant. Percant l'eau, se dresse son tronc échevelé, chaque feuille de ses branches désordonnées semblant avoir fait l'objet d'un soin particulier ; à son sommet un peu tourné vers nous, se présente, comme le suggère aussi la souche de « La Cigale et la Fourmi » (Illustration 33), la forme troublante d'un œil ouvert.

Le paysage traduit l'intervention active de l'artiste dans le champ du visible. Les personnages y remplissent alors souvent le rôle de vecteurs graphiques. Le lièvre entraîne dans son élan toute la tension du paysage qu'il traverse (« Le Lièvre et les Grenouilles », II, XIV). Le cerf, le chien et le cavalier (« Le Cerf et la Vigne », V, XV) arrangent à eux trois la scène de dessin. Le résultat est ce fourmillement plastique révélant le thème aspectuel de la vigne mêlée à l'arbre. C'est là que réside le point nodal de l'image, foyer rythmique qui met le dessin dans un désordre très dense. Le cerf, caché dans l'amas végétal, dévore la vigne, et se signale à la chasse. Par cette opération de manducation iconique, l'animal naît du fouillis de traits (ses bois prolongeant les excroissances des branches). De même, la chute de lignes serrées que composent l'aigle, la grenouille et le rat, attachés en grappe, donne l'illusion d'engendrer le méticuleux paysage que le dessinateur a développé (« La Grenouille et le Rat », IV, XI). À une autre occasion (« Le Rat et l'Huître », VIII, IX), ce sont des huîtres qui annoncent par leur forme tout le modelé de la petite marine qui les contient : leur amoncellement combiné à l'ovale des coquilles a été répercuté tout à la fois dans les ondulations de la mer, la cascade minérale au fond à gauche et même dans l'horizon habité de la ville. La queue du rat, tête prise par le mollusque, pourrait signifier le lien des lignes et des formes. Il est comme la tache de l'image, d'où elle tire ses ressources d'encre et ses ramifications de traits.

Car pour son univers qui repose sur la scansion permanente, mais perpétuellement changeante, des noirs et des blancs, Chauveau a besoin semble-t-il, au-dedans de l'image, d'un réservoir de dessin. Ainsi, les trous que creusent le laboureur et ses enfants (« Le Laboureur et ses Enfants », V, IX) ou l'avare (« L'Avare qui a perdu son trésor », IV, XX) alimentent de leur noir profond le geste du dessinateur dont le monogramme apparaît dans un orbe blanc ou tout près de la petite nappe sombre. À côté de la masse informe que projette un char (« Le Chartier embourbé », VI, XVIII) ou des bouches déformées des arbres creux (« La Mouche et la Fourmi », IV, III – Illustration 39), les personnages eux-mêmes et leurs ombres ont régulièrement ce rôle de recharge graphique : l'éclat d'encre du grillon (« Les Oreilles du Lièvre », V, IV), l'ombre du cheval qui hypnotise le loup (« Le Cheval et le Loup », V, VIII) voire les empreintes signalées par le renard sur le chemin (« Le Lion malade et le Renard », VI, XIV) participent de ces zones matérielles, *puncta* locaux et intransitifs, plastiquement variés, qui désignent l'épaisseur de l'image, imprègnent l'opacité de la représentation, et dans lesquels se programment les gestes présidant à la réalisation de l'illustration. Des effets tout identiques sont produits par d'autres événements de « picturalité » : la toile au bout de laquelle pend la goutte de l'araignée suggère, par exemple, le filet des traits dont le paysage tout autour décline le maillage plus ou moins serré et plus ou moins assombri (« L'Araignée et l'Hirondelle », X, VI, anonyme) ; ce sont, ailleurs, les ailes croisées et réticulées d'un moulin (« Le Mulet se vantant de sa généalogie », VI, VII). Quant aux eaux et aux chemins, si utiles pour fabriquer les contours des scènes et ordonner les pans de l'image, ils œuvrent à la circulation des signes du dessin ; ils garantissent les reprises graphiques dans des fictions iconiques régies par la continuité des formes.

Pourtant, de façon à régler les cadences visuelles destinées à la profondeur des plans, Chauveau aime intercaler des obstacles ou des frontières dans son dessin. Mais, à l'image de celui que tracent fermement l'arbre, l'ombre et la souche dans l'illustration liminaire pour « La Cigale et la Fourmi » (Illustration 33), ces seuils divisent moins qu'ils ne font transition : la pause, à laquelle ils soumettent le regard venant buter sur eux, aide à ralentir son mouvement afin qu'il apprécie mieux les échos prévus par l'image. C'est ainsi à un constant calcul de rimes visuelles que se livre Chauveau. Pour « Le Gland et la Citrouille » (IX, IV – Illustration 37), le muret, prolongé par le filet d'ombre, sépare le villageois, l'arbre et le gland de la citrouille. Or la position de l'homme redouble la silhouette du fruit qu'elle stylise et transpose, modulant au moyen du langage du dessin le système des correspondances entre les règnes auquel est fidèle La Fontaine pour écrire ses fables. Les opérateurs de séparation (murs, ombres, chemins...) sont donc des embrayeurs de similitudes : ils favorisent une interprétation anamorphotique de la réalité qui révèle des ressemblances et des reformulations. La silhouette de l'arbre où se tient fermement le corbeau est reprise dans le lointain par le château (I, II) selon un procédé réutilisé par exemple pour « Les Voleurs et l'Âne » (I, XIII) ; deux bras d'eau ressemblent aux oreilles agrandies du lièvre (« Les Oreilles du Lièvre », V, IV) ; un rocher biscornu est la version minérale de la forme composée par un homme et un chameau (« Le Chameau et les Bâtons flottants », IV, X – Illustration 40) ; tout un paysage moutonne et répercute les muscles des taureaux en lutte (« Les Deux Taureaux et une Grenouille », II, IV – Illustration 41)...

La lecture de Chauveau procède ainsi d'une herméneutique originale, mettant à distance, dépassant, oubliant même éventuellement le sens moral ou allégorique. L'image réagit d'abord, avec sa sensibilité, à la puissance d'image de la fable : elle puise sa propre énergie dans les ressources figurales de la fiction, « pays pleins de terres désertes⁹ ». Ce que le geste plastique accroche dans le récit, parce qu'il s'y reconnaît, tient donc à la figurabilité de la fable, avant tout déchiffrement ou au-delà de lui. Certes le dispositif éditorial du livre peut évoquer le montage de l'emblème et certains éléments choisis appartiennent à son lexique, mais, surtout, les gravures emblématisent la fable en lui restituant son pouvoir d'image, sa faculté de suggestion¹⁰.

Parmi toutes les illustrations réalisées par Chauveau, il en est une que l'on pourrait tenir pour la scène primitive du désir de paysage et des procédures techniques autant qu'esthétiques qu'invente l'artiste pour faire naître ce désir des fables mêmes de La Fontaine. Elle se situe au milieu exact du premier livre (XI) ; elle a pour sujet « L'Homme et son image » (Illustration 42). Sans lire l'apologue, on y verra un homme près de l'eau, qui se retourne et écarte de la main une présence gênante. Comme ailleurs, Chauveau additionne les plans :

9. J. de La Fontaine, « Le Meunier, son Fils et l'Âne » (III, I, v. 5).

10. Voir en ce sens, quoique dans une autre perspective d'analyse : Anne-Élisabeth Spica, « Le fabuliste et l'imagier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 91, 1996, p. 113-124 : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1996_num_91_1_1783, site consulté en mai 2020.

celui du cours d'eau d'abord dans lequel est esquissé, évidemment inversé, un début de silhouette humaine (un genou, une main, un bout de bras...). L'homme est assis au deuxième plan, c'est-à-dire une frange d'espace limitée d'un côté par la rive, de l'autre par une ligne de végétation et de pierres achevée à droite par le grand rocher contre le cadre. Derrière, en une troisième et dernière strate, l'arrière-plan d'un paysage, volumineux, abondamment garni : eau, montagne, arbres, massifs ont été resserrés pour ne laisser que quelques interstices entre des éléments solidaires, imbriqués les uns dans les autres.

À lire la fable sous l'image, il apparaît que Chauveau a choisi d'exploiter un moment intermédiaire du récit : non son début, quand l'homme orgueilleux refuse de se soumettre au jugement optique des miroirs que la ville lui oppose partout ; ni exactement sa fin quand le Narcisse moderne accepte d'admirer le canal, au cœur du désert où il s'est réfugié. Chauveau intercale son illustration entre ces deux temps inverses du rapport à l'image, entre le déni de la représentation de soi et l'acceptation de la merveille objectivée du monde. Avant la sortie du complexe du miroir qui signe l'avènement à la reconnaissance du paysage, le moi ayant surmonté la specularité dangereuse du canal au profit de sa belle spectacularité naturelle. L'image dialogue avec la première réaction de l'homme retiré dans les « lieux écartés » (v. 15) : ses yeux refusent de se porter sur cet autre informe que l'eau offre de lui. La fable dit bien, en effet, qu'il « fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau » (v. 18). Ainsi le Narcisse de Chauveau tourne son visage dont les traits du dessinateur noircissent la découpe (morceau de barbe, nez, sourcil) ; il interpose sa main pour se cacher encore davantage dans un lieu qui, pourtant, devait lui assurer la tranquillité. Ce geste est aussi celui de l'effroi. La torsion de son corps indique que l'homme aura d'abord regardé l'eau et qu'il y aura vu cette « chimère vaine » du fabuliste, que l'artiste restitue en coupant le reflet. Par ce geste, il morcelle le corps aquatique, devenu image monstrueuse et donc traduction exacte, en réalité fantasmagorique, de ce que le moi appréhende de lui-même, incapable d'accepter l'altérité de l'image puisqu'elle est pour lui toujours difformité de soi.

Ce faisant, l'image engage un double processus d'effacement et d'absorption. D'effacement dans la mesure où l'homme nie toute possibilité de portrait : il ne veut pas être pris dans le piège du reflet, cette image qui le réduit et le blesse. Le frottement à l'image de soi provoque une réaction d'intolérance oculaire que le fabuliste traduit par les symptômes de la colère : « les yeux irrités ». Chauveau, lui, préfère supprimer le regard (au lieu de rendre insupportable la faculté de voir) ; il le dirige, sans qu'on le voie, vers le fond de son image, c'est-à-dire vers le paysage dans lequel l'homme n'est plus confronté à lui-même mais espère peut-être se reposer de la hantise de l'identité de soi. Il barre de la main le flash du canal qui pourrait le photographier : soit parce qu'il lui assignerait un double qui le clouerait à lui-même alors que le narcissique se prétend seul comparable à soi¹¹ ; soit parce qu'il introduirait le risque, le trouble d'un intervalle de soi, comme l'insinue tout portrait, d'une *différance*, d'un étrangeté,

11. L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, p. 23-39.

d'un détachement potentiellement inquiétant¹² (ce que traduisent, dans la fable, l'idée de « chimère » et, dans l'image, la vision partielle du corps aux membres détachés).

Hostile au portrait dont les traits le soustraient à soi, l'homme retire son regard de l'eau. Or, dans la fable, il y revient pour goûter, au-delà ou en deçà de son portrait, le projectile qui en est le support, ce canal, si beau en soi. Pour Chauveau, il était assurément difficile de rendre compte, en même temps que du dégoût du reflet, de l'inversion du rapport au canal qui en célèbre la beauté. Il y parvient cependant à sa façon, en déplaçant lui-même un peu le regard. Car l'homme, dans son image, en se retournant (la torsion de son corps semble décomposer le mouvement), fait face (mais son visage est pour nous un point aveugle) au paysage que La Fontaine ne décrit pas. Par accident, il est forcé de voir ce qu'il n'aurait sans doute pas vu sans l'événement inattendu du reflet. Repoussant le portrait, s'oubliant, il découvre la nature dans laquelle il fait présence par son absence même. Ce retrait de la figure humaine libérant le paysage n'est pas unique dans les illustrations de Chauveau : le semeur de « L'Hirondelle et les Petits Oiseaux » (I, VIII – Illustration 27), un des voleurs des « Voleurs et l'Âne » (I, XIII), son corps en lutte bénéficiant d'une reduplication formelle dans le bâtiment penché en arrière-plan, le chasseur à l'arc (« L'Oiseau blessé d'une flèche », II, VI – Illustration 36), le berger en position d'admoniteur pour la marine du « Berger et la Mer » (IV, II), le villageois du « Gland et la Citrouille » (IX, IV – Illustration 37) strié par l'ombre comme le pêcheur assombri par le pilier du pont et par les arbres indiquant de leur frondaison le paysage en direction duquel le courant emporte le regard (« Le Petit Poisson et le Pêcheur », V, III), ce sont tous des figures altérées, disparues ou estompées, ramenées finalement au lieu partagé des signes : des gestes de dessin au service de la sensibilité au paysage. L'anthropologie négative de La Fontaine, qui impose aux hommes leur décentrement et leur retour au commun de la nature, trouve son univers plastique. Elle bénéficie chez Chauveau à l'expression paysagère.

Dans « L'Homme et son image », le paysage qui se donne en dehors du portrait et, d'une certaine façon, contre lui, résulte pourtant directement de sa matérialité. Il se détache de l'homme pour exister sans lui, par quoi il est beau, d'une beauté sans intérêt pour soi ; mais son dessin est obtenu par la régression de l'image personnelle à un complexe de hachures vives et de clairs-obscurs mimant la petite dialectique de la mort et de la naissance à autre chose que soi : une nature à laquelle le moi humilié, rendu humble (l'homme est à genoux), et donc redevenu naturel, peut être accordé. L'homme, ici, n'est-il pas seulement une partie du paysage ?

Ainsi du silence du texte (aucun paysage n'y figure sinon celui, culturel, déductible de l'expression « lieux écartés » et bien entendu, l'élément emblématique du canal), Chauveau saisit l'occasion d'ajouter ce que la fable ne montre pas. Et il ouvre la perspective : le canal sur lequel se concentre la fable y prend la dimension superlative d'un paysage, décor apparemment mais en fait sujet

12. Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

principal du dessin grâce au retournement de l'homme qui replace le fond de l'image en son centre.

Après le *limen* végétal et minéral qui structure la gravure, s'interpose un autre point d'eau, un autre bras du canal sans doute, double du premier quoique dépourvu du moindre reflet : une zone blanche, transitionnelle, qui relance l'image, lavée de toute projection narcissique, en direction de la nature. Cette dernière, profuse, comble le visible.

Enfin, il n'est pas impossible de penser que le geste iconophobe de l'homme de la fable XI s'adresse autant au canal-miroir, dont il refoule la présence, qu'à tout regard, dont le nôtre fait partie. Nous ne voyons pas l'homme, mais ne le voyant pas, nous sommes poussés à contempler ce qu'il regarde : un paysage. Cette métalepse en induit une autre : elle concerne le texte. Le jeu des mains, l'une paume ouverte, l'autre doigts écartés au bout de la tension du bras gauche que renforce le repli du bras droit, semble, pour s'en détacher (les deux bras ensemble miment l'empan d'une distance salutaire), relier l'image à ce qui se trouve sous elle : l'eau à la frontière du dessin et, au-delà de lui, la fable que le libraire a disposée à la suite. L'homme de dos et sans visage se retire de la lecture, il éloigne le texte quand la fable au contraire se termine par un éloge, à travers le canal précisément, du livre des *Maximes* de La Rochefoucauld. Ce temps que l'image veut gagner sur la lecture, profitant du dispositif éditorial qui la place avant l'apologue, elle l'emploie avec nous, pour nous, afin que dure un peu l'absorption matérielle dans un paysage né de simples traits tirés en tous sens avec précision et maîtrise, et d'un portrait raturé.

Olivier Leplatre
 Université Lyon III
 IHRIM Lyon III – UMR 5317

Résumé

Dans les éditions originales des *Fables* de La Fontaine, chaque apologue est habituellement précédé de sa gravure. François Chauveau a profité de cet emplacement privilégié qui fait se succéder le lisible au visible pour développer son univers graphique et imaginaire propre. Ainsi, appuyée en particulier sur un renforcement du cadrage qui confère à ses illustrations leur forte autonomie, la lecture de Chauveau procède d'une herméneutique originale qui met à distance, dépasse, oublie même éventuellement le sens moral ou allégorique de la fable. Ses compositions réagissent d'abord à la puissance d'image des récits inventés par La Fontaine et, singulièrement, aux suggestions de paysages qu'ils lui inspirent.

Mots-clés : paysage, portrait, cadre, dessin, figure.

Abstract

Pages, images, landscapes (François Chauveau, Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine)

In the original editions of La Fontaine's *Fables*, each apologue is usually preceded by its engraving. François Chauveau took advantage of this privileged place which makes the legible and the visible succeed one another, to develop his own graphic and imaginary universe. Thus, based in particular on a strengthening of the framing, which gives his illustrations their strong autonomy, Chauveau's reading proceeds from an original hermeneutics which distances, exceeds, and even forgets the moral or allegorical meaning of the fable. His compositions react above all to the image power of the stories invented by La Fontaine and, in particular, to the suggestions for landscapes that they inspire in him.

Keywords: landscape, portrait, frame, drawing, figure.