



HAL
open science

Aux frontières du réel. La représentation anthropomorphique de l'animal dans les livres de fables illustrés (XVe -XVII e siècles).

Antoine Biscéré

► To cite this version:

Antoine Biscéré. Aux frontières du réel. La représentation anthropomorphique de l'animal dans les livres de fables illustrés (XVe -XVII e siècles).. L'animal en littérature, entre fantaisie et fantastique. [Actes du colloque de Cluj.], Casa Cărții de Știință, p.67 sqq., 2022. <hal-04957044>

HAL Id: hal-04957044

<https://hal.science/hal-04957044v1>

Submitted on 19 Feb 2025

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

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



HAL Authorization

AUX FRONTIÈRES DU REEL

La représentation anthropomorphique de l'animal dans les livres de fables illustrés (XV^e-XVII^e siècles)

La fable, pour divers que soit le personnel de sa troupe, concentre ses meilleurs effets sur ces créatures sinon monstrueuses, du moins merveilleuses, que sont les animaux pourvus de parole ou, pour le dire mieux, doués de ce que désignait le terme grec *logos* : un mixte de pensée et de parole, de raisonnement et d'expression, qui prête aux bêtes, tout en leur conservant une partie de leurs mœurs naturelles, une logique et un verbe humains. Des premiers fabulistes jusqu'à La Fontaine et au-delà, on verra les conteurs animaliers exploiter de cent façons l'hybridité conventionnelle des acteurs de l'apologue pour tirer des effets savoureux, suggestifs, inquiétants, oniriques de ce frôlement, de cette osmose entre les règnes humains et animaux, entre les réalités, entre les références, jusqu'à projeter le petit monde des fables dans une comédie « dont la scène est l'univers » (La Fontaine) ; un univers de nulle part, qui conduira Chamfort à s'interroger en ces termes profonds sur la fable lafontainienne du « Lion, le Loup et le Renard » (livre VIII, fable 3) :

Quand le Loup, par exemple, accusant auprès du Lion malade, l'indifférence du Renard sur une santé si précieuse, « daube au coucher du roi son camarade absent », suis-je dans l'antre du Lion ? Suis-je à la cour ? Combien de fois l'auteur ne fait-il pas naître du fond de ces sujets si frivoles en apparence, des détails qui se lient comme d'eux-mêmes aux objets les plus importants de la morale, et aux plus grands intérêts de la société¹ ?

Cette hybridité dont l'évidence conventionnelle fait trop souvent oublier l'insolite constitue l'emblème du genre, et pour un lecteur tant soit peu familier de l'histoire éditoriale des *Fables* de La Fontaine, trouve une traduction visuelle dans une série d'images mémorables : les illustrations de Jean-Jacques Grandville (1803-1847) et d'Ernest Griset (1843-1907)². Autant d'images qui nous sont devenues si familières qu'elles semblent avoir banalisé un type de représentation de l'animal fabuleux, marqué par un fort parti pris d'anthropomorphisme, au point de faire oublier que ce choix graphique, qui consistait à prêter à l'animal des postures humaines ou à l'affubler de vêtements ou de divers attributs humains par exemple, était en réalité une relative nouveauté dans l'histoire de l'illustration des recueils de fables. L'auteur du prospectus annonçant, en 1838, la publication des *Fables* illustrées par Grandville ne s'y trompait d'ailleurs pas, en louant Grandville d'avoir su se démarquer de ses devanciers, qui n'étaient jusqu'ici « parvenus qu'à présenter des sujets plus ou moins exacts d'histoire naturelle, qu'à peindre les animaux muets de Buffon et non à interpréter ceux de La Fontaine³ ».

¹ Chamfort, *Éloge de La Fontaine* (1774), éd. Damien Fortin, *La Fontaine devant ses biographes. Deux siècles de lecture critique indirecte (1650-1850)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 385-420 (p. 402).

² *Fables de La Fontaine. Édition illustrée par J.-J. Grandville*, Paris, H. Fournier aîné, t. I et II, 1837-1838, et t. III, 1840 ; *Æsop's Fables illustrated by Ernest Griset. With Text Based Chiefly upon Croxall, La Fontaine and L'Estrange*, Londres/New York, Cassel, Petter & Galpin, 1869. Sur ces illustreurs, voir A.-M. Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986 ; ainsi que : Ph. Kaenel, « Les Fables de La Fontaine illustrées, de J.-B. Oudry à J.-J. Grandville et G. Doré », *Le Fablier*, n° 25, 2014, p. 55-68 ; et L. Lambourne, *Ernest Griset. Fantaisies of a Victorian Illustrator*, Londres, Thames & Hudson, 1977.

³ Prospectus cité par Jean-Marc Chatelain, « Fables fictions fantastiques. Reflets de La Fontaine dans l'œil de Doré », *Le Fablier*, n° 25, 2014, p. 95.

Bien surpris celui qui, lecteur de La Fontaine et amateur des estampes de Jean-Jacques Grandville et d'Ernest Griset, chercherait à en trouver des équivalents dans la riche tradition des fabliers illustrés de l'époque moderne⁴, inaugurée dès 1461 par la publication, à Bamberg, de l'*Edelstein* d'Ulrich Boner⁵. Qu'on en juge par exemple à l'étonnement dont Alain-Marie Bassy faisait part dès 1971 :

Comment n'être pas frappé qu'aucun des illustrateurs du poète, au XVII^e comme au XVIII^e siècle, n'a tenté de traduire une certaine ambiguïté entre les deux règnes de créatures ? Qu'on regarde les gravures données par Chauveau, par Oudry et Cochin, par Vivier : toutes portent la marque d'un anthropocentrisme triomphant. L'homme règne en maître sur une nature pittoresque et rassurante, où le jeu des animaux n'est tout au plus, chez Oudry, que le délicieux artifice d'une féerie mondaine⁶.

Le moins que l'on puisse dire, en effet, c'est que la représentation anthropomorphique des animaux ne semble pas s'être imposée aux premiers graveurs comme une voie satisfaisante pour la mise en image des vignettes ésopiques. C'est de ce paradoxe – du moins pour un œil accoutumé aux extravagances romantiques – et de l'apparente discordance entre la poétique d'un genre fondé sur la transposition allégorique des mœurs humaines dans le règne animal et son illustration qu'est née la brève enquête dont il va être rendu compte ici.

La représentation anthropomorphique de l'animal : un cas exceptionnel dans l'illustration gravée des recueils de tradition ésopique à l'époque moderne

Il serait inutilement long de dresser la liste exhaustive des recueils de fables dont aucune illustration ne comporte le moindre trait d'anthropomorphisme. Le premier recueil illustré de l'histoire de l'imprimerie, l'*Edelstein* publié à Bamberg en 1461 chez le prototypographe A. Pfister, est à cet égard représentatif de l'ensemble de la production éditoriale jusqu'au milieu du XVII^e siècle – et l'on n'y trouve presque aucune forme d'anthropomorphisme (**fig. 1-3**).

À titre d'exemple, on trouvera ci-contre quelques gravures illustrant des apologues qui auraient *a priori* pu faire l'objet d'un traitement anthropomorphique, c'est-à-dire des fables ésopiques mettant en scène des lions explicitement désignés comme monarques dans le texte de la fable (« Le Lion devenu vieux » ou encore « Le partage du lion », ici illustrés dans des recueils français du milieu du XVI^e siècle, **fig. 4-5**). Un peu naïvement peut-être, avec les illustrations de Grandville en tête, on aurait pu imaginer que le graveur se saisisse de l'occasion pour affubler son protagoniste des attributs régaliens, ne serait-ce que d'une couronne. À une époque fortement marquée par une culture allégorique tributaire des arts de mémoire et durant laquelle triomphe l'emblématique, l'anthropomorphisme aurait pu apparaître comme un procédé relativement commode pour dramatiser une image, la rendre

⁴ On trouvera un abondant répertoire de ces recueils illustrés dans Ch.-L. Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts. Dissertation*, Hambourg, Philosophische Fakultät der Universität Hamburg, 1970 (le catalogue, p. 167-283, inventorie et décrit 258 titres pour la période comprise entre 1470 et 1600) ; ainsi que chez U. Bodemann (dir.), *Das illustrierte Fabelbuch*, vol. II : *Katalog illustrierter Fabelaussagen 1461-1990*, Hambourg / Francfort, Maximilian-Gesellschaft / W. Metzner, 1998 (le catalogue comporte 586 entrées regroupant elles-mêmes plus de 900 titres pour la période comprise entre 1461 et 1990, dont 76 entrées pour la période 1461-1668). Pour plus de précisions, voir A. Biscéré, « La fable et l'image avant La Fontaine. Orientation bibliographique », *Le Fablier*, n° 24, 2013, p. 99-105.

⁵ Ulrich Boner, *Der Edelstein*, vers 1349, éd. *princeps* Bamberg, A. Pfister, 1461. Recueil de fables allemandes versifiées ornées de gravures sur bois qu'on s'accorde à reconnaître comme le premier livre illustré de l'histoire de l'imprimerie.

⁶ A.-M. Bassy, « Les illustrations romantiques des *Fables* de La Fontaine », *Romantisme*, n° 3, 1971, p. 94-111 (p. 96). La remarque semble pouvoir s'appliquer, en première instance, à la quasi-totalité de la production ésopique illustrée antérieure au recueil des *Fables* de La Fontaine.

« active » selon le vocabulaire de l'époque et faciliter la mémorisation de la leçon délivrée par le texte. Or la représentation des animaux semble ici plutôt marquée par un souci de réalisme zoologique. Tout au plus sont-ils mis en scène dans un face à face qui apparaît toujours comme une « suggestion de discours⁷ », figuration de la parole que leur prête l'apologue. On pourrait multiplier les exemples : ainsi dans l'illustration du « Lion et du Cheval » (**fig. 6-8**), fable dans laquelle un lion s'en vient « contrefaire le médecin » et se voit payer d'une ruade ; ou encore dans celle du « Paon et la Pie » (**fig. 9-11**) où il est explicitement question de l'élection du roi des oiseaux.

En fait, les quelques rares exemples d'anthropomorphisme que l'on puisse trouver dans l'illustration des fabliers ésopiques se révèlent assez décevants. Dans la grande compilation préparée par Steinhöwel et publiée à Ulm en 1476⁸, seules deux gravures sur les quelque cent soixante que comporte l'ouvrage témoignent d'une certaine humanisation de l'animal (**fig. 12-13**). Dans les deux cas, il s'agit de la mise en scène d'un arbitrage et il n'est pas indifférent de noter que, dans l'un de ces deux exemples, l'animal mis en scène dans une posture humaine l'est sans doute d'autant plus volontiers qu'il s'agit d'un singe, un animal naturellement anthropomorphe. Mieux encore, et signe s'il en était besoin que ce type de représentation des animaux semble gêner les graveurs : les rares vignettes qui en font preuve, à l'instar de l'illustration pour « Le Milan malade » dans la première édition du recueil de Corrozet publiée à Paris en 1542⁹ (**fig. 14**), sont rapidement revues et corrigées par la tradition iconographique ultérieure pour les rendre plus conformes à l'exigence tacite de naturel qui semble prévaloir par ailleurs : dès l'édition de 1547¹⁰, Bernard Salomon modifie le décor de l'estampe (**fig. 15**) ; de l'humanisation de l'animal ne demeure plus que la figuration, il est vrai fort peu naturelle, de la maladie de l'oiseau. On trouve une évolution semblable pour l'apologue que reprendra La Fontaine sous le titre « Le Renard et le buste » (**fig. 16-19**), le geste un peu étrange du renard dans la gravure de 1542 laissant rapidement place dans les estampes qui en sont dérivées à des postures plus « réalistes ». Dans la production ésopique de la seconde moitié du XVI^e siècle, les gravures anthropomorphiques font également figure d'*hapax* presque disgracieux – ainsi chez Verdizzotti (**fig. 20**) ou chez Gheeraerts (**fig. 21**) –, les illustrateurs ne semblant recourir à cette option qu'en dernier recours et comme à regret, lorsque la saynète décrite par l'apologue, évoquant précisément un déguisement, ne leur laisse guère le choix.

Ce constat d'une indifférence manifeste des graveurs pour l'humanisation de l'animal dans le cadre de l'illustration d'un genre qui semble pourtant en faire la pierre angulaire de sa poésie pourrait n'être que de peu d'intérêt s'il n'était suivi de la surprise que réserve pour sa part, à la même époque et dans les mêmes centres éditoriaux, l'illustration des recueils de fables de tradition non ésopique, c'est-à-dire d'une part les recueils de fables indo-arabes¹¹ et

⁷ A.-M. Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, op. cit., p. 19.

⁸ H. Steinhöwel, [*Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Esopi*], Ulm, Johann Zainer, s.d. [ca. 1476-1477] (GW 351).

⁹ G. Corrozet, *Les Fables du tres ancien Esope Phrygien premierement escriptes en Grec, et depuis mises en Rithme Française*, Paris, Denis Janot, 1542, in-8°.

¹⁰ G. Corrozet, *Les Fables d'Esopie Phrygien, mises en Ryme françoise. Avec la vie dudit Esope extraite de plusieurs auteurs. Par M. Antoine du Moulin Masconnois*, Lyon, Jean I^{er} de Tournes & Guillaume Gazeau, 1547, in-16°.

¹¹ Nous entendons par là l'ensemble de la tradition dérivée du *Pañchatantra*, (« *Les Cinq Livres* »), un recueil de fables sanskrites de date incertaine (III^e ou IV^e s. ?), tirées pour certaines du *Mahabharata*, pour d'autres des *Jātakas* bouddhiques, que la légende attribuait à Pilpay/Bidpai, prétendu brahmane indien. Les deux narrateurs en sont les chacals Karataka et Damanaka. Borzūya, médecin perse de l'époque de Kosrow I^{er} (r. 531-579), en avait proposé en pehlvi (persan moyen) une version perdue, avant que deux siècles plus tard Ibn al-Muqaffa' (714-759) ne le traduisit en arabe sous le titre *Kalīla wa-Dimna*, transposant les noms des deux interlocuteurs. Les remaniements, les suppressions et les adjonctions de fables entre l'original sanskrit et la version arabo-

d'autre part, les recueils de traditions « para-ésopiques », un ensemble de traditions fabuleuses nées tardivement, au cours du XIV^e siècle, dont le répertoire thématique est très proche de celui des apologues dérivés des corpus grecs, mais dont la facture est suffisamment différente pour qu'on ait pris l'habitude de les en distinguer : les fables du pseudo-Cyrille et celles du *Dialogue des créatures*.

Une veine concurrente : l'illustration des recueils de tradition indienne et « para-ésopique »

Qu'on en juge par exemple aux diverses illustrations du recueil d'Antoine de Pffor¹², une traduction allemande de la version latine des fables orientales par Jean de Capoue¹³ (XIII^e s.) : toute la tradition éditoriale du recueil, depuis l'édition *princeps* de 1481-1482 (fig. 22-23) jusqu'à une édition de 1578¹⁴ (fig. 24-26), se signale par une iconographie privilégiant l'humanisation des personnages animaux à la représentation naturaliste. L'édition de 1578 est même particulièrement intéressante de ce point de vue, dans la mesure où elle comporte des gravures attribuées à l'atelier de Virgil Solis, connu pour avoir également conçu un important cycle xylographique pour un recueil de tradition ésopique¹⁵, cycle pour sa part totalement dénué d'anthropomorphisme...

Les gravures se passeraient presque de commentaire, tant le changement de paradigme iconographique est frappant. Tous les lions se trouvent affublés des attributs régaliens, dans des attitudes qui semblent d'ailleurs encore très marquées par l'iconographie héraldique. La

persane ont conduit le plus récent traducteur français de *Kalīla wa-Dimna*, André Miquel, à considérer Ibn al-Muqaffa' comme l'auteur à part entière du volume (*Le livre de Kalila et Dimna*, éd. et trad. A. Miquel, Paris, Klincksieck, « Oriens », (1957) 2012). *Le livre de Kalila et Dimna* fut abondamment diffusé en Europe via la version latine qu'en proposa Jean de Capoue au XIII^e siècle (voir note ci-après). Sur la transmission des fables indiennes, on pourra se reporter à la synthèse de Patricia Lojkine, *Contes en réseaux. L'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité. 16 », 2013, p. 68-75.

¹² Antoine de Pffor, *Das Buch der Beispiele der alten Weisen*, éd. *princeps* : Urach, Konrad Fyner, vers 1481-1482 (GW M13190). Sur cet ouvrage, voir : Friedmar Geissler, *Anton von Pffor. Das Buch der Beispiele der alten Weisen. Kritisch hg. nach der Strassburger Handschrift, mit den Lesarten aller bekannten Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, vol. 1 : *Text*, Berlin, Akademie-Verlag, 1964 et vol. 2 : *Einleitung, Beschreibung der Handschriften und der Drucke, Lesartenapparat, Typen-, Motiv-, Namen- und Sachverzeichnisse*, Berlin, 1974 ; Ulrike Bodemann-Kornhaas, , art. « Pffor, Anton von », dans R. W. Brednich (dir.), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin, W. de Gruyter, 1975-, t. X (*Nibelungenlied-Prozessmotive*), 2000-2002, col. 955-959 ; ainsi que S. Obermaier, *Das Fabelbuch als Rahmenerzählung. Intertextualität und Intratextualität als Wege zur Interpretation des Buchs der Beispiele der alten Weisen Antons von Pffor*, Heidelberg, Winter, 2004 ; et de la même autrice : « Das Buch der Beispiele der alten Weisen Antons von Pffor », dans M. Fansa et E. Grünewald (dir.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident*, Wiesbaden, Reichert, 2008, p. 85-98. On trouvera par ailleurs une analyse de l'illustration de ce recueil dans deux articles d'U. Bodemann-Kornhaas : « Bildprogramm und Überlieferungsgeschichte. Die illustrierten Handschriften und Frühdrucke des Buchs der Beispiele der alten Weisen Antons von Pffor », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, n° 119, 1997, p. 67-129 ; et « Zwischen Mensch und Tier. *Kalīla und Dimna* in illustrierten Handschriften und Drucken Buchs der Beispiele der alten Weisen Antons von Pffor », dans M. Fansa, & E. Grünewald (dir.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen*, *op. cit.*, p. 149-170.

¹³ Jean de Capoue, *Directorium humanæ uitæ*, XIII^e siècle, éd. *princeps* vers 1480 (GW M13172). Sur cet ouvrage et ses premières éditions, voir : L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge. Tome V : Jean de Capoue et ses dérivés*, Paris, Firmin-Didot, 1899.

¹⁴ A. von Pffor, *Der alten Weisen Exempel Sprüch*, Francfort, 1578. Exemplaire consulté : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, [Rar.1891].

¹⁵ L'édition *princeps* de la totalité des vignettes conçues par Solis et son atelier pour un cycle de fables ésopiques eut lieu dans le recueil de J. Posthius, *Æsopi Phrygis Fabulae, elegantissimis eiconibus ueras animalium species ad uiuum adumbrantes [...]*, Francfort, Georg Rab, Sigmundt Feyerabendt, & Héritiers de la V^{ve} Han, 1566, in-8°. Voir : *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2006, vol. 68, n° 40, p. 14-53.

station bipède des animaux est généralisée et s'accompagne d'une gestuelle et de mimiques caractéristiques de la prise de parole. On assiste à la multiplication des objets humains, (vêtements, livres) dans la mise en scène des saynètes animalières. Bref, on trouve ici, de façon exactement contemporaine et concurrente, tout ce que l'amateur de Grandville et de Griset que nous évoquions aurait cherché presque en vain dans l'illustration des fables ésopiques.

On trouve un tropisme analogue de l'illustration vers l'humanisation de l'animal dans les recueils de fables de tradition para-ésopique, aussi bien dans les éditions du *Dialogue des créatures*¹⁶ que dans celles des fables du pseudo-Cyrille¹⁷. Les gravures reproduites ci-contre suffiront à prendre la mesure des fantaisies anthropomorphiques qui en caractérisent l'illustration (**fig. 27-32**).

Que retenir du parcours de cette tradition iconographique concurrente ? Bien sûr, le fait que les fables indiennes aient été plus propices à une illustration anthropomorphique n'est pas, en soi, très étonnant : dans la trame fabuleuse continue que constitue le livre de *Kalila et Dimna* repris par Jean de Capoue, l'interférence des règnes humain et animal était d'emblée plus marquée, et il est possible que les graveurs l'aient considéré moins comme un livre de fables que comme une sorte d'épopée animale analogue à un texte comme le *Roman de Renart* dont l'illustration à l'époque moderne, elle, est toujours et intégralement anthropomorphique¹⁸. De la même façon, le fait que le répertoire thématique des fables cyrilliennes ne soit constitué que d'intrigues à personnages animaux et que la formulation de l'enseignement moral à tirer du conte soit confiée aux protagonistes eux-mêmes et non à une instance narratrice extérieure a peut-être favorisé cette osmose des deux univers dont témoigne l'illustration.

¹⁶ Anonyme, *Dialogus creaturarum* (aussi appelé *Contemptus sublimitatis* ou *Destructionum uitiorum*, parfois attribué à Mayno dei Mayneri ou Nicolas de Pergamen), vers 1326-1400, éd. princeps Gouda, Gheraert Leeu, 1480 (GW M22260). Série de 122 dialogues entre des êtres vivants (plantes ou animaux), des astres, des métaux, etc., terminés par une moralité. Sur cette tradition, voir : P. Rajna, « Intorno al cosiddetto "Dialogus creaturarum" ed al suo autore », *Giornale storico della Letteratura italiana*, n° 3, 1884, p. 1-26 ; n° 4, 1885, p. 337-360 ; n° 10, 1887, p. 42-113 ; et n° 11, 1888, p. 41-73 (études reprises sous forme de fascicule : *Intorno al cosiddetto Dialogus creaturarum ed al suo autore*, Turin, E. Loescher, 1888) ; P. Ruelle (éd.), *Le Dialogue des créatures. Traduction par Colart Mansion (1482) du Dialogus creaturarum (XIV^e siècle)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1985 ; G.-J. van Dijk, « An Amalgam of Old and New : the *Dialogus creaturarum* and its Place in the Aesopic Tradition », dans A. P. Orbán et M. G. M. van der Poel (dir.), *Ad Litteras. Latin Studies in Honour of J. H. Brouwers*, Nimègue, Nijmegen University Press, 2001, p. 307-324 ; C. Cardelle de Hartmann et E. Pérez Rodríguez, « Text im Wandel und editorische Praxis : der lateinische *Contemptus sublimitatis* (*Dialogus creaturarum*) in der handschriftlichen Überlieferung », dans R. Forster et R. Günthart, *Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident*, Francfort, P. Lang, 2010, p. 21-40.

¹⁷ Pseudo-Cyrille (parfois attribué à tort au dominicain Bonjohannes de Messine), *Speculum sapientiae*, vers 1300-1350, trad. Ulrich von Pottenstein, *Buch der natürlichen Weisheit*, vers 1410, éd. princeps, Augsburg, Anton Sorg, 1490. Sur cette tradition, voir U. Bodemann, *Die Cyrillusfabeln und ihre deutsche Übersetzung durch Ulrich von Pottenstein. Untersuchung und Editionsprobe*, Munich/Zurich, Artemis, 1988 ; et de la même autrice : « Cyrillus in Thüringen. Zu einer weiteren Übersetzung des *Speculum sapientiae* ins Deutsche », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, vol. 124 (n° 2), 1995, p. 171-183.

¹⁸ Sur cette tradition, voir : Omer Jodogne, « L'anthropomorphisme croissant dans le *Roman de Renart* » et John F. Flinn, « L'iconographie du *Roman de Renart* », dans E. Rombauts et A. Welkenhuysen (dir.), *Aspects of the Medieval Animal Epic. Proceedings of the International Conference (Louvain, May 15-17, 1972)*, Louvain/La Haye, Leuven University Press/M. Nijhoff, 1975, p. 25-41 et p. 257-264 ; Kenneth Varty, « The Earliest Illustrated English Editions of Reynard the Fox, and Their Links with the Earliest Illustrated Continental Editions », dans J. Goossens et T. Sodmann (dir.), *Reynart, Reynard, Reynke. Studien zu einem mittelalterlichen Tierepos*, Cologne/Vienne, Böhlau, « Niederdeutsche Studien (27) », 1980, p. 160-195 ; et dans le même ouvrage, Raimund Vedder, « Die Illustrationen in den frühen Drucken des Reynke de vos », p. 196-248 (reproductions des gravures commentées dans les deux articles, p. 369-444).

Il reste, malgré ses différences génériques, qu'il est assez frappant de constater une telle divergence entre l'illustration des recueils ésoptiques et celle des recueils indiens. Dans la mesure où cette option iconographique – celle de l'humanisation de l'animal – existait et avait ses lettres de noblesse, on peut être surpris de la réticence avec laquelle les graveurs illustrant les recueils ésoptiques semblent la mettre en œuvre lorsque leur texte leur en fournit l'occasion. Tout se passe comme si la fable ésoptique était pensée, à travers son illustration tout du moins, de façon différente.

Il est par ailleurs intéressant de noter que si le succès éditorial des recueils ésoptiques illustrés se poursuit inlassablement tout au long du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, celui des recueils de fables dont l'illustration est anthropomorphique se tarit dès la deuxième moitié du XVI^e siècle et disparaît presque complètement au XVII^e siècle : non pas que les recueils eux-mêmes ne soient plus publiés, mais ils paraissent de plus en plus dépourvus d'illustrations, à l'instar du *Livre des Lumières* de Gilbert Gaulmin en 1644¹⁹. Comment expliquer à la fois cette divergence entre deux inspirations iconographiques et l'extinction progressive de l'une des deux veines dans la deuxième moitié du XVI^e siècle ?

Quelques hypothèses sur la marginalité et le déclin de l'anthropomorphisme dans l'illustration des fables

Pour tenter d'expliquer cet apparent paradoxe, on peut avancer au moins quatre hypothèses. On peut tout d'abord postuler que ces deux veines iconographiques distinctes ne seraient que le reflet de l'illustration des manuscrits médiévaux de l'une et de l'autre tradition fabuleuse, illustration qu'elles auraient elles-mêmes imitée au moment des premiers incunables et dont elles auraient ensuite perpétué la mémoire. Cela expliquerait au moins en partie cette radicale différence d'iconographie : on peut concevoir, en effet, que l'enluminure des manuscrits de fables indiennes, avant d'atteindre l'Occident, avait pris naissance dans une aire culturelle fort différente de celle du Moyen Âge latin, marquée par des principes esthétiques spécifiques, en lien notamment avec l'hindouisme et la croyance en la métempsychose. Les instruments de travail qui permettraient au profane de se faire une idée précise de l'illustration des fables d'origine indienne au Moyen Âge paraissent encore faire défaut aujourd'hui, mais cette hypothèse mériterait d'être creusée. Il reste qu'elle ne rend pas compte de l'absence quasi totale de porosité entre les deux veines iconographiques à l'époque moderne.

La seconde explication possible tient à ce que la représentation anthropomorphique de l'animal conférait aux vignettes des recueils une atmosphère merveilleuse qui confinait parfois au grotesque et qui, si elle pouvait favoriser l'agrément du récit, ne manquait pas moins d'en diminuer le crédit, en le cantonnant au registre de ces « contes des vieilles » dont nombre de fabulistes modernes tâchaient de se démarquer dans leurs préfaces²⁰. Pour un genre en quête de légitimité morale et littéraire comme semble l'avoir été la fable dès le XVI^e siècle

¹⁹ G. Gaulmin, *Le Livre des lumières ou la Conduite des rois, composé par le sage Pilpay indien, traduit en français par David Sahid d'Ispahan*, Paris, S. Piget, 1644.

²⁰ Ainsi Audin : « Sous le nom de Fables, je n'entends pas d'autoriser les contes, ny les sornetes des vieilles ; mais bien celles, qui pour estre artistement & judicieusement inventées, confirment les Sages dans la recherche de la vertu, font abhorrer le vice aux meschans, & donnent de grandes lumieres à ceux qui sont les Chefs, & les Arbitres de la vie Civile » (*Fables héroïques comprenans les veritables Maximes de la Politique chrestienne, et de la Morale. Avec des discours enrichis de plusieurs Histoires, tant Anciennes que Modernes. Le tout, de l'Invention du sieur Audin, Prieur de Termes, et de La Fage. Première partie. Seconde partie*, Paris, J. Gaillard, 1648, t. I, « Apologie en faveur des Fables », non paginé). Sur ce recueil, voir : B. Teyssandier, « Les *Fables héroïques* du prieur Audin : une esthétique du ridicule ? », dans D. Amstutz et al. (dir.), « *Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique...* ». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à Patrick Dandrey*, Paris, Hermann, 2018, p. 233-241.

– et la fable ésopique bien plus que la fable indienne à cet égard –, l'illustration anthropomorphique aura sans doute semblé aux auteurs de recueils comme une inutile redondance visuelle de la fantaisie d'un genre dont ils tâchaient déjà souvent dans leurs préfaces de justifier les invraisemblances afin d'en asseoir l'utilité morale et le prestige littéraire²¹.

En outre – troisième hypothèse qui n'est pas exclusive de la précédente –, le réalisme de la représentation des animaux pouvait apparaître comme le corollaire iconographique de l'exigence de « vraisemblance générique » que les manuels de rhétorique contemporains, nombreux héritiers des *progymnasmata* de Théon et d'Aphthonios, avaient coutume d'assigner à la fable ésopique. En effet, si la fable peut bien être considérée comme invraisemblable en vertu de son principe consistant à donner la parole aux animaux, elle ne s'en doit pas moins de respecter un certain degré de cohérence en ne prêtant pas à ces mêmes animaux des comportements qui seraient en totale contradiction avec leurs comportements réels. Dans une scholie au manuel d'exercices d'Ælius Théon, on lit ainsi que la fable ésopique est « mensongère par sa nature, vraisemblable par sa fiction. » Sa vraisemblance, poursuivait le commentateur, se manifeste par le respect « des lieux qui sont le séjour des animaux dont on traite ; des paroles en accord avec la nature de chacun ; des actes qui ne font pas violence à la nature de chacun. On ne dira pas, par exemple, que le rat voulut être le roi des animaux, ou que le lion se fit prendre dans une cage attiré par l'odeur du fromage²². » La fantaisie doit avoir des bornes. À une époque où Conrad Gessner (1516-1565) et Pierre Belon (1517-1564) publiaient leurs vastes fresques zoologiques et s'employaient à substituer l'observation d'après nature à la compilation érudite des sources antiques dans la connaissance des animaux, l'anthropomorphisme d'une illustration, même pour un genre aussi fabuleux que l'est l'apologue animalier, apparaissait probablement comme une sorte d'invraisemblance réhabilitée²³.

Enfin – quatrième et dernière raison –, les graveurs semblent avoir perçu que la fable ésopique, contrairement à la fable indienne, joue davantage d'une « esthétique du parallèle²⁴ »

²¹ Sur ce point, voir notre article : « Ésope illustré », *Le Fablier*, n° 24, 2013, p. 13-71.

²² Ælius Theon, *Progymnasmata* (scholies), éd. M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 113.

²³ Notons d'ailleurs que certains illustrateurs modernes des fables ésopiques se sont clairement inspirés d'ouvrages d'histoire naturelle afin de parfaire le réalisme naturaliste de la représentation des animaux – au point même que certains titres de recueils finissent par faire de cette précision zoographique un argument publicitaire : « *Æsopi Phrygis Fabulæ elegantissimis eiconibus ueras animalium species ad vivum adumbrantis ornatae* » (Lyon, Jean de tournes, 1551). Voir sur ce point l'excellente étude de Regine Timm, qui souligne elle aussi l'apparente contradiction entre la fable et son illustration : « Hier ist ein Widerspruch bezeichnet, der in der Fabel selbst liegt und durch die Illustrationen deutlich wird : das redende und handelnde Tier (die Fiktion des Textes) auf der einen Seite, das abgebildete (nachprüfbar) reale Tier auf der anderen. Von einzelnen Fällen der modernen Kunst abgesehen (in denen es mehr um die Kunst als um die Fabel geht), haben sich zu keiner Zeit die Zeichner bemüht, die Tiere als fiktive Wesen darzustellen. Im Gegenteil, gerade die besten unter ihnen haben, dem Wissensstand ihrer Zeit entsprechend, die Tieren mit allen Merkmalen der Wirklichkeit und Lebendigkeit ausgestattet. Die Orientierung an der Naturwissenschaft war ein wichtiges Mittel für diesen Zweck, aber nicht das einzige » (« Mythologie und Naturwissenschaft », dans *Das illustrierte Fabelbuch*, vol. I : *Spiegel kultureller Wandlungen*, Hamburg / Frankfurt-am-Main, Maximilian-Gesellschaft / W. Metzner, 1998, p. 311-333). On pourra également se reporter aux travaux de Paul J. Smith parmi lesquels : « L'histoire naturelle et la fable emblématique (1567-1608) : Marcus Gheerærts, Eduard de Dene, Gilles Sadeler », dans A. Perifano (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance. Actes du colloque international [de] Besançon et Tours (24-29 mars 2003)*, vol. 2 : *Au XVI^e siècle*, Besançon, PU de Franche-Comté, 2005, p. 173-186 ; et à l'article de Katherine Acheson : « The Picture of Nature: Seventeenth-Century English Æsop's Fables », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 9, n° 2, 2009, p. 25-50.

²⁴ Nous empruntons la formule à l'analyse proposée par Patrick Dandrey de la fable double du « Héron » et « La Fille » dans *La Fabrique des Fables* (Paris, Klincksieck, (1991) 1992, p. 169 et suiv.). Selon P. Dandrey : « L'attention portée à la réalité animale par l'apologue devenu poétique relève du souci de vraisemblance ; celui-ci favorise l'autonomie de l'animal par rapport à son double humain, travaille en faveur d'un parallélisme terme

entre humanité et animalité que d'une esthétique de l'interférence entre les deux règnes, esthétique du parallèle que rend très sensible la dichotomie du fonctionnement discursif de la fable ésopique dans laquelle une moralité, formulée par une instance narrative extérieure, vient systématiquement dissiper les chimères du récit pour en déchiffrer le sens allégorique. Or certains graveurs semblent effectivement avoir essayé d'élaborer des dispositifs visuels permettant de rendre compte de cette esthétique du parallèle, chez Gheerærts (**fig. 33**) ou chez Chauveau (**fig. 34**) par exemple, dans les gravures desquels l'arrière-plan n'est plus simplement une toile de fond ornementale, un décor, mais la suggestion visuelle du déchiffrement que viendra opérer, dans le texte, la moralité²⁵.

Deux cas d'école au XVII^e siècle : les recueils d'Ogilby et de La Fontaine

Armé de ces quelques hypothèses, nous aimerions pour finir aborder le cas de deux recueils ésopiques du XVII^e siècle dont l'illustration renoue, de façon inédite et exceptionnelle, avec la figuration anthropomorphique de l'animal, afin de proposer quelques pistes de réflexion et peut-être de réévaluer le premier programme iconographique des *Fables* de La Fontaine.

Le premier de ces deux recueils est celui de John Ogilby dont la publication s'échelonne, à Londres, entre 1651 et 1668²⁶. Pour notre propos, son illustration, due aux burins de Francis Cleyn, Wenceslaus Hollar et d'un artiste inconnu, a surtout pour intérêt de confirmer la tonalité burlesque attachée à la représentation anthropomorphique de l'animal dans le cadre de la tradition ésopique, puisqu'ici ce type de représentation (**fig. 35-37**) voisine avec une illustration délibérément outrancière (**fig. 38-39**) qui assume le burlesque de la représentation jusqu'à l'absurde pour mettre en image un texte saturé de notations pittoresques et de traits d'esprit qui font basculer la satire morale de la fable dans la polémique sociale et le pamphlet politique.

L'œuvre de François Chauveau²⁷ pour le recueil de La Fontaine apparaît à cet égard beaucoup plus mesuré, si mesuré même que la critique lafontainienne s'est parfois laissé aller

à terme entre les deux règnes, fondé sur l'observation de la vie animale rapportée par analogie justifiée aux mœurs humaines. En revanche, le souci de *gaieté*, lui, incite à exploiter les effets burlesques ou insolites, familiers ou émouvants de l'interpénétration entre les deux réalités au mépris de la vérité zoologique. Bref, la vraisemblance implique le parallèle, la gaieté l'interférence » (p. 174).

²⁵ Le procédé se retrouve également dans la première édition des *Fables* de Phèdre (*Phaedri Fabularum Aesopiarum Libri Quinque*, Amsterdam, Joannes Janssonium a Waesberge & V^o Elizei Weyerstraet, 1667, p. 17, 38, 40, 45, 66, 84, 124, 164, 167 etc.) ; ainsi que dans diverses illustrations de F. Cleyn pour le recueil d'Ogilby (*Æsop's Fables paraphrased in verse*, Londres, 1651, par ex. fable I). Sur ce point, voir R. Timm, « Affirmative und kritische Illustration, oder : Illustrationen zur Lehre », dans *Das illustrierte Fabelbuch*, vol. I : *Spiegel kultureller Wandlungen, op. cit.*, p. 280 et suiv.).

²⁶ John Ogilby, *The Fables of Æsop Paraphras'd in Verse and adorn'd with Sculpture*, Londres, Thomas Warren pour Andrew Crook, 1651, in-4^o ; rééd. remaniée et nouvellement illustrée : *The Fables of Æsop Paraphras'd in Verse: adorn'd with Sculpture and illustrated with Annotations*, Londres, Thomas Roycroft pour J. Ogilby, 1665, in-2^o ; premier recueil suivi d'un second en 1668 : *Æsopic's, or a Second Collection of Fables Paraphrased in Verse: adorn'd with Sculpture and Illustrated with Annotations*, Londres, Thomas Roycroft pour l'auteur, 1668, in-2^o. Sur ce recueil et son illustration, voir : Terence Allott, « John Ogilby, the British Fabulist: a Precursor of La Fontaine... and his Model? », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, n^o 44 (*Actes du colloque international « La Fontaine »*, Londres, 17-18 février 1995), 1996, p. 105-114 ; ainsi que : P. J. Smith, « La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar : imitations poétiques et picturales », *Le Fablier*, n^o 16, 2004, p. 19-25 ; et du même auteur : « Les fabliers de John Ogilby. Texte et illustration », *Le Fablier*, n^o 24, 2013, p. 89-97.

²⁷ Sur l'illustration des premières éditions des *Fables* de La Fontaine, on se reportera à : Terence Allott, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier*, n^o 12, 2000, p. 9-34 (Allott en avait fait paraître une version plus resserrée dans le n^o 187 (1995) de la revue *XVII^e siècle* sous le titre « La Fontaine éditeur de ses œuvres ») ; ainsi qu'à l'étude passionnante de Jean-Marc Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des

à taxer le graveur d'un manque d'audace. En réalité, au regard de la longue tradition iconographique qui les précèdent, les gravures de F. Chauveau (**fig. 40-43**) offraient au contraire une tentative unique et parfaitement cohérente avec la poétique des *Fables* de La Fontaine elles-mêmes pour maintenir un subtil équilibre entre l'interférence des règnes humain et animal d'une part, et la vraisemblance prescrite au genre dans un souci de crédibilité et d'édification morale d'autre part.

La meilleure preuve en est peut-être que dans l'immense majorité des cas où le graveur s'autorise l'humanisation de la société animale, il s'efforce presque toujours de confier le symbole de cette interférence des règnes à un personnage de singe, c'est-à-dire au seul animal naturellement anthropomorphe à qui l'on pouvait sans déroger à l'exigence de réalisme prêter des attitudes humaines. Veut-on une preuve que ce choix relève bien d'une décision habile du graveur à qui le texte de La Fontaine ne l'imposait absolument pas ? Il suffit pour s'en convaincre d'examiner la célèbre fable du « Lièvre et la Tortue » (livre VI, fable 10) et d'en confronter le texte et l'illustration (**fig. 44**) :

Rien ne sert de courir ; il faut partir à point.
Le Lièvre et la Tortue en sont un témoignage.
Gageons, dit celle-ci, que vous n'atteindrez point
Si tôt que moi ce but. – Si tôt ? Êtes-vous sage ?
Repartit l'animal léger :
Ma commère, il vous faut purger
Avec quatre grains d'ellébore.
– Sage ou non, je parie encore.
Ainsi fut fait : et de tous deux
On mit près du but les enjeux :
Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire,
Ni de quel juge l'on convint.

Là où La Fontaine omettait malicieusement d'indiquer « de quel juge l'on convint », on constatera que Chauveau met en scène un singe prêt à décerner les lauriers de la victoire. La comparaison des gravures illustrant les *Fables choisies mises en vers* de 1668 avec celles conçues par le même Chauveau pour mettre en images les *Fables héroïques* d'Audin vingt auparavant achève d'ailleurs de confirmer le caractère tout à fait nouveau de ces traits anthropomorphiques sous le burin du graveur qui semble considérer, avec La Fontaine, que « ces fables étant sues de tout le monde, [il] ne ferai[t] rien s'[il] ne les rendai[t] nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût ».

C'est ainsi que tout au long de l'époque moderne, l'illustration des recueils de fables apparaît remarquablement en phase avec la poétique du genre pratiqué et ne semble pas relever d'une simple ornementation fantaisiste dans laquelle le graveur laisserait libre cours à son imagination. Partie prenante de ces « énonciations éditoriales » dont la critique s'emploie aujourd'hui à analyser la richesse, l'illustration semble s'exercer ici dans le cadre relativement contraint d'une poétique – celle d'un genre et d'un auteur – qu'elle révèle autant qu'elle la respecte.

Antoine BISCERE
Université Côte d'Azur (Nice) / LIRCES

[Légendes des gravures]

Fig. 1 : Le lion et l'âne/le cheval (P187). Boner, *Der Edelstein*, Bamberg, A. Pfister, 1461. Wolfenbüttel, HAB [A:16.1Eth. 2°(1)].

Fig. 2 : Le partage du lion (P339). *Ibid.* Exception n° 1/2.

Fig. 3 : La brebis, le cerf et le loup (P477). *Ibid.* Exception n° 2/2.

Fig. 4 : « Du Lyon, du Porc, du Taureau et de l'Asne » (version du « Le lion devenu vieux », P481). Corrozet, *Fables du tres ancien Esope*, Paris, D. Janot, 1542, n° 12. Munich, BSB [A.gr.b.186].

Fig. 5 : B. Salomon, « Du Lyon, de la Brebis et autres bestes » (le partage du lion, P339). Corrozet, *op. cit.*, Lyon, J. I^{er} de Tournes & G. Gazeau, 1549, n° 5. Wolfenbüttel, HAB [M Li 63 (2)].

Fig. 6 : « Du Lyon et du Cheval » (P187). Corrozet, *op. cit.*, Paris, D. Janot, 1542, n° 32. Munich, BSB [A.gr.b.186].

Fig. 7 : B. Salomon, « Du Lyon et du Cheval » (P187). Corrozet, *op. cit.*, Lyon, J. I^{er} de Tournes & G. Gazeau, (1547) 1549, n° 32. Wolfenbüttel, HAB [M Li 63 (2)].

Fig. 8 : M. Gheeraerts, « *Den Leeu ende T'Peert* » (P187). *De Warachtighe Fabulen der Dieren*, Bruges, P. de Clerck, 1567, p. 6. Vienne, ÖNB [*35.F.8].

Fig. 9 : « Du Pan et de la Pie » (P219). Corrozet, *op. cit.*, Paris, D. Janot, 1542, n° 63 (gravure également employée pour illustrer la fable 29 : « Du Geay et des Paons »/P472). Munich, BSB [A.gr.b.186].

Fig. 10 : « Du Pan et de la Pie » (P219). Corrozet, *op. cit.*, Lyon, J. I^{er} de Tournes & G. Gazeau, (1547) 1549, n° 63. Wolfenbüttel, HAB [M Li 63 (2)].

Fig. 11 : V. Solis, « *Pauo et Monedula / Von eim Pfauwen und Thul* ». *Æsopi Phrygis Fabulæ*, Francfort, s.n., 1566, p. 60, n° 53. Vienne, ÖNB [39.Mm.58.(AdI)].

Fig. 12 : « *Die xi. Fabel von dem hirsch, wolff und schaff / De ceruo, lupo et oue* » (P477). H. Steinhöwel, *Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Esopi*, Ulm, J. Zainer, vers 1476-1477, II, 11. Munich, BSB [Rar.762].

Fig. 13 : « *Die xviii Fabel von dem wolff und fuchs / De lupo et uulpe* » (P477). *Ibid.*, III, 18.

Fig. 14 : « Du Milan malade » (P324). Corrozet, *op. cit.*, Paris, D. Janot, 1542, n° 15. Munich, BSB [A.gr.b.186].

Fig. 15 : B. Salomon, « Du Milan malade » (P324). Corrozet, *op. cit.*, Lyon, Jean I^{er} de Tournes & Guillaume Gazeau, (1547) 1549, n° 15. Wolfenbüttel, HAB [M Li 63 (2)].

Fig. 16 : « Du Loup et de la teste » (P27). Corrozet, *op. cit.*, Paris, D. Janot, 1542, n° 28. Munich, BSB [A.gr.b.186].

Fig. 17 : « Du Loup et de la teste » (P27). Corrozet, *op. cit.*, Lyon, Jean I^{er} de Tournes & Guillaume Gazeau, (1547) 1549, n° 28. Wolfenbüttel, HAB [M Li 63 (2)].

Fig. 18 : V. Solis, « *Vulpes / Von einem Fuchs und Bild* ». *Op. cit.*, p. 18, n° 11. Vienne, ÖNB [39.Mm.58.(AdI)].

Fig. 19 : M. Gheeraerts, « *Den Vvulf ende T'mans hooft* » (P27). *De Warachtighe Fabulen*, *op. cit.*, p. 28. Vienne, ÖNB [*35.F.8].

Fig. 20 : G. M. Verdizzotti, « *Del Lupo, et le Pecore* » (motif non indexé, cf. P451). *Cento favole morali*, Venise, G. Ziletto, 1570, p. 131, n° [42]. Vienne, ÖNB [40.W.21].

Fig. 21 : M. Gheeraerts, « Du Mouton et du Loup » (motif non indexé). *Esbatement moral des animaux*, Anvers, Ph. Galle, 1578, n° 21. Wolfenbüttel, HAB [M.Lk814(2)].

Fig. 22 : Illustration du recueil d'Anton von Pforr, *Buch der Beispiele*, Urach, K. Fyner, vers 1480-1481, f. 30 v°. Darmstadt, ULB [inc-iii-32].

Fig. 23 : *Ibid.*, f. 69 r°.

Fig. 24 : V. Solis. Illustration du recueil d'A. von Pforr, *Der alten Weisen Exempel Sprüch*, Francfort, s.n., 1578, f. 40 r°. Munich, BSB [Rar.1891].

Fig. 25 : V. Solis, *ibid.*, f. 49 v°.

Fig. 26 : V. Solis, *ibid.*, f. 93 r°.

Fig. 27 : « *De Verbena, et Lupo medico, et Vulpe* », *Destructorium vitiorum ex similitudine creaturarum exemplorum approbatione per modum dialogi [Dialogue des créatures]*, Lyon, C. Nourry, 1509, chap. 30. Paris, BnF [RES M-YC-1029].

Fig. 28 : « *De lupo et asino secantibus* ». *Ibid.*, chap. 107.

Fig. 29 : « *De onagro et apro coram leone litigantibus* ». *Ibid.*, chap. 116.

Fig. 30 : Pseudo-Cyrille, trad. Ulrich von Pottenstein, *Buch der natürlichen Weissheit*, Augsburg, A. Sorg, 1490, I, 3, f. 4 v°. Munich, BSB [2 Inc.c.a.2397].

Fig. 31 : *Ibid.*, I, 13, f. 14 v°.

Fig. 32 : *Ibid.*, I, 33, f. e2 r°.

Fig. 33 : M. Gheeraerts, « *Mieren ende Creckel* » (P112-373). *De Warachtighe Fabulen*, *op. cit.*, p. 26. Vienne, ÖNB [*35.F.8].

Fig. 34 : F. Chauveau, « La Cigale et la Fourmi » (P112-373). La Fontaine, *Fables choisies mises en vers*, Paris, D. Thierry, 1668, I, 1. Coligny, Bibliothèque M. Bodmer [5108].

Fig. 35 : « *Of the Fox and Ape* » (motif non indexé). Ogilby, *The Fables of Æsop Paraphras'd in Verse*, Londres, Th. Warren pour A. Crook, 1651, n° 34. Paris, BnF [RES-YB-431].

Fig. 36 : « *Of the Lyon and the Horse* » (P187). *Ibid.*, n° 64.

Fig. 37 : « *Of the Fox and the Lyon* » (P10). *Ibid.*, n° 76.

Fig. 38 : « *Of the Rebellion of the Hands and Feet* » (P130). *Ibid.*, n° 47.

Fig. 39 : « *Of the Tortoise and Eagle* » (P230). *Ibid.*, n° 57.

Fig. 40 : F. Chauveau, « Les Loups et les Brebis » (P153). La Fontaine, *op. cit.*, III, 13.

Fig. 41 : F. Chauveau, « Le Renard et le Buste » (P27). *Ibid.*, IV, 14.

Fig. 42 : F. Chauveau, « Le Lion s'en allant en guerre » (motif non indexé). *Ibid.*, V, 19.

Fig. 43 : F. Chauveau, « Le Renard, le Singe et les Animaux » (P81). *Ibid.*, VI, 6.

Fig. 44 : F. Chauveau, « Le Lievre et la Tortuë » (P226). *Ibid.*, VI, 10.