

## LE FABULISTE ET L'IMAGIER

---

Anne-Elisabeth SPICA

Lorsqu'on parle des images d'un texte, on songe au pouvoir évocateur des figures, au travail pittoresque des termes, et l'on aime y déceler la preuve de son caractère poétique – cette fameuse « écriture à halo » chère à J. Gracq – voire « littéraire ». Manier les images semblera à tout lecteur une des qualités élémentaires qu'un auteur digne de ce nom doit posséder ; dire que La Fontaine possède ce don relèvera de l'évidence, tout comme affirmer que l'animation lafontainienne de la comparaison animalière donne son relief à la forme très codée qu'est l'apologue et peint en vives couleurs les traits de la pointe morale.

Pour autant, il vaut la peine de questionner non pas seulement les images, mais l'image, dans son statut singulier, lorsqu'on se propose de lire les *Fables*. Car La Fontaine s'y livre à un travail tout à fait particulier de mise en polysémie de l'image : en conjuguant tradition littéraire de l'apologue qui depuis l'Antiquité en a fait le genre le plus susceptible d'image par le moyen de l'allégorie et art de l'édition de ces textes, abondamment illustrés, pour réécrire de manière unitaire et les allégories et les illustrations, il invente un art de la représentation par le discours qui renouvelle en profondeur l'écriture du genre. La « fabrique de la fable » (1) est indissociable d'une certaine fabrique de l'image.

### 1. LA FABLE ET L'IMAGE : UN LIEN ESSENTIEL

Si nous désignons du nom de fable l'apologue ésopique et à sa suite des textes brefs dont la narration trouve sa résolution dans la moralité sa pointe, le XVII<sup>e</sup> siècle donnait à celle-là une plus large signification. Le terme de fable revêt alors trois sens. Il est techniquement l'argument de la narration (on parle

---

(1) Pour reprendre le titre de Patrick DANDREY, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; 3<sup>e</sup> éd., remaniée, à paraître aux PUF, coll. Quadrige. Sur La Fontaine, on consultera avec intérêt les deux ouvrages suivants : P. DANDREY, *La Fontaine ou les Métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, coll. "Découvertes", 1995, et R. BARED, *La Fontaine*, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de Toujours", 1995. *Le Fablier*, la Revue des Amis de Jean de La Fontaine, donne annuellement depuis 1989 une mise à jour bibliographique commentée.

communément de la « fable » d'une tragédie, conformément à la *Poétique* d'Aristote où « *mythos* » désigne la mise en intrigue d'une fiction), synthétiquement l'ensemble de la mythologie gréco-latine (on compose à l'intention des élèves toutes sortes de « Traités de la Fable »), poétiquement un genre bref dont le modèle est justement l'apologue. Une série de glissements et d'associations a combiné ces significations, de telle sorte que l'on ne peut parler de l'un sans convoquer implicitement les autres, et la notion qui les unit est justement celle d'image.

En effet, dans la tradition littéraire de l'Antiquité relue par les humanistes (2), l'apologue antique, équivalent païen de la parabole biblique et tout aussi chargé de sens, sert de formulation littéraire par excellence de l'allégorie. Cette dernière est elle-même l'expression qu'empruntent les dieux de la Fable quand ils s'adressent aux hommes. Elle se caractérise par son pouvoir d'image : comme l'est la prophétie, elle voile sous des *realia* en apparence anodines, et du coup énigmatiques, les vérités essentielles. De ce fait, elle représente l'Idée, au sens platonicien du terme, autrement indicible, par le discours de l'image. Ainsi, les récits courts d'Esopé ou de Phèdre (3), parce qu'ils représentent des animaux dans des attitudes humaines de la vie quotidienne, constituent autant de voiles imagés et imaginés que le déroulement même de la narration interprète et résout.

L'apologue et la Fable sont liés par l'image significative ; il le sont en outre par l'image qu'est l'illustration dans sa matérialité. Le Moyen Age qui a moralisé les fables ésopiques et les *Métamorphoses* d'Ovide les a en même temps abondamment illustrées dans ses manuscrits, et c'est tout naturellement que l'imprimerie à ses débuts fait graver les éditions de ces *best sellers* européens. Les *Figures des Métamorphoses* ou les *Ysopets* (4) ont habitué depuis longtemps le lecteur à lire ces textes constamment assortis d'images, dans des éditions populaires ou dans des ouvrages luxueux, dont Alain-Marie Bassy nous retrace l'histoire (5). De la sorte, « une édition des Fables sans gravures aurait sans doute, pour les gens du XVII<sup>e</sup> siècle, paru contrevenir à toutes les règles du genre » (6).

En outre, tandis que le texte des fables devient inséparable de l'image, le livre de fables devient inséparable d'un autre genre imprimé de livres, lui aussi à gravures, le recueil d'emblèmes et de devises. La mise en page combinée par feuillet d'une gravure surmontée d'un titre et suivie d'un texte épigrammatique doit suggérer au fil de la lecture un texte intérieur parfaitement limpide en dessinant dans l'esprit une image qui a tout de l'Idée platonicienne, appelée symbole. La rêverie renaissante d'un langage aussi transparent dans l'ordre de l'intelligible que véracé et non trompeur dans l'ordre du sensible – dont la fable se trouve, on l'a vu, la plus adéquate expression – est à l'origine de ces livres qui connurent une vogue extraordinaire jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fonctionnement sémiotique du livre emblématique invite donc à prendre bien souvent pour sujet d'emblèmes des fables, qui servent alors de motif à la gravure, appelée « corps », ou de départ narratif à la glose épigrammatique,

---

(2) Le livre de J. SEZNEC intitulé *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1940, réédité récemment, reste à ce jour la meilleure étude en langue française sur cette lecture humaniste de la *Prisca Theologia*, cette "sagesse cachée" des Anciens. On consultera également avec profit l'article suivant de M. FUMAROLI, « Hiéroglyphes et lettres : la "sagesse mystérieuse" des Anciens au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle* n°158 (janvier-mars 1988), pp. 7-20.

(3) Au même titre que l'histoire des changements de règnes physiques que sont les *Métamorphoses* d'Ovide.

(4) C'est le nom alors donné aux recueils de fables, qui provient de la déformation de celui d'Esopé.

(5) *Les Fables de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986. L'ouvrage est largement illustré.

(6) G. COUTON, *Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957, p. 7.

appelée « âme » (7). En retour, la présentation matérielle des recueils de fables adopte l'ordonnance d'un livre d'emblèmes : il s'agit des nombreux ouvrages qui exploitèrent les planches gravées du flamand Marcus Gheeraerts pour l'adaptation d'Esopé proposée en 1567 par Edward de Dene. A Bruges comme à Prague, où Gilles Sadeler les grave sur cuivre en 1608 et en assure la diffusion européenne (8), en Allemagne comme en France (9), une présentation identique accoutume à lire les apologues ésopiques avec le texte sur une page et la gravure en face, surmontant une épigramme, comme s'il s'agissait d'un emblème et de sa glose, et à les comprendre figurément, symboliquement, au même titre que ces derniers.

Cette alliance de la fable et du langage emblématique assure et renforce enfin celle de l'apologue ainsi iconisé avec la fable qui assure la théorisation des genres littéraires depuis la *Poétique*. La fable ésopique dans sa brièveté est ressentie par les commentateurs renaissants d'Aristote comme une sorte de concentré fictionnel, le *mythos* alors susceptible de constituer le plus petit dénominateur commun à partir duquel les genres se différencient. La fable, c'est le plus ancien et le plus universel des genres, d'autant plus que la fable est en même temps cette parole allégorique originelle. *Mythos* et apologue se confondent alors dans le nœud signifiant qui résulte de l'image idéale ; en même temps, et la conséquence est d'importance, l'écrit découle, grâce à cette conception de la fable, de l'image idéale. Celle-là assure le déroulement discursif, à portée humaine, de celle-ci (10), et subordonne le texte de la fable à ses images. Pour que la fable soit vraiment fable, il lui faut se composer d'image, à commencer par sa présentation typographique, comme un emblème.

Fable et image, à tous les sens des termes, sont indissolublement liées et dialectisées. La Fontaine est loin d'ignorer ce phénomène, ici très rapidement schématisé, mais alors longuement discuté. Familier de Nicolas Fouquet, qui fut non seulement le trop dépensier ministre de Louis XIV mais aussi un bibliophile passionné d'allégories, d'hiéroglyphes et d'emblèmes, ami de l'érudit Pierre-Daniel Huet qui publia la première théorie française du roman en faisant de ce genre le développement narratif des allégories recelées dans les fables, La Fontaine se revendique expressément de cette tradition (11).

Car qu'y a-t-il de recommandable dans les productions de l'esprit, qui ne se rencontre dans l'apologue ? C'est quelque chose de si divin, que plusieurs personnages de l'Antiquité ont attribué la plus grande partie de ces fables à Socrate, choisissant pour leur servir de père celui des mortels qui avait le plus de communication avec les dieux. [...] nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles ; et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet qu'il est plus commun et plus familier ? (12)

(7) Mentionnons-le dès ici : La Fontaine reprend ces dénominations à dessein dans la préface du premier recueil pour définir la structure de l'apologue. « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité » (in La Fontaine, *Œuvres complètes*, I, *Fables contes et nouvelles*, éd. J.-P. COLLINET, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1991, p. 9).

(8) Sur ces ouvrages, voir A.-M. BASSY, l. cit., pp. 29-35.

(9) Par exemple, encore neuf ans avant la première édition des *Fables* de La Fontaine, Raphaël Du Fresne, *Figures diverses tirées des Fables d'Esopé et expliquées par R.D.F.*, Paris, Cramoisy, 1659. Voir J.-M. CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, notice 65, p. 139.

(10) La démonstration sort des bornes de cet article ; on se permettra de renvoyer à des travaux personnels : A.-E. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996, pp. 189-226.

(11) Concernant les lectures de La Fontaine et les débats sur la fable au moment où il compose les siennes, voir l'introduction nourrie et remarquablement documentée de M. FUMAROLI à son édition des *Fables* (Paris, Imprimerie nationale, 1985, reprise au Livre de Poche, coll. "La Pochotèque", 1995).

(12) Préface du premier recueil des *Fables*, éd. Pléiade, p. 7.

Il ouvre ainsi son premier recueil des *Fables* sur « La vie d'Esopé le Phrygien », et il met en place toute une série d'anecdotes où Esopé s'exprimant par images tient un langage allégorique ; ce mode d'interprétation est réitéré dans la dernière fable du L. II, véritable mise en abyme du genre, le « Testament expliqué par Esopé ». Dix ans plus tard, il est réaffirmé lors de l'Avertissement au second recueil et élargi à l'Orient de Pilpay, pour mieux éclairer les textes de la dédicace à Mme de Montespan, au début du L. VII, et « Le Pouvoir des Fables » (VIII, 4) ; enfin, le L. XII fait office d'envoi final en multipliant les allusions aux textes allégoriques comme les *Métamorphoses*.

Chaque fable est surmontée d'une gravure (13), dont la disposition fait explicitement référence à la forme emblématique : les petites vignettes reprennent le format adopté par l'édition française d'emblèmes au XVI<sup>e</sup> siècle (14). Le jésuite Cl. Fr. Ménestrier, l'emblémiste français le plus chevronné et contemporain de La Fontaine ne s'y est pas trompé, en trouvant dans certaines fables de La Fontaine de parfaits emblèmes (15). Fr. Chauveau, graveur du roi, à qui les planches ont été confiées, a cultivé les traits de ressemblance (16). Pourtant habitué aux exercices de virtuosité, il n'a pas hésité à simplifier sa manière à en rendre les traits presque naïfs, afin de pasticher les recueils d'emblèmes moraux et politiques flamands ou nordiques bien diffusés alors, qui avaient familiarisé le lecteur avec des représentations vraisemblables, emplies de détails quotidiens, et assez narratives. De la sorte, on voit se multiplier les emprunts graphiques, en sorte d'intertextualité imageante à travers les vignettes des *Fables*. Ainsi « L'Homme et son Image » (I, 11), « L'Âne porteur de Reliques » (V, 14), « L'enfant et le Maître d'école » (I, 19, réexploité pour « L'Ecolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », IX, 5) ou « Le Rat et l'Huître » (VII, 9) renvoient-ils aux corps du recueil fondateur, les *Emblèmes* d'Alciat (17) ; « Le Singe et le Léopard » (IX, 3), au lieu de mettre en scène les deux animaux éponymes, représente d'abord au lecteur un baladin masqué, figure récurrente de la tromperie et des vanités humaines chez les emblémistes (18) ; « Le Milan, le Roi et le Chasseur » (XII, 12) ou « Le Paysan du Danube » (XI, 7) rappellent les *Emblèmes politiques* de l'Allemand J. a Bruck (19), tandis que « Le Lion et le Moucheron » (II, 9) ou « Les Deux Chèvres » (XII, 4) reproduisent stylistiquement l'emblème inspiré de la fable d'Esopé ou celui inspiré de Pline dans le recueil de J.W. Zinck (20). La présence d'allégories (« La Mort et le Mourant », VIII, 1, « L'Amour et la Folie », XII, 14) ou de figures monumentales (« Le Statuaire et la statue de Jupiter », IX, 6) renvoient aux vignettes de

(13) Voir les planches mises ici en annexe. En attendant la parution de l'édition de J.-P. CHAUXEVEAU annoncée au Livre de Poche accompagnée des gravures de l'édition originale, on peut consulter celles-ci, lisiblement reproduites, dans l'éd. de la Pléiade ici utilisée.

(14) Comme *Le Théâtre des Bons Engins* et la *Morosophie* de Guillaume de LA PERRIERE (Paris, 1539, reprint Londres, Scholar Press, coll. "Emblem Series", 1993) ou l'*Hecatomgraphie* de Gilles CORROZET (Paris, 1640 ; éd. critique Ch. OULMONT, Paris, Champion, 1905, reprise aux Ed. Plein Chant à Bassac, 1996). Ils sont les premiers continuateurs du juriste milanais André Alciat, le fondateur du genre (voir *infra*, note 17).

(15) *L'Art des Emblèmes*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, R.J.B. de La Caille, 1684, pp. 27-29.

(16) Sans qu'on puisse le dire précisément pour chaque planche, on sait que La Fontaine et CHAUXEVEAU ont travaillé en collaboration assez étroite.

(17) Pages 91, 25, 61 et 116, entre beaucoup d'autres exemples. Les *Emblèmes* d'Alciat furent publiés pour la première fois à Augsbourg en 1531, et connurent près de deux cents éditions. Les références données ici sont celles de l'éd. Lyon, Rouillé, 1558. La Fontaine a vraisemblablement utilisé une des éditions Rouillé, et celle-ci est en outre facilement disponible (reprint Paris, Aux Amateurs de Livres-Klincksieck, 1989).

(18) Le meilleur représentant en est sans nul doute Jacob CATS ; l'élégance des vignettes emblématiques a assuré le succès de nombreuses réimpressions au long du XVII<sup>e</sup> siècle de son *Silène d'Alcibiade* (Middelburg, 1618), ou de son *Miroir de l'Ancien et du Nouveau Monde* (Gravenhague, 1632).

(19) *Emblemata Politica*, Strasbourg et Cologne, 1618.

(20) *Emblematum Ethico-politicorum centuria*, Heidelberg, 1619 et 1666, E. 25 et 34 ; La Fontaine connaît le texte de Pline l'Ancien.

J. Zetter (21) ou aux ouvrages célèbrissimes alors et sans cesse paraphrasés du maître de Rubens, O. van Veen (22). Tandis que l'éléphant dans « Le Rat et l'Eléphant » (VIII, 15) renvoie par la graphie à la monumentalité de ces animaux au long des planches du *Songe de Poliphile*, si prisé par La Fontaine (23), et les représentations animalières, aux nombreuses illustrations des *Fables* d'Esopé, à rebours, la fabrique qui sert de décor à la fable des « Deux Pigeons » (IX, 2) adapte à un récit emprunté de Pilpay un motif que l'on trouve souvent en toile de fond des emblèmes liés à un apologue ésopique.

On pourrait multiplier à loisir ces exemples, qui servent ici davantage à rappeler un contexte iconique longtemps négligé (24) et à en suggérer le parcours, qu'à en démontrer chaque occurrence. En 1668, voilà qui a valeur de manifeste, au moment où une France « moderne », qu'on appellera « classique » cent cinquante ans plus tard, tout auréolée des victoires de son jeune roi sur l'Europe, s'apprête à reléguer loin de son esthétique l'intelligence ancienne de la « Fable », c'est-à-dire d'une présence forte de l'allégorie et du pouvoir spirituel de l'image à travers l'usage des récits liés à la mythologie gréco-latine, pour n'en plus conserver que la forme, à valeur d'ornement (25).

Si l'image et l'allégorie sont à ce point présentes, quel est donc leur statut ? La Fontaine en réécrivant sous les espèces de l'amplification narrative les courts récits ésopiques a privilégié, comme il ne cesse de l'affirmer, la valeur ludique, plaisante, gracieuse, voire galante, de ses textes. Est-ce une manière de voiler un sérieux de la fable que l'explication fidèle à l'image allégorique révélerait ? A-t-on du coup intérêt à emblématiser La Fontaine, et à moraliser ainsi très puissamment ses fables, alors encadrées de deux images, l'une gravée, l'autre idéale, dont la lecture serait le battement intellectuel vers la réalisation du plus haut sens ? A cette question, mêlons une autre : réévaluer la part de l'image doit-elle conduire strictement à relire les *Fables* et partant, les fables comme une mécanique herméneutique ?

## 2. LA DÉMULTIPLICATION DE L'IMAGE DANS LA FABLE : MIROIRS ET REFLETS

D'emblée donc, du côté du fonctionnement littéraire comme dans la disposition picturale des *Fables*, l'image règne de manière structurelle. Toutefois, la revendication d'une appartenance à la tradition allégorique et symbolique signifie au contraire son renouvellement. La fable fonctionne comme la réécriture, avec toutes les possibilités du palimpseste, de ses images originelles.

(21) *Philosophie operatrice, où se voient les diverses Inclinations et Affections des esprits, et les tres-diverses estudes et Occupations des actions humaines exposées et représentées par figures artificielles*, Francfort, 1624 ; *Speculum virtutum et vitiorum [miroir des vices et des vertus]*, Francfort, 1619.

(22) XII, 14 constitue ainsi la parfaite réunion d'un putto emprunté aux *Emblèmes d'Amour* et d'une allégorie reprise des *Emblèmes Horaciens*, deux ouvrages de van Veen (Anvers, 1608 et 1607) ; les gravures de ce dernier viennent de connaître un très grand succès français dans la *La Doctrine des Murs* de Gomberville (Paris, 1655).

(23) Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili [Le Songe de Poliphile]*, Venise, Alde, 1499. Sa traduction française aux impressionnantes gravures sur bois en 1546 constitue toujours un des chefs d'œuvre de l'imprimerie française, et La Fontaine l'avait longuement lu chez Fouquet (Voir J.-P. COLLINET, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Paris, 1970, réimpression Slatkine 1989, pp. 435-438 ; B. DONNÉ, *La Fontaine et la poétique du Songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995). On maniera avec intérêt l'édition restituée qu'en a donné G. POLIZZI (Paris, Imprimerie nationale, 1994).

(24) L'intérêt de l'emblème pour lire les *Fables* est reconnu depuis l'ouvrage de G. COUTON mentionné supra ; voir A.-M. BASSY, M. FUMAROLI, J.-P. COLLINET, l. cit.

(25) Sur la question de l'allégorie et de sa désaffection à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on se permettra de renvoyer une dernière fois à A.-E. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, pp. 418-481.

La Fontaine procède fondamentalement par mise en écho, par diffraction kaléidoscopique des différentes images qui sont à sa disposition, comme il se fait un plaisir de le rappeler à l'orée d'un de ses contes les plus licencieux.

On m'engage à conter d'une manière honnête  
Le sujet d'un de ces tableaux  
Sur lesquels on met des rideaux [...]  
Nuls traits à découvert n'auront ici de place ;  
Tout y sera voilé, mais de gaze ; et si bien,  
Que je crois qu'on n'en perdra rien.  
Qui pense finement et s'exprime avec grâce,  
Fait tout passer ; car tout passe :  
Je l'ai cent fois éprouvé. (26)

Ainsi, la parole – ou l'écrit – ont valeur de « peinture », à la manière des Peintures morales (27). Très normalement, l'apparaître trompeur de l'image, qu'elle soit picturale ou bien discursive, est conjuré grâce à sa transformation en « leçon », en moralisation allégorique.

Je chante les héros dont Esope est le père :  
Troupe de l'histoire, encor que mensongère,  
Contient des vérités qui servent de leçons.  
[...]  
Je vais [...]  
Te tracer en ces vers de légères peintures :  
Et, si de t'agrèer je n'emporte le prix,  
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris. (28)

L'image écrite comme l'image visuelle motive à égalité la fable ; il n'y a pas redondance d'une image par rapport à l'autre, mais conjugaison. Ainsi, dans « Le Lion abattu par l'Homme » (III, 10), la parole et l'image s'épaulent pour mieux assurer la progression de la fable, en substituant au tableau gravé le tableau décrit, puis au tableau décrit, celui que constitue la narration par rapport à la moralité implicite qui se dégage des deux derniers vers. La vignette gravée est mise en abyme par le texte de la fable, tandis que l'évocation au dernier vers de lions potentiellement peints ouvre la fable vers un tableau à venir, à l'infini (29). L'image distingue, l'image anticipe ou retarde corps et âme de la fable, dont il convient d'expliquer le dessein dans son rapport avec son dessin, qu'il soit parallèle, enrichissant, énigmatique en redoublant ainsi l'énigme de l'image gravée, ou fonctionnant de manière antiphrastique. Ainsi dans « L'Horoscope » (VIII, 16), la vignette montre un jeune homme qui s'élance avec passion vers une tapisserie représentant une chasse au lion. Or la narration de la fable évoque d'abord la défense paternelle d'aller chasser et la première mention d'un verbe descriptif s'oppose à l'image initiale :

(26) « Le Tableau », *Nouveaux Contes*, Pléiade p. 887.

(27) Autre genre du XVII<sup>e</sup> siècle, moral ou dévotionnel, lié dans sa facture à la fable et à l'emblème. *Les Peintures morales* les plus connues sont les deux volumes du jésuite Pierre LE MOYNE (Paris, 1640 et 1643).

(28) Dédicace du premier recueil « A Monseigneur le Dauphin », *Fables*, Pléiade p. 29.

(29) Voir la pl. 1. Mentionnons que la vignette en situant sur le portique d'une galerie le tableau qui sert de départ à la fable rappelle explicitement un autre livre gravé, prisé par les fabulistes et les emblémistes au XVII<sup>e</sup> siècle au même titre que le *Songe de Poliphile*, *Les Images ou tableaux de Platte peinture des deux Philostrate sophistes grecs* (voir sur ce livre et sa traduction par l'humaniste Blaise de Vigenère les travaux de R. CRESCENZO et de M. FUMAROLI, ainsi que sa récente réédition commentée, avec les planches, par Fr. GRAZIANI, Paris, Champion, 1996).

Quand il fut en l'âge où la chasse  
Plaît le plus aux jeunes esprits,  
Cet exercice avec mépris  
Lui fut dépeint. (30)

Au moment où l'on croit avoir obtenu stabilisation entre le texte et l'image :

Et comme ce logis plein de magnificence  
Abondait partout en tableaux,  
Et que la laine et les pinceaux  
Traçaient de tous côtés chasses et paysages, (31)

la catastrophe de la narration vient brouiller l'harmonie pressentie en rapportant la mort du jeune homme, image absente qui l'emporte sur les autres dans l'esprit du lecteur.

La fable dialogue avec son image, trouve sa structure textuelle par rapport à elle. Le meilleur exemple s'en trouve sans doute dans la fable double « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » (IV, 15 et 16 ; voir la pl. 2). La gravure est partagée verticalement en trois sections égales. A gauche, le regard fuit vers le fond de l'image en suivant la ligne onduluse d'un sentier qui guide l'œil à travers champs de la cour au premier plan vers une cabane, à la porte de laquelle frappe le loup, puis au loin vers un pré où broute une chèvre, invisible d'abord, que ses cornes particulièrement longues aident enfin à distinguer. Au milieu, se détachant sur un mur qui occupe tout le fond, tel une toile peinte qui servait de décor dans les théâtres du temps, un loup, qu'on imagine être le même que celui de la première section. Debout, en train de regarder la scène qui se passe dans la troisième, il semble avoir emprunté le sentier visible tout à l'heure et conduit le spectateur bientôt lecteur vers le troisième tableau. Il se joue derrière la porte d'entrée, ouverte, dont la ligne assure la séparation d'avec la seconde section de l'image : une jeune villageoise se penche pour coucher son enfant dans son berceau. Avec cet avant-texte non textuel, mais qui fonctionne en paratexte où se joue une stratégie discursive de la surprise, le lecteur imagine d'autant mieux un récit linéaire et équilibré, que la disposition dramatique en trois actes de l'image annonciatrice du récit, qui fait réellement office ici de « fable », c'est-à-dire d'argument développé ensuite par le corps de l'œuvre, incite à un travail de visualisation, voire de mise en scène de l'écrit attendu. Le spectateur-lecteur voit ainsi une image qui appelle un texte qui va lui-même illustrer ses implicites : qui va être l'amplification narrative de cette image dont le compartimentage aligne synthétiquement, instantanément, les différents moments.

Le corps de la fable, cette âme de la gravure, vient enrichir l'horizon d'attente. L'incipit dirige d'emblée l'esprit du lecteur là où l'œil du spectateur n'avait accédé qu'un peu tard : « La Bique ». Du coup, un avant-épisode se voit ajouté au premier de l'image : les mises en garde de la mère à son « Biquet » (v. 1-14), que le Loup n'a garde de laisser échapper. Le premier de la gravure apparaît comme le second de la fable, et trouve dans cet encadrement, à tous les sens du terme, son explication, voire sa distanciation : le loup qui frappe à la porte trouve son attitude motivée par ce qu'il a vu entendu - et le lecteur avec lui ; le loup qu'on voit est aussi regardé par le chevreau, qui en sait plus que le lecteur puisqu'il va mettre au jour la ruse du prédateur grâce à l'artifice suivant : sa

---

(30) V. 17-20.  
(31) V. 28-31.

parole actualise visuellement un proverbe qui fonctionne lui-même sur un procédé visuel — la blancheur extraordinaire de la patte d'un loup.

Le Biquet soupçonneux par la fente regarde.  
Montrez-moi patte blanche, ou je n'ouvrirai point,  
S'écria-t-il d'abord (patte blanche est un point  
Chez les Loups, comme on sait, rarement en usage). (32)

L'entracte au terme de cette seconde séquence marque le passage d'une fable à l'autre. A nouveau, image et langage se mettent l'un l'autre en perspective. D'une part, on change de loup, aux v. 30-31, et la construction unitaire du personnage principal dans l'image initiale se voit mise à distance par un texte chargé de l'approfondir :

Ce Loup me remet en mémoire  
Un de ses compagnons qui fut encor mieux pris.

D'autre part, l'appel à la remémoration, cet exercice d'imagination, assure la continuité d'une narration qui dément la simple juxtaposition des fables 15 et 16. La fable double est bien plutôt dédoublée. Le reflet de l'une dans l'autre revêt alors toutes sortes de nuances, voire de mouvances, qui complexifient l'image et la narration.

La première fable se composait de deux séquences ; la seconde, de trois, qui assurent l'encadrement complet des deux derniers pans de l'image gravée (v. 33-38 : le loup guette les animaux d'une ferme ; 39-50 : le loup et la villageoise ; 51-61 : la mort du loup). Résumons ici les échanges. Ce qu'il y a de plus pictural, voire pittoresque dans le corps de la fable (l'énumération des animaux de la ferme, v. 35-37, ou la chasse au loup) est laissé de côté. Est représenté dans l'image gravée le moins spectaculaire, le moins susceptible d'amplification narrative – le loup en train de regarder, et nous l'apprenons peu à peu, en train d'écouter la villageoise – mais ce qui constitue la catastrophe. Cette dernière est fondée sur la juste interprétation par le loup des paroles de la villageoise, qui menace son enfant, « s'il ne se tait, De le donner au Loup » (v. 41-42), puis le console (« Ne criez point : s'il vient, nous le tuons », v. 45). De la sorte, l'image gravée comme les suggestions visuelles, les images du texte, sont prises en charge par la parole. La preuve pourrait en être cette mise en mots de l'image qu'est l'insertion ironique du « dicton picard », réel ou inventé pour la circonstance, qui encadre d'ailleurs la dépouille du loup (v. 60-64). La rupture linguistique souligne d'autant mieux la verbalisation des images qui y trouvent leur origine.

L'image relève du discours, et ce à travers toutes les *Fables*, en témoignera la fin des « Devineresses » (VII, 14). La fable crée les images dont elle a besoin, et la parole les détermine, les forme en les formulant pour mieux leur conférer une âme avec l'âme de la moralité, au point de transformer la métonymie (robe pour avocat) en métaphore (des imposteurs de toute espèce) dans le cadre strictement linguistique de l'ordre oratoire donné au lecteur d'interroger le fabuliste :

J'ai vu dans le Palais une robe mal mise  
Gagner gros : les gens l'avaient prise

---

(32) V. 19-22.



Pour maître tel, qui traînait après soi  
Force écoutants ; demandez-moi pourquoi.

La conséquence est d'importance : si l'image se résout en discours, et non pas le contraire, alors la visée de textes où règne à ce point la présence de l'image n'est pas, ou plus, de l'ordre d'une intellection idéelle. La gravure et le texte à sa suite ne sont pas une simple et provisoire médiation vers une image supérieure et vérace, mais maintiennent la fable et son lecteur dans le discours, ainsi multiplié et interrogé. La moralité de la fable n'est donc pas seulement d'ordre moral, comme on l'expliquerait peut-être facilement et rapidement, au risque de la paraphrase, mais bien davantage d'ordre esthétique. Car une mise en texte (une fable...) qui offre son propre miroitement dévoile d'abord les moyens de sa littéarité. Pour paraphraser le titre d'un des grands spécialistes de l'image renaissante, E. Gombrich, l'allégorie est une forme, et non plus une norme. Quand il n'y a plus inféodation téléologique entre l'image visuelle et l'image écrite, la seconde délivre symboles et plastique ornementale à travers les intermittences de la première pour donner ce jeu si fascinant du « plaisir du texte » barthésien. L'image est le plus haut degré, mais non pas le plus haut sens, où culmine la fable lafontainienne.

### 3. TEXTUALISATION DE L'IMAGE, « IMAGINATION » DE LA FABLE

La fable est performative. Elle est sa propre mise en scène en faisant jouer le « théâtre aux cent actes divers » de la vie en ses lignes. La fable construit, mieux : dessine sa propre création en explicitant la Création. Si la fable avant La Fontaine recourt constamment à l'illustration gravée, en manière d'emblème, pour mieux accompagner par la représentation du symbole l'ascension du discours vers le sens, avec La Fontaine, la fable a droit de constitution non seulement textuelle, sur la page d'un livre, mais proprement littéraire : le discours suffit à prendre en charge toutes les potentialités d'une signification figurée. L'image, dans le texte de la fable, n'a plus besoin d'un support gravé ni herméneutique. La morale de La Fontaine, d'un point de vue poétique, c'est l'extraordinaire liberté gagnée par l'image en fluidité, en capacité d'adaptation à toutes les formes du discours, en visualisation ou au contraire en estompage. Plus que de l'extraordinaire ou du merveilleux, ces deux parèdres de l'allégorie, la fable développe une plasticité suggestive de l'image.

Tel est le rôle des verbes de perception liés au sens de la vue ou des déictiques constamment réitérés. Dans « Le Chien à qui l'on a coupé les Oreilles » (X, 8), si la vignette situe au centre exact de la composition la tête du chien, dégagée dans un mouvement de torsion pour regarder ses maîtres et ainsi visiblement privée d'oreilles (on les discerne aux pieds du chien), la focalisation à l'incipit rend, elle, plus vive l'acuité du regard que porte le protagoniste sur sa condition, en amenant le lecteur à le voir en l'entendant.

Qu'ai-je fait pour me voir ainsi  
Mutilé par mon propre maître ?  
Le bel état où me voici !  
Devant les autres Chiens oserai-je paraître ?

L'interrogation initiale de la fable, mise en scène par la gravure (le dogue se trouve entre deux groupes de personnages en conversation), est ainsi double-

ment prononcée : le texte prend en charge l'oralisation animalière, sa correction par le narrateur, et, instaurant un jeu dialectique entre les voix et leur mise en image grâce à ces va-et-vient de paroles, suggère la moralité implicite, certes comme un dévoilement de l'être sous un paraître initialement vanté pour mieux en manifester l'inanité, la vaine parure que seraient les oreilles pour un chien de meute qui sait à l'usage préférer l'utile à l'agréable, mais d'abord comme une succession de traits de parole qui content à l'œil du lecteur des histoires d'oreille. Motivées par le verbe « voir » au v. 10 (33) sous la forme d'un discours indirect libre applicable aussi bien au chien qu'à l'auteur de la fable, elles insèrent des séquences narratives implicites qui sont autant d'apologues potentiels, car progressivement énoncées sous la forme gnomique :

[...] car étant de nature  
A piller ses pareils, mainte mésaventure  
L'aurait fait retourner chez lui  
Avec cette partie en cent lieux altérée ;  
Chien hargneux a toujours l'oreille déchirée.  
Le moins qu'on peut laisser de prise aux dents d'autrui  
C'est le mieux. Quand on n'a qu'un endroit à défendre,  
On le munit de peur d'esclandre :  
Témoïn maître Mouflar amé d'un gorgerin,  
Du reste ayant d'oreille autant que sur ma main ;  
Un loup n'eût su par où le prendre.

L'apostrophe au chien qui le présentifie comme « témoin », et le détermine par son nom, convoque par le discours seulement celui qui est le support animalier de toute la fable, tandis que l'intrusion d'auteur avec le déictique « ma » permet au fabuliste de donner d'autant plus à voir par un tel procédé stylistique qu'il est ainsi en position d'auteur et de la fable, et de la vision frappante de cette oreille, ou plutôt de cette absence d'oreille, dont on ne parle que par choix rhétorique d'une comparaison à valeur proverbiale.

Le fabuliste ne cesse d'intervenir dans ses fables et de guider par la parole le regard de ses lecteurs :

J'ai vu beaucoup d'Hymens, aucuns d'eux ne me tentent :  
[...] J'en vais alléguer un [être humain] qui, s'étant repenti (34)

Que désignai-je, à votre avis,  
Par ce Rat si peu secourable ? (35)

Je en vois point de créature  
Se comporter modérément. (36)

Hypotypose, prosopopée et fabulation envahissent la fable, particulièrement dans le second recueil et dans le dernier livre. Soutenus par des verbes de perception, ce trope par imitation et les deux spectaculaires figures de pensée par imagination instituent une véritable parole imageante : qu'on pense au « Songe d'un Habitant du Mogol » (XI, 4) ou au « Paysan du Danube » (XI, 7).

(33) Qui signifie tout autant « comprendre », « se représenter par l'esprit » : la substitution de « savoir » à « voir » au dernier vers n'est pas indifférente.

(34) « Le Mal Marié » (VII, 2), v. 7 et 11.

(35) « Le Rat qui s'est retiré du Monde » (VII, 3), v. 32-33.

(36) « Rien de trop » (IX, 11), v. 1-2.

Un semblable tissage de l'image et du texte sème la fable de figures qui donnent à voir. Dans « Le Berger et le Roi » (X, 9), la fable s'ouvre sur une fabulation (v. 1-7) aussitôt transformée en narration d'apologue par la substitution de « dire » à « voir » (37). Le corps de l'apologue met en scène toute une série de visions (le Roi a vu le troupeau bien soigné du Berger, v. 11-15, le Berger n'a « guère vu d'autres gens qu'un Ermite », v. 19, qui s'adresse au Berger comme s'il était « un songe », v. 24, et lui raconte, apologue dans l'apologue, l'histoire de l'aveugle et du serpent, v. 32-47...). Ces visions font image dans les figures avec lesquelles joue l'écriture. Les dialogismes proposent de petites prosopopées ; l'apologue dans l'apologue renvoie à une sorte d'hypotypose. Ces figures sont à leur tour illustrées stylistiquement par d'autres figures : métonymie qui transforme le Berger en figure iconologique (v. 18), polyptote allitératif qui actualise la nature « glissante » de la faveur (v. 25-26), usage réitéré de l'ironie et de l'antiphrase qui va croissant au fur et à mesure que l'on s'apprête à révéler le contenu du coffre aux véritables trésors et avec eux les enseignements de la moralité... Le rythme de la figure modèle dès lors celui de la prosodie, remarquable et remarquée chez La Fontaine – mais voici qui nous conduirait de l'image aux images.

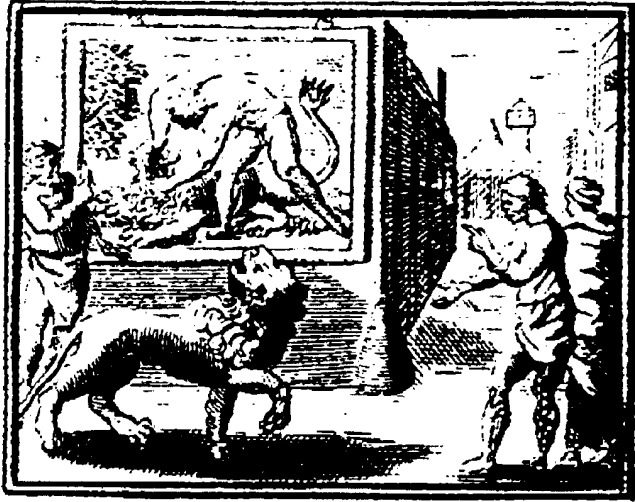
Les *Fables*, ou l'image mode d'emploi, voici le propos de La Fontaine en introduisant dans le genre primat de l'écrit sur l'icône et modernité de la négligence mondaine, vive et fluide, sur l'imitation immédiate, le décalque serait-on tenté de dire, de sources en voie de désuétude. Comme une médaille dont la valeur réside dans le juste équilibre entre l'avant et le revers, la fable lafontainienne développe ses potentialités poétiques, qui rythment et rendent active l'imagination de lecteur, par l'équilibre entretenu entre ses degrés d'image. Et de fait, on peut au propre parler d'une rhétorique de l'image qui la fait jouer avec les mots. Il n'est pas question de construire une herméneutique de la fable, mais bien d'analyser un texte dans ses nœuds, dans son labyrinthe ludique où la déception de sens suscite l'enrichissement de la forme, et le plaisir du texte passe d'abord par son imagination plaisante. A preuve, peut-être, ce besoin jamais assouvi depuis d'illustrer les *Fables* (38), depuis que La Fontaine en libérant l'image de l'allégorie fabuleuse la restitue dans sa grande ornementale et lui rend sa pleine valeur esthétique. Le noyau de la littérature entre de plain pied dans une poétique des genres en délaissant la Fable.

*Last, but not least : la moralité d'une écriture de la fable où parole et image sont mises en résonance esthétique et non plus allégorique, grâce à cette mise en perspective de l'image par le discours, ne serait-elle pas de se méfier des apparences dont l'image est le symbole, moralité dont chaque fable est une mise en image ? Ainsi, « L'Homme et son Image » (I, 11) ou « Le Cerf se voyant dans l'Eau » (VI, 9), « Le Chien qui lâche la Proie pour l'Ombre » (VI, 17) ou « Un Animal dans la Lune » (VII, 17), le « Discours à Mme de La Sablière », au I. IX, suivi des « deux Rats, le Renard et l'œuf » sont autant d'affirmations du « Pouvoir des Fables » conféré par La Fontaine à un genre ainsi métamorphosé.*

(37) « Je le ferais bien voir ; mais mon but est de dire  
Comme un Roi fit venir un Berger à sa Cour » (v. 8-9).

(38) Et de fait, il n'y a guère que les... éditions scolaires qui sont à peu près toutes dénuées d'un programme illustratif, en donnant au mieux quelques vignettes de l'une ou l'autre série d'illustrations célèbres.

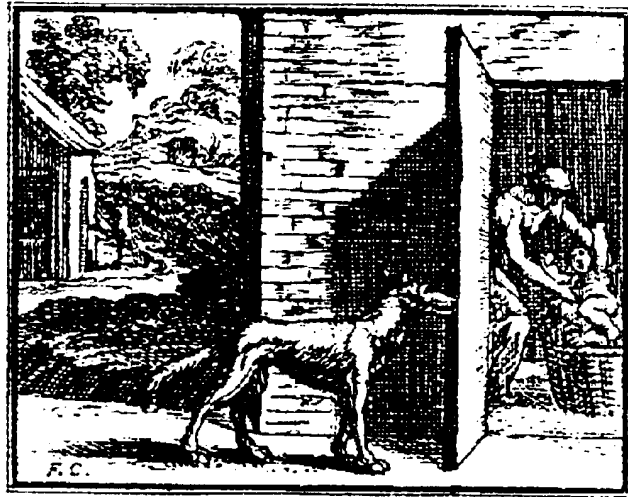
FABLE X



LE LION ABATTU PAR L'HOMME

Planche 1

FABLES XV ET XVI



LE LOUP, LA CHÈVRE ET LE CHEVREAU

LE LOUP, LA MÈRE ET L'ENFANT

Planche 2