

Revue des Amis de Jean de La Fontaine
NUMÉRO 25
2014

LE FABLIER

Revue des Amis de Jean de La Fontaine

ISSN 0996-6560 - NUMÉRO 25 - 2014

25 € TTC

ISSN 0996-6560

Actes du colloque international

LA FONTAINE, LA FABLE ET L'IMAGE

Seconde partie



Ouvrage conçu et mis en page par Benoît ROUX (URCA - CRIMEL-EA3311)

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac
CS40019
51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/EPURE/

ISSN 0996-6560

Diffusion FMSH – 18-20, rue Robert Schuman
94 220 Charenton-le-Pont



Actes du colloque international

LA FONTAINE, LA FABLE ET L'IMAGE

Seconde partie

Organisé par la Société des Amis de Jean de La Fontaine et les Universités Paris-Sorbonne et Reims Champagne-Ardenne à l'occasion de l'exposition sur l'illustration des *Fables* de La Fontaine à la Médiathèque du Grand Troyes avec le soutien de la SOFIA, du CRIMEL (EA 3311, Reims), du CELLF 16^e-18^e s. (UMR 8599, Paris-Sorbonne et CNRS) et des Universités Paris-Sorbonne et Reims Champagne-Ardenne.

Préparé par Céline Bohnert et Bernard Teyssandier (Université de Reims Champagne-Ardenne)
et Patrick Dandrey (Université Paris-Sorbonne)

SOUS LE HAUT PATRONAGE de Marc Fumaroli, de l'Académie française
Paris & Troyes, les 6 & 7 décembre 2012

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Terence Allott, professeur émérite au Westfield College de l'Université de Londres (GB). – Thierry Belleguic, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université Laval de Québec (Canada). – Bernard Beugnot (MSRC), professeur émérite à l'Université de Montréal (Canada). – Jeanne-Marie Boivin, Doyen de la Faculté des Lettres de Paris Val de Marne. – Michel Jeanneret, professeur honoraire à l'Université de Genève, Président de la Fondation Barbier-Muller (Suisse). – Kees Meerhoff, professeur honoraire à l'Université d'Amsterdam (Pays-Bas). – Larry Norman, Deputy Provost for the Arts de l'Université de Chicago (USA). – Maya Slater, écrivain et traductrice (GB).

*Oblectant enim hæ fabellæ et alunt,
Nec minus fructus habent quam flores*

LE FABLIER

Revue annuelle publiée par la Société des Amis de Jean de La Fontaine
ISSN : 0996-6560

Directeur de publication : Patrick DANDREY, professeur à la Sorbonne
Rédacteur en chef : Céline BOHNERT, maître de conférences à l'Université de Reims
Rédacteurs adjoints : Antoine BISCÉRÉ, Damien FORTIN
Secrétaires de rédaction : Julien BARDOT, Federico CORRADI, Tiphaine ROLLAND

Société des Amis de Jean de La Fontaine
Association loi 1901 (*J.O.* 20 janvier 1988)
Siège social : Musée Jean de La Fontaine (Château-Thierry)
Adresse : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05
SIRET : 80019600800018

Président-fondateur : Marc FUMAROLI, de l'Académie Française
Membres d'honneur : † Jean-Pierre COLLINET
Bernard d'ENCAUSSE
† Charles-Henri GÉNOT
† Georges MORLOT
† Léon PETIT

Président : Patrick DANDREY, MSRC, professeur à la Sorbonne
Vice-Présidents : Bernard BEUGNOT, MSRC, Université de Montréal
Maya SLATER, professeur à l'Université de Londres
Marie-Odile SWEETSER, professeur à l'Université de l'Illinois

Secrétaire général fondateur : † Colette PRIEUR
Secrétaire général honoraire : Paule PRUD'HOMME
Secrétaire général : Antoine BISCÉRÉ
Secrétaires délégués : Jean-Claude BELIN, Céline BOHNERT, Damien FORTIN
Secrétaires adjoints : Julien BARDOT, Maxime JÉBAR
Trésorière : Tiphaine ROLLAND
Trésoriers délégués : Michel BAROUX, Nicole NAUDIN

Membre bienfaiteur : † Robert LEROUX

Membres de droit :
Monsieur le Maire de Château-Thierry
Madame le Conservateur du Musée Jean-de-La-Fontaine
Monsieur le Président de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry
Les Présidents et Vice-Présidents de la Société

Personnes morales :
Le Lycée Jean-de-La-Fontaine
L'Office du Tourisme de Château-Thierry

Sont membres du Conseil d'administration

François ALVOËT
Julien BARDOT
Michel BAROUX
Jean-Claude BELIN
Antoine BISCÉRÉ
Céline BOHNERT
Patrick DANDREY

Boris DONNÉ
Paul FONTIMPE
Damien FORTIN
Alain GÉNETIOT
No Misug GÉNETIOT
Mireille GÉRARD
Suzanne GUELLOUZ
Émile-François LEBRETON

Jean-Claude MARTIN
Nicole NAUDIN
Guillaume PEUREUX
Paule PRUD'HOMME
Tiphaine ROLLAND
Yves TARANTIK
Hubert TUBIANA

CORRESPONDANTS ÉTRANGERS :

Graca ABREU (Portugal), Terence ALLOTT (Grande-Bretagne), Alia BACCAR (Tunis), Catherine GRISÉ (Canada), Marie-Odile SWEETSER (USA), Marco LOMBARDI (Italie), Artiome SKAKOUNE (Russie), Livia TITIENI (Roumanie).

Les articles soumis à la commission de publication peuvent être adressés à :
Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*, c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.
Ou par courriel et fichier attaché en .doc ou .pdf à l'adresse électronique sajlf-lefablier@outlook.fr
Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés à la revue *Le Fablier*, Service des comptes rendus, même adresse.

COTISATION (2014) : 25 euros. Tarif étudiant : 10 euros.
Pour adhérer à la Société ou acquérir les numéros anciens de la revue,
se connecter au site : <http://patrickdandrey.com/societe-la-fontaine/>
Ou écrire à l'adresse suivante : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.

SOMMAIRE

Les Fables de La Fontaine en images

La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des <i>Fables</i> de La Fontaine <i>par Jean-Marc Chatelain</i>	p. 11
Quand l'image s'échappe du livre... Réflexions sur les illustrations des fables dans les arts décoratifs du XVIII ^e siècle <i>par Stefan Schoettke</i>	p. 23
Charles Percier et les bandeaux des <i>Fables</i> <i>par Bernard Teyssandier</i>	p. 47
Les <i>Fables</i> de La Fontaine illustrées, de J.-B. Oudry à J.-J. Grandville et G. Doré <i>par Philippe Kaenel</i>	p. 55

VARIA

Le choix des mètres dans les <i>Fabulæ centum</i> de Gabriele Færno <i>par Jean-Louis Charlet</i>	p. 71
L'art du trait dans les <i>Fables</i> de 1668 : une institution de l'honnête homme <i>par Céline Bohnert</i>	p. 83
Fables fictions fantastiques : reflets de La Fontaine dans l'œil de Doré <i>par Jean-Marc Chatelain</i>	p. 95

NOUVELLES ET DOCUMENTS

Actualités des publications lafontainiennes <i>par Matthieu Bermann, Tiphaine Rolland, Federico Corradi, Caterina Mordegia</i>	p. 105
Vie de la Société <i>par Patrick Dandrey, Antoine Biscéré, Tiphaine Rolland, Damien Fortin</i>	p. 115
Le projet <i>Fabula Numerica</i> : premier bilan et perspectives <i>par Patrick Dandrey, Antoine Biscéré, Radu Suciu</i>	p. 125
Bibliographie annuelle <i>par Céline Bohnert</i>	p. 131

QUAND L'IMAGE S'ÉCHAPPE DU LIVRE... RÉFLEXIONS SUR LES ILLUSTRATIONS DES FABLES DANS LES ARTS DÉCORATIFS DU XVIII^e SIÈCLE

Le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel possède un clavecin dont la décoration extérieure présente un ensemble de motifs empruntés aux illustrations de fables ésopiques. L'instrument est entré dans les collections du musée en 1884. Il s'agit d'un don de la famille neuchâteloise de Montmollin. L'arrivée du clavecin dans cette famille est enveloppée d'une aura romanesque. Selon une légende que rien n'atteste, on raconte en effet que l'instrument aurait appartenu à Marie-Antoinette. À la mort héroïque de Georges de Montmollin, sous-lieutenant aux Gardes suisses, lors du soulèvement des Tuileries en 1792, la reine aurait donné le clavecin à Mademoiselle de Trémauville, l'une de ses demoiselles d'honneur qui était fiancée à Georges de Montmollin. Celle-ci l'aurait cédé par la suite à la famille de son fiancé¹. L'analyse de la décoration du clavecin a fait l'objet d'une publication précédente². Je me permets ici de reprendre l'essentiel de ce travail avec quelques modifications notables en guise de première partie et comme introduction à l'étude d'un autre ensemble décoratif, celui de l'hôtel de Noirmoutier.

La décoration du Ruckers de Neuchâtel après le grand ravalement de 1745

L'état actuel du clavecin, restauré en 1987, date de 1745, année où sa structure fut modifiée selon une pratique courante au XVIII^e siècle. L'instrument d'origine a été construit par Johannes Ruckers le Jeune en 1632. Il s'agit du fils du fondateur de la célèbre dynastie de facteurs de clavecins établie à Anvers depuis la fin du XVI^e siècle et qui avait repris l'affaire familiale à la mort de son père en 1623. Admirés et recherchés pour leur sonorité, les « Ruckers » furent l'objet de transformations conséquentes au siècle des

Lumières afin de les adapter au goût musical du temps. Cette opération, dite de « ravalement », consiste entre autres à élargir le sommier et les barres, à transformer la mécanique et à agrandir l'étendue des claviers. Les facteurs de clavecins parisiens, comme ceux de la famille Blanchet notamment, se spécialisèrent dans cette pratique. Le « ravalement » du clavecin de Neuchâtel n'est pas signé, mais relève, selon les restaurateurs de 1987, d'un très grand savoir-faire. À l'occasion de cette transformation, les clavecins furent généralement redécorés, en partie ou entièrement. Le Ruckers de Neuchâtel n'échappe pas à la règle. S'il subsiste de la décoration initiale un magnifique paysage sur la surface intérieure du couvercle et de l'abattant, les arabesques et les semis de fleurs, de fruits et de crevettes de la table d'harmonie ont de toute évidence été repeints sur le modèle de l'original afin de les adapter aux nouvelles dimensions. Le décor extérieur, quant à lui, a été complètement remplacé. Sur un fond doré, réalisé à partir de feuilles d'or et selon la technique mise au point par les frères Martin, il présente un choix de fables, abstraites de leur cadre initial, quel qu'il fût, et replacées dans une nature artificielle, fantastique, caractéristique du style rocaille de la première moitié du XVIII^e siècle.

Le Ruckers offre ainsi au regard une dizaine de motifs, onze à mon avis, mais peut-être plus. La plupart

(1) Voir Caroline Junier & Pierre-Laurent Haesler, « Le Ruckers de Neuchâtel. Description de l'instrument », (en ligne) URL : http://www.genuin.de/pictures/ruckers_f.pdf (dernière consultation: 10.03.2014) ; voir également Christoph Rueger, *Musikinstrument und Dekor. Kostbarkeiten europäischer Kulturgeschichte*, Gütersloh, Prisma, 1982, p. 59.

(2) Voir « Bricolage iconographique ou comment résoudre le mystère de la décoration du Ruckers de Neuchâtel après le grand ravalement de 1745 », *Dix-huitième siècle*, n° 43, 2011, p. 313-330.

sont identifiables sans trop d'hésitation, un ou deux posent problème. Parmi ces sujets ésopiques, neuf appartiennent aux six premiers livres des *Fables* de La Fontaine et un tiers fait partie des fables que l'on retrouve régulièrement dans les ensembles décoratifs du XVIII^e siècle. On reconnaît ainsi facilement sur le côté extérieur du couvercle « Le Corbeau et le Renard » et « Le Renard et la Cigogne », sur le couvercle libre « Le Lion et le Rat » et « Le Cerf se voyant dans l'eau », ou, sur la joue du clavecin, « Le Lièvre et la Tortue » ; d'autres peut-être un peu plus difficilement comme « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » sur la pointe, « Le Renard, le Singe et les animaux » sur l'abattant, « Le Tribut envoyé par les animaux à Alexandre » au centre du couvercle, ou encore « Le Lion s'en allant en guerre » qui se trouve sur l'éclisse courbe. Au milieu de ces scènes que l'on identifie plus ou moins aisément figurent plusieurs animaux ou groupes d'animaux dont il est difficile de dire à quel apologue ils se rapportent précisément, mais qui n'en font pas moins partie du bestiaire ésopique. Ainsi, au-dessus de la scène représentant « Le Tribut envoyé par les animaux à Alexandre », un oiseau de proie fond sur ce qui semble être des colombes. On pense aux « Vautours et les Pigeons ». De part et d'autre du « Lion s'en allant en guerre » sont placés, à gauche, un groupe composé d'un dromadaire, d'un sanglier et d'un cerf et, à droite, un autre rassemblant un cheval, un bœuf et un chameau. Enfin, toujours sur l'éclisse, à droite du premier groupe, un mystérieux léopard s'avance sur un chemin suspendu en direction du singe qui appartient à la composition du « Lion s'en allant en guerre ».

Ce n'est d'ailleurs pas tant leur identification qui fait problème que la manière dont on est amené à les identifier. Il y entre peut-être une part de jeu, car s'il y a du plaisir à reconnaître une fable, il y en a sans doute encore davantage à devoir la deviner et à en discuter entre honnêtes gens. On sait à quel point les devinettes et autres jeux d'esprit relèvent de la culture mondaine des XVII^e et XVIII^e siècles. Le singe de l'éclisse (figure 1) pourrait d'une certaine façon être emblématique de ce jeu. Sa position de figure-pivot entre deux scènes invite en effet à disputer s'il n'entre que dans le personnel du « Lion s'en allant en guerre », ou si éventuellement il ne pourrait pas aussi faire couple avec le fauve et renvoyer à la fable « Le Singe et le Léopard » ; mais sa comparaison avec ses sources iconographiques oblige toutefois à écarter cette piste³ (figures 2, 3 & 4).

Mais l'hypothèse du jeu, pour séduisante qu'elle soit, ne suffit sans doute pas à expliquer la sélection des fables représentées. Il convient donc de se demander si ce choix n'est pas motivé par un programme plus sérieux, et le cas échéant, si ce programme iconographique ne constitue pas une invitation tacite à retrouver, à travers la mémoire visuelle qu'il sollicite, le savoir et la leçon des fables représentées. Autrement dit : qu'évoquent les images présentes sur le clavecin et comment fonctionnent-elles ?

La réponse la plus immédiate et la plus évidente à la première partie de cette question est celle qui

nous est donnée par ce qu'il est convenu d'appeler la « pédagogie par l'image ». Paul J. Smith, dans son article consacré au fablier de Jean Ballesdens, a rappelé comment Érasme déjà en avait relevé les avantages :

Quant aux fables et aux apologues, [l'enfant] les apprendra plus volontiers et s'en souviendra mieux si on lui en présente les sujets sous les yeux, habilement figurés, si tout ce que raconte l'histoire lui est montré sur l'image⁴.

Cette pratique sera relayée aussi bien par les pédagogues jésuites que jansénistes jusqu'au XVIII^e siècle. Pour évoquer son extension au niveau européen, signalons la publication que l'éditeur nurembergeois Peter Conrad Monath donne des *Fables* d'Ésope en 1723. Si le texte prend librement modèle sur le recueil publié par Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde en 1703, les illustrations s'inspirent des gravures des filiations Gheeraerts/Sadeler. Le titre souligne l'utilité de ces gravures pour soutenir la leçon morale des fables :

*Esopi Leben und auserlesene Fabeln, mit deutlichen Erklärungen / nützlichen Tugendlehren / und hierzu dienlichen saubern Kupfern. Alles nach dem Begriff der lieben Jugend eingerichtet*⁵.

Le frontispice de Johann Georg Puschner (fig. 5) qui accompagne le recueil de Monath et ses nombreuses rééditions au cours du XVIII^e siècle illustre quant à lui de manière exemplaire cette pédagogie par l'image. Il représente un jeune enfant entre Minerve et Ésope qui lui expliquent les tableaux couvrant les murs de la galerie dans laquelle ils se promènent et qui figurent des apologues.

Pour revenir au domaine français, on mentionnera pour finir la fable du « Geay revestu des plumes du Paon » qui ouvre le recueil avec les illustrations de Sadeler et une nouvelle traduction des apologues ésopiques que

(3) Dans la mesure où La Fontaine a remplacé le renard par un singe par rapport à son modèle ésopique, on ne peut retenir comme sources iconographiques possibles que F. Chauveau ou J.-B. Oudry. Les dessins d'Oudry, datés de 1732 (Hal Opperman, D407 et D408), correspondant aux deux planches des figures 3 et 4 sont conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre. On peut les consulter sur Joconde, le portail des collections des musées de France (www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde.fr). Sur les dessins d'Oudry, voir *infra*, note 11.

(4) Paul J. Smith, « Genèse et herméneutique d'un livre rare : pour une approche intermédiaire du fablier de Ballesdens », dans Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope Phrygien*, éd. sous la dir. de Bernard Teyssandier, Reims, Épure, 2011, p. 547. La traduction de ce passage du *De pueris statim ac liberaliter instituendis* est celle de Jean-Claude Margolin, dans *Érasme*, éd. C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin et D. Ménager, Paris, R. Laffont, 1992, p. 534.

(5) « Fables choisies, précédées de la vie d'Ésope, avec des explications claires et des leçons morales profitables, accompagnées de belles tailles-douces utiles à cette fin. Le tout disposé conformément à l'esprit de notre chère jeunesse » (je traduis et souligne). Sur ce recueil, voir Ulrike Bodemann et alii, *Katalog illustrierter Fabelaufgaben 1461-1990 (Das illustrierte Fabelbuch*, dir. Wolfgang Metzner et Paul Raabe, vol. 2), Hamburg/Frankfurt, Maximilian-Gesellschaft/W. Metzner, 1998, p. 70, n° 108.1.



Fig. 1 : Décoration de l'éclisse courbe, Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 2 : F. Chauveau, « Le Singe et le Léopard », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692 (1679), livre IX, fable 3.



Fig. 3 : J.-B. Oudry, Ch.-N. Cochin, « Le Singe et le Léopard », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Desaint et Saillant, 1756, livre IX, fable 3.



Fig. 4 : J.-B. Oudry, Ch.-N. Cochin, « Le Singe et le Léopard », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Desaint et Saillant, 1756, livre IX, fable 3, 2^e planche.



Fig. 5 : J.-G. Puschner, frontispice de *Esopi Leben und auserlesene Fabeln* (1723), Nürnberg, P.-C. Monath, 1738.

le chancelier Henri-François d'Aguesseau publia en 1743. C'est encore une fois P. J. Smith qui attire notre attention sur ce texte dans l'un de ses remarquables articles consacrés aux recueils de fables emblématiques. Le texte met en scène un dialogue entre un enfant qui semble appartenir à un groupe d'écoliers et peut-être un pédagogue. L'enfant réagit à l'« image » de la fable et la *narratio* de l'apologue se présentera comme la récitation de la fable apprise auparavant et que l'« image » lui rappelle⁶ :

- Ah ! c'est la Fable du Geay (dit le premier Enfant à la seule inspection de cette Fable, tant elle est connue ;) si vous le souhaitez, je vous la dirai comme on me l'a apprise... - Dites⁷.

À la suite de Paul Smith, je force sans doute quelque peu l'interprétation en supposant que l'enfant « voit » concrètement « l'image » de la fable sous la forme d'une vignette, et non pas, comme ce serait également possible, l'« image mentale » que le titre, par exemple, aurait pu susciter. On nous concèdera peut-être que cette lecture puisse être suggérée par la mise en relation entre le terme « inspection » et le titre que d'Aguesseau a choisi pour son recueil : *Les Fables d'Ésope gravées par Sadeler...*

Quoi qu'il en soit, cette pédagogie par l'image est bien entendu essentielle pour qu'opère, non seulement pendant la scolarité mais encore à l'âge adulte, la mémoire visuelle qui permet d'identifier telle ou telle image comme figure d'un apologue ésope. Cependant elle ne permet pas, me semble-

t-il, d'expliquer le fonctionnement spécifique de telle ou telle image en particulier. Une image « hors livre », comme celles que nous rencontrons sur le Ruckers, évoque en premier lieu non pas un texte, mais une autre image, celle de la vignette accompagnant une fable, et, par ce biais seulement, « le texte » qui lui correspond. Et c'est là que les choses se compliquent. En effet, les scènes représentées sur le Ruckers ne constituent pas un ensemble homogène, au sens où elles renverraient à une « source » iconographique unique. Ce qui ne signifie pas encore qu'elles ne puissent pas *a priori* renvoyer à une même source textuelle, en l'occurrence les *Fables* de La Fontaine. La condition en serait toutefois que tous les motifs soient traités par ce même auteur. Or, une scène au moins parmi celles représentées sur le clavecin ne semble pas avoir fait l'objet d'une interprétation de la part de notre fabuliste, ce qui nous oblige à nous demander à quelle(s) autre(s) source(s) iconographique(s) les images nous renvoient et comment interpréter le dialogue entre les différents « textes » ainsi convoqués. Et cette question en appelle une autre : qui a conçu le programme présidant au choix de ces images ? Pour un objet de grand luxe comme ce clavecin, il est difficile d'imaginer qu'une décoration de cette nature relève de la seule liberté d'invention d'un artiste ornementaliste. Comme pour les ensembles décoratifs, dont nous verrons un exemple avec l'hôtel de Noirmoutier, il faut supposer un commanditaire qui a dû désigner les motifs qu'il voulait voir figurer sur l'instrument de musique, voire prescrire le choix des images constitutives du programme. En l'absence de documents, on ne peut toutefois que postuler l'existence d'un tel commanditaire. Dans le développement qui suit, c'est donc par commodité que je parlerai de l'« artiste » comme de celui qui est à l'origine du choix des images. Mais l'emploi de cette notion est ambigu et recouvre une réalité complexe. Elle renvoie à la fois indirectement à la personne qui a conçu le programme et vraisemblablement sélectionné les images pour le réaliser, et à celle qui l'a réalisé plastiquement en devant peut-être parfois trouver des solutions esthétiques à des problèmes pratiques liés à la matérialité du support.

Cela posé, on peut distinguer deux grands ensembles. Le premier est constitué par six scènes qui empruntent clairement leur composition, avec néanmoins quelques variations, à F. Chauveau⁸. Pour le second, les sources iconographiques sont plus hypothétiques. Pour au

(6) P. J. Smith, « Cognition in Emblematic Fable Books : Ægidius Sadeler's *Theatrum Morum* (1608) and its Reception in France (1659-1743) », dans *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, éd. Karl A.E. Enenkel et Wolfgang Neuber, Leiden-Boston, Brill, 2005, p. 181.

(7) [Henri-François d'Aguesseau], *Les Fables d'Ésope gravées par Sadeler avec un discours préliminaire, et les sens moraux en distiques. Édition toute différente de la première*, Paris, Thiboust, 1743, p. 1.

(8) À propos de la diffusion de l'édition des *Fables* de La Fontaine illustrées par F. Chauveau, Armand Després a relevé, outre le fait qu'elle fut rééditée tout au long du XVIII^e siècle, qu'elle avait été copiée six fois jusqu'en 1746 (voir *Les éditions illustrées des Fables de La Fontaine*, Paris, Rouquette et fils, 1892, p. 26-28). Sur F. Chauveau, voir, entre autres, Alain-Marie Bassy, *Les Fables*



Fig. 6 : F. Chauveau, « Le Lièvre et la Tortue », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre VI, fable 10.

Fig. 7 : Décoration de la joue, Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.

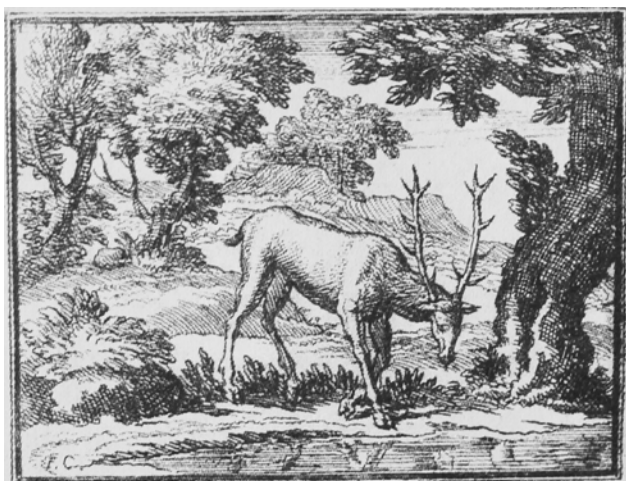


Fig. 8 : F. Chauveau, « Le Cerf se voyant dans l'eau », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre VI, fable 9.

Fig. 9 : Décoration du couvercle libre (côté droit), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



moins trois scènes, cette indétermination n'empêche pas d'identifier les motifs ; pour les deux restantes, on est condamné à faire des conjectures.

Parmi les six ou sept scènes renvoyant au premier illustrateur de La Fontaine, celles qui figurent « Le Lièvre et la Tortue », « Le Cerf se voyant dans l'eau », « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » et « Le Tribut envoyé par les animaux à Alexandre » sont celles qui présentent le moins de variations. Pour les deux premières, l'emprunt est quasi direct (figures 6-7 et 8-9). Pour la troisième, en plaçant la souris entre le coq et le chat, la disposition retenue sur le clavecin dramatise à la rigueur un peu plus la scène que chez Chauveau, où l'animal paraissait tiré d'affaire (figures 10-11). Pour la quatrième, enfin, la péripétie est la même, il s'agit du moment que le lion a choisi pour quitter les autres animaux et s'approprier l'intégralité du tribut destiné à Alexandre, mais la raison qui l'a amené à saisir cette occasion, à savoir les moutons qui paissent dans un pré verdoyant, a été tronquée (figures 12-13).

Pour la scène du « Renard, le Singe et les animaux », l'artiste a pris davantage de libertés (figures 14-15). Si l'élément central, le singe qui saute à travers la couronne tenue par l'ours comme à travers un cerceau sous le regard du renard, vient de Chauveau, le reste du personnel de cette scène a été modifié. Le bœuf, le mouton et le cheval ont cédé leur place à un dromadaire. La raison de cette substitution n'est pas claire. Ce que l'on peut observer, c'est que sa présence récurrente semble suggérer des correspondances cachées entre différentes fables représentées sur le clavecin. Je reviendrai un peu plus loin sur les deux autres sujets de cette série : « Le Lion s'en allant en guerre » et « Les Vautours et les pigeons ».

La deuxième série est composée de sujets où l'artiste s'est écarté de Chauveau comme source : « Le Renard et la Cigogne », « Le Lion et le Rat » et « Le Corbeau et le Renard ». Si leur identification ne pose aucun problème, on peut toutefois se demander pourquoi l'artiste n'a pas suivi Chauveau ici. L'explication se trouve sans doute en premier lieu dans le traitement que ce dernier a donné à ses compositions. Comparée aux réalisations de ses prédécesseurs, la vignette qu'il réalise pour « Le Renard et la Cigogne » est pour le moins étonnante (figure 17). La tradition offrait ici deux solutions, soit une « scène multiple » dans laquelle sont représentées les deux péripéties qui se suivent chronologiquement, le Renard trompant la Cigogne, puis la Cigogne se vengeant du Renard ; soit une scène simple ne présentant que l'une ou l'autre des deux péripéties⁹. Chauveau, dont aucune vignette par ailleurs ne présente de « scènes multiples¹⁰ », choisit ici de représenter la vengeance de la Cigogne, mais dispose en même temps, au premier plan, une assiette sur laquelle repose un couteau. Ce rappel original de la péripétie antérieure lui permet également d'introduire d'une manière subtile le parallélisme avec l'univers humain. Cela suffit pour comprendre pourquoi l'artiste anonyme du Ruckers, qui a pratiquement éliminé par ailleurs toute référence humaine, n'a pas suivi Chauveau, outre le fait que la forme du couvercle

l'incitait peut-être à choisir la solution de la « scène multiple » (figures 16a-16b). Oudry, qui a choisi de traiter les deux péripéties (figures 18 & 19), pourrait sans doute être retenu comme modèle, mais pour des raisons évidentes de chronologie¹¹, Virgil Solis s'imposerait davantage¹² (figure 20). Mais quel que soit le « texte » avec lequel l'illustration de Solis est

de La Fontaine. *Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986, p. 41 sqq. ; Jean-Pierre Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans La Fontaine, *Œuvres complètes I. Fables, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1991, p. LXIII-LXX, et Jean-Dominique Biard, « Introduction », dans F. Chauveau, *Vignettes des Fables de La Fontaine (1668)*, Exeter, University of Exeter, 1977, p. v-xxvii.

- (9) Ces deux voies ont été suivies, entre autres, pour la première par les imagiers de l'Ysopet I, de Steinhöwel (Ulm, 1476-1477), de Corrozet (Paris, 1542) ; pour la seconde par B. Salomon (Lyon, 1547), M. Gheeraerts (Bruges, 1567), Sadeler (Prague, 1608), P. van der Borcht (Anvers, 1593).
- (10) Voir A.-M. Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, op. cit., p. 41.
- (11) L'édition de Desaint et Saillant des *Fables* de La Fontaine avec les illustrations basées sur les dessins de J.-B. Oudry date, comme l'on sait, de 1755-1759. Elle est donc postérieure à la décoration du Ruckers. Les dessins toutefois ont été réalisés entre 1729 et 1734. Ces dessins ont pu être connus des artistes comme le suggère le tableau représentant *Le Bûcheron et Mercure* que Carle van Loo réalisa pour l'ensemble décoratif de l'hôtel de Soubise vers 1738. Il est vraisemblable que l'ornemaniste du Ruckers connaissait les travaux d'Oudry, si on en juge par la ressemblance qu'on peut observer entre le singe de l'éclisse et ceux qu'Oudry peignit pour les panneaux décoratifs nommés les « Divertissements champêtres » qu'il réalisa pour son protecteur Louis Fagon au château de Voré. Mais pour que ces dessins opèrent comme lien entre le texte de La Fontaine et l'image sur le clavecin, il eût fallu qu'ils fussent connus d'un plus large public.
- (12) En 1566, les trois éditeurs réunis Georg Rab, Sigmund Feyerabendt et les héritiers de Weigand Han publièrent coup sur coup deux recueils de fables d'Ésope. Chaque recueil était illustré avec les gravures sur bois dues à Virgil Solis, ou à son officine : 205 pour le premier, 194 pour le deuxième (dont 11 réservées à la vie d'Ésope qui ne se trouve pas dans le premier recueil). Selon Adalbert Elschenbroich, le but des éditeurs était de s'affirmer face au succès que connaissaient les éditions de l'*Æsopus Dorpii* ou de l'anthologie de Camerarius. Pour ce faire, ils s'inspirèrent de l'exemple de l'édition que Jean de Tournes publia à Lyon en 1551 avec les gravures de Bernard Salomon. Ils réunirent dans une première partie la version latine des 149 fables de l'édition vénitienne d'Alde Manuce (1505), cette partie était complétée par la fable « *De Formicis et Cicadis* » d'Aphthonius ; en annexe, les éditeurs ajoutèrent 42 fables prises dans différentes collections. Les textes de la première partie étaient accompagnés d'épigrammes de Johannes Posthius, les textes de l'annexe par ceux de Hartmann Schopper. La disposition pour chaque fable était la suivante : titre, épigramme, vignette, narration, *affabulatio*. L'autre publication, parue la même année, avait pour objectif d'atteindre un public plus large en proposant une édition bilingue latin-allemand. La composition de ce deuxième recueil est sensiblement différente de l'autre. Les versions latines d'Alde Manuce furent écartées ainsi que l'*affabulatio*, on ne retint pour la première et la deuxième partie que les épigrammes latines de Posthius et de Schopper. Hartmann Schopper se chargea de donner les versions allemandes des épigrammes. Le nombre de fables s'en trouve réduit à 145 pour la première et à 37 pour la deuxième partie. Elles étaient précédées d'une brève vie d'Ésope. La disposition des différents éléments de chaque fable se rapproche ainsi des livres d'emblèmes, l'épigramme latine pouvant être comprise comme l'*inscriptio*, la vignette comme *pictura* et les vers explicatifs en allemand comme *subscriptio*. Ce qui est à souligner, c'est que dans ce dispositif l'illustration de Virgil Solis se substitue complètement à la narration de l'apologue. Dans cet ordre d'idées, le sous-titre du deuxième recueil qui relève l'utilité des illustrations non seulement pour les peintres, orfèvres et sculpteurs, mais encore pour les étudiants doit être signalé et rapproché de la « pédagogie par l'image » que nous avons évoquée plus haut : *Schöne und kunstreiche Figuren*



Fig. 10 : F. Chauveau, « Le Cochet, le Chat et le Souriceau », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre VI, fable 5.



Fig. 11 : Décoration de la pointe, Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 12 : F. Chauveau, « Le Tribut envoyé par les animaux à Alexandre », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre IV, fable 12.



Fig. 13 : Décoration du couvercle (partie large), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 14 : F. Chauveau, « Le Renard, le Singe et les animaux », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre VI, fable 6.



Fig. 15 : Décoration de l'abattant (externe), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 16a : Décoration du couvercle (partie étroite), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse. Photographie : S. Iori.



Fig. 16b : Décoration du couvercle (partie étroite), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse. Photographie : S. Iori.



Fig. 17 : F. Chauveau, « Le Renard et la Cigogne », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre I, fable 18.



Fig. 18 : J.-B. Oudry, « Le Renard et la Cigogne », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Desaint et Saillant, 1755, livre I, fable 18.



Fig. 19 : J.-B. Oudry « Le Renard et la Cigogne », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Desaint et Saillant, 1755, livre I, fable 18.



Fig. 20 : Solis, « *Vulpes et Ciconia* », dans *Æsopi Phrygis Fabulae*, Frankfurt am Main, Feyerabendt, 1566, fable 159.



Fig. 21 : Décoration du couvercle libre (côté gauche), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 22 : F. Chauveau, « Le Lion et le Rat » et « La Colombe et la Fourmi », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692 (1668), livre II, fables 11 et 12.



Fig. 23 : Marcus Gheeraerts, « Leeu ende Museken », dans *Warachtighe Fabulen der Dieren*, Brügge, Peter de Clerck, 1567, fable 100.



Fig. 24 : Virgil Solis, « Leo et Musculus », dans *Æsopi Phrygis Fabulæ*, Frankfurt am Main, Feyerabendt, 1566, fable 156.



Fig. 25 : Décoration du couvercle (partie large, détail), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.

associée (une paraphrase du Dorpius, une épigramme de Hartmann Schopper ou le texte de Phèdre dans le recueil de Nevelet), le sens ne varie guère de celui que lui donnera également La Fontaine, à savoir que les trompeurs doivent s'attendre à être trompés à leur tour.

« Le Lion et le Rat » constitue un autre cas particulier. Il s'agit de l'une des « fables doubles » que La Fontaine a composées et pour lesquelles Chauveau n'a réalisé qu'une seule vignette (figure 22) : « Le Lion et le Rat » est ainsi suivi de « La Colombe et la Fourmi », et F. Chauveau a placé la péripétie où la Fourmi sauve la Colombe des traits du chasseur au premier plan, celle du Lion délivré par le Rat des rets où il est pris, au second. L'artiste du Ruckers ne pouvait donc pas suivre Chauveau. Il ne prend pas non plus comme modèle celui que lui livraient les filiations Gheeraerts/Sadeler qui influença Oudry (figures 21 & 23). Le lion, pris de fureur et de rage, s'y débat désespérément avec le filet. En revanche, il a pu s'inspirer de Virgil Solis (figure 24). La représentation du lion évoque ici étrangement celle que l'on observe dans le traitement du « Tribut envoyé par les animaux à Alexandre » (figure 25). Or, dans la vignette qu'il consacre à cette fable, Chauveau semble avoir emprunté la forme hiératique de son lion à Solis précisément. Par un jeu de miroir interne au décor du clavecin, l'ornemaniste du Ruckers pourrait ainsi malgré tout indirectement renvoyer au texte lafontainien. Mais force est de constater qu'il y a ici un nouveau flottement.

Pour « Le Corbeau et le Renard » (figure 26), les raisons de ne pas citer Chauveau sont moins évidentes. Certes, en choisissant de montrer le moment où le corbeau, ravi par la flatterie, ouvre grand le bec pour se mettre à chanter et laisse tomber le fromage dans la gueule du renard, Chauveau, encore une fois, se montre original (figure 27). Mais cela est également vrai pour d'autres fables comme, par exemple, « Le Lièvre et la Tortue » où l'artiste du Ruckers suivra de près son modèle. Que faut-il en conclure ?

Et si, au nom du programme sur lequel je reviendrai, l'artiste voulait nous orienter ici vers une autre source textuelle que La Fontaine ? Le « texte » de Jean Baudoin ou celui de Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde qui le concurrence dès le début du XVIII^e siècle seraient dans ce cas les plus vraisemblables. La traduction des fables d'Ésope que Baudoin fait suivre de « discours moraux, philosophiques et politiques » est publiée pour la première fois en 1631 et sera régulièrement rééditée jusqu'à dans les années 1730¹³. On lui connaît différentes illustrations selon les éditeurs. Toutes ne permettent pas de faire le lien avec l'image du Ruckers¹⁴. Toutefois, en 1669, F. Foppens publiera à Bruxelles le recueil de Baudoin avec les vignettes copiées sur les illustrations attribuées à Pieter van der Borcht qui datent de la fin du XVI^e siècle¹⁵. Parmi celles-ci, la gravure qui accompagne la fable en question montre le corbeau plongeant après le fromage qu'il vient de lâcher (figure 28). I. Reymond, l'illustrateur du recueil de Bellegarde, le suivra dans cette manière de traiter le motif (figure 29). Comme l'ouvrage de Bellegarde ne connaît pratiquement pas

de changement d'une réédition à l'autre tout au long du XVIII^e siècle, contrairement à celui de Baudoin, il convient sans doute de le considérer comme le candidat le plus sérieux pour constituer le texte auquel renvoie l'image du Ruckers¹⁶.

Je reviens à la série qui renvoie plus ou moins directement à Chauveau. « Le Lion s'en allant en guerre » est sans aucun doute la scène la plus complexe non seulement de cette série, mais de l'ensemble de la décoration du clavecin (figure 30). C'est un des très rares cas où Chauveau humanise les animaux en équipant deux d'entre eux, le Lion et l'Ours, d'armes et d'instruments de guerre (figure 31). L'artiste du Ruckers reprend ces éléments en les enrichissant : si le personnel reste le même – on y retrouve l'éléphant, le renard, l'âne et le lièvre, – le singe y apparaît désormais ceint d'une épée et battant le tambour.

Et pourtant quelque chose dans cette image dérange. Les éléments décoratifs – arabesques, guirlandes, bosquets – semblent définir un même espace et intégrer de la sorte les deux groupes d'animaux qui sont campés

uber alle Fabeln Esopi / allen Studenten / Malern / Goldschmieden / und Bildhauern / zu nutz und gutem (« De belles figures réalisées avec art pour accompagner toutes les fables d'Ésope, gravées exprès par Virgil Solis pour être utiles et profitables à tous les étudiants, orfèvres et sculpteurs, et brièvement expliquées par les épigrammes de Hartmann Schopper de Neuvmarch » – Je traduis). Comme l'on sait, les vignettes de Solis seront réemployées pour l'édition des *Mythologia Aesopica* publiée par Isaac-Nicolas Nevelet, également à Francfort, en 1610. Voir A. Elschenbroich, *Die deutsche und lateinische Fabel in der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1990, p. 139-142 et p. 272-275 ; U. Bodemann, *Fabula docet. Illustrierte Fabelbücher aus sechs Jahrhunderten*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, « Ausstellungskatalog (41) », 1983, p. 93-94 (n° 7) ; la même, *Katalog illustrierter Fabelausgaben 1461-1990*, op. cit., n° 36.1, p. 21, et n° 37.1, p. 22 ; et Antoine Biscère, « Bibliographie sélective », dans Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope Phrygien*, éd. sous la dir. de Bernard Teyssandier, Reims, Épure, 2011, p. 589 et 594.

(13) Voir Gabriella Parussa, *Les recueils français de fables ésopiques au XVII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1993, p. 184-196.

(14) C'est notamment le cas pour celles exécutées par Isaac Briot pour l'édition parue chez A. Courbé en 1649, qui sera rééditée en 1659, 1683, 1701 et 1730. Pour les trois quarts des planches, Briot s'est appuyé sur celles de Sadeler et a continué dans la même veine pour les autres. Voir A.-M. Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, op. cit., p. 63, n. 77.

(15) U. Bodemann (éd.), *Fabula docet*, op. cit., p. 96-98.

(16) En 1703, Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde publie anonymement chez Michel Brunet *Les Fables d'Ésope Phrygien avec celles de Pilephe. Traduction nouvelle, Enrichie de Discours Moraux et Historiques, et de Quatrains à la fin de chaque Discours*. Dans cette édition, les illustrations sont signées I. Reymond. Elles seront copiées dans les éditions ultérieures, mais généralement non signées. Elles ont ceci de caractéristique qu'elles prennent modèles tantôt sur Briot, tantôt sur van der Borcht. Le recueil de Bellegarde se substitue peu à peu à celui de Baudoin au début du XVIII^e siècle. Il reprend à son prédécesseur la présentation générale : la fable suivie de longs discours de nature morale, philosophique ou politique. S'il modernise à peine la narration, comme Baudoin l'avait fait lui-même avant lui avec l'anonyme de 1547, il intervient surtout dans l'actualisation des commentaires. Il connaîtra d'innombrables rééditions et traductions – allemandes notamment, – et sera diffusé dans toute l'Europe. Lessing, lorsqu'il publiera sa traduction des fables de Richardson en 1757, parlera du Bellegarde comme du fablier qui est dans la main de tous les enfants (voir Gotthold Ephraim Lessing, « Vorwort des Übersetzers », dans *Äsop, Fabeln*, übertragen von G. E. Lessing, Frankfurt am Main, Fischer, 2008, p. 8 – Samuel Richardson avait traduit les fables d'Ésope en anglais en 1740).



Fig. 26 : Décoration du couvercle (partie large), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 27 : F. Chauveau, « Le Corbeau et le Renard », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre I, fable 2.



Fig. 28 : P. van der Borcht (attr.), « Du Corbeau et du Renard », dans Jean Baudoin, *Les Fables d'Ésope Phrygien*, Bruxelles, Foppens, 1669, fable 13.



Fig. 29 : I. Reymond, « Du Corbeau et du Renard », dans [Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde], *Les Fables d'Ésope Phrygien*, Paris, Brunet, 1703, fable 13.

de part et d'autre de la scène centrale (figures 32-34). De fait, l'artiste du Ruckers semble s'être amusé à dérouter le spectateur. Les animaux de ces deux groupes pourraient en effet bien être empruntés à la gravure qui traite le même thème dans les recueils de la filiation de Sadeler (figure 35), dont une nouvelle version en français venait d'être réimprimée en 1743¹⁷. Ce jeu de superposition, s'il permet de renouveler la scène, focalise en même temps l'attention sur elle, et ceci d'autant plus qu'il reste un intrus : le léopard (figure 36).

Écartons l'hypothèse évoquée plus haut selon laquelle le fauve pourrait entrer en compagnie du singe et renvoyer à la fable éponyme. La thématique de la diversité véhiculée par celle-ci semble *a priori* étrangère au programme iconographique du clavecin, qui, on l'aura deviné, articule pour l'essentiel les thèmes de la puissance et de la force avec ceux de la ruse, de l'illusion et de la connaissance de soi. La présence du léopard nous met face à un dilemme. Du côté des *Fables* de La Fontaine, elle nous mène vers l'apologue du « Lion » (XI, 1). Celle-ci met en scène un sultan Léopard qui voit grandir dans son voisinage un lionceau. Pour ne pas avoir voulu en faire son allié tant qu'il était temps, il devra subir les ravages que le lionceau devenu lion causera à son domaine. Si le thème de départ se trouve dans la *Vie d'Alcibiade* de Plutarque, La Fontaine s'est inspiré pour le développement du récit « Le Léopard et le Lion » qu'il avait pu lire dans *Le Livre des Lumières*¹⁸. La vignette de Chauveau (figure 37) pour cette fable ne permet pas de faire le lien avec le Léopard tel qu'il figure sur le clavecin. Comme cet apologue n'appartient pas par ailleurs au corpus ésope, il n'existe aucune autre représentation qui permettrait d'y renvoyer. Si nous respectons la logique que nous avons suivie jusqu'à présent, qui veut que nous remontions par l'« image » au « texte », il nous faut écarter cette hypothèse.

Une autre piste nous est suggérée par le recueil de Sadeler dont l'artiste du clavecin a dû avoir l'une des nombreuses éditions, allemandes ou françaises, entre les mains. La gravure de la fable « *Vom Leopardt und Hasen* », traduite par « Le Lièvre insolent » dans l'édition de 1743 (figure 38), montre un fauve sortant d'un bois à la poursuite du lièvre, qui a pu servir de modèle au Léopard de l'éclisse (figure 39). Le thème de l'impudence punie pourrait tout à fait s'inscrire dans le programme iconographique du clavecin. Il reste que ce serait la seule scène qui ne trouverait pas – même indirectement – d'équivalent « textuel » chez La Fontaine. La décoration du Ruckers garde donc une part de son mystère.

Pour les théoriciens du XVIII^e siècle, la finalité morale de la littérature devait être évidente¹⁹. De ce point de vue, et malgré l'admiration qu'on lui voue, La Fontaine sera critiqué dès le début du siècle des Lumières. On lui reproche de privilégier les « ornements » plutôt que le « fond », d'avoir subordonné le *prodesse* au *delectare*, de faire passer le plaisir avant la morale²⁰. Rien d'étonnant donc à ce que la leçon ambiguë du « Corbeau et le Renard » de La Fontaine, où le méchant est récompensé, soit condamnée.

Rousseau dans l'*Émile* (1761) craindra que l'enfant s'identifie avec le mauvais modèle²¹. Lessing, quelques années plus tôt, en 1759, dans sa version de l'apologue, avait d'ailleurs remplacé le fromage par de la « viande empoisonnée » et terminait la fable ainsi :

*Möchtet ihr euch nie etwas anders als Gift erloben,
verdammte Schmeichler*²²!

Voilà qui est clair. Est-ce aussi la raison qui a poussé l'artiste du Ruckers à désorienter le spectateur et à lui suggérer de se tourner vers le texte de Bellegarde ? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est que le texte de ce dernier constitue une leçon de politique adressée, entre autres, à un grand seigneur, qui développe comment le pouvoir attire les personnes intéressées.

- (17) Le titre du recueil paru chez l'imprimeur royal Thiboust en 1743 est emblématique, on me pardonnera le jeu de mots, de la notoriété qu'avaient acquise les illustrations de Sadeler : *Les Fables d'Ésope, gravées par Sadeler, avec un discours préliminaire, et les sens moraux en distiques*. Dans la première moitié du XVIII^e son nom semble résumer la filiation complexe qui remonte à l'édition allemande publiée en 1608 par le peintre et graveur anversois éponyme, Ægidius Sadeler, qui s'était établi à Prague et travaillait pour la cour de l'empereur Rudolphe II, et au-delà à celle, flamande également, de Marcus Gheeraerts de 1567. Ce n'est pas le lieu ici d'en retracer l'histoire. Je renvoie aux travaux de P. J. Smith qui a admirablement analysé les différents recueils qui la constituent (outre l'article cité en note 6, voir également : « *Dispositio* in Fable Books : the Gheeraerts Filiation 1567-1617 », dans *Dispositio. Problematic Ordering in French Renaissance Literature*, Leiden-Boston, Brill, 2007, p. 143-168). À propos de cette édition en particulier, je retiendrai la chose suivante : bien qu'elle ait paru anonyme, son auteur est selon toute vraisemblance Henri-François d'Aguesseau, chancelier de France, qui exerça à plusieurs reprises des fonctions politiques sous la Régence et sous Louis XV. On lui devrait, outre les pièces liminaires, les modifications dans la disposition des fables et leur réécriture, par rapport notamment à la principale édition française qui l'a précédée, celle attribuée à Raphaël Trichet du Fresne publié en 1659, et rééditée trente ans plus tard, en 1689. L'une ou l'autre de ces éditions a pu être prise en considération par les ornemanistes de la première moitié du XVIII^e siècle pour leur servir de modèle.
- (18) *Fables*, éd. M. Fumaroli, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques modernes, La Pochothèque », 1995, p. 962.
- (19) Dans son « Discours sur la fable », placé en tête de ses *Fables nouvelles dédiées au roi* en 1719, Houdar de la Motte écrit : « Mais ce serait une chose monstrueuse d'imaginer une fable sans dessein d'instruire. Son essence est d'être symbole, et de signifier par conséquent quelque autre chose que ce qu'elle dit à la lettre. La vérité doit être le plus souvent morale, c'est-à-dire utile à la conduite des hommes. La fable est une philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, et qui instruit toujours d'autant mieux qu'elle amuse. Une suite de fictions conçues et composées dans cette vue, formerait un traité de morale, préférable peut-être à un traité plus méthodique et plus direct » (cité dans La Fontaine, *Œuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, éd. J.-P. Collinet, éd. cit., p. 936).
- (20) Voir Gérard Laudin, « La Fable », dans *L'aube de la modernité*, dir. P.-E. Knabe, R. Mortier et F. Moureau, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 2002, p. 480-481.
- (21) J.-J. Rousseau, *Émile*, dans *Œuvres complètes IV*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, 1969, p. 356.
- (22) « Puisse-je vous, par vos louanges, n'obtenir jamais que du poison, détestables flatteurs ! » Voir G. E. Lessing, *Fabeln. Abhandlungen über die Fabel*, éd. H. Rölleke, Stuttgart, Reclam, (1967¹) 1992, p. 35. L'œuvre de Lessing sera traduite en français en 1764 par Pierre-Thomas d'Antelmy et publiée sous le titre *Fables et Dissertations sur la nature de la fable* à Paris chez Vincent et Panckoucke. C'est la traduction que je donne ici. D'autres suivront. La plus récente est celle parue à Paris chez Vrin, en 2008, par N. Rialland, qui reprend celle d'Antelmy en la corrigeant.



Fig. 30 : Décoration de l'éclisse courbe (partie centrale), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 31 : F. Chauveau, « Le Lion s'en allant en guerre », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1668), Paris, Barbin, 1692, livre V, fable 19.



Fig. 32 : Décoration de l'éclisse courbe, Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 33 : Décoration de l'éclisse courbe (détail, côté gauche), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 34 : « Le Lion allant en guerre » (Fable 114), *Les Fables d'Ésope gravées par Sadeler*, Paris, Thiboust, 1743.



Fig. 35 : Décoration de l'éclisse courbe (détail, côté droit), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.



Fig. 36 : Décoration de l'éclisse courbe (partie centrale), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.

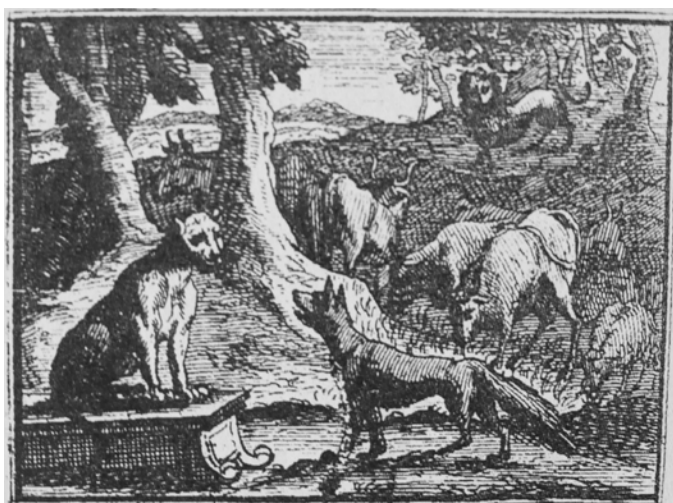


Fig. 37 : F. Chauveau, « Le Lion », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1679), Paris, Barbin, 1692, livre XI, fable 1.

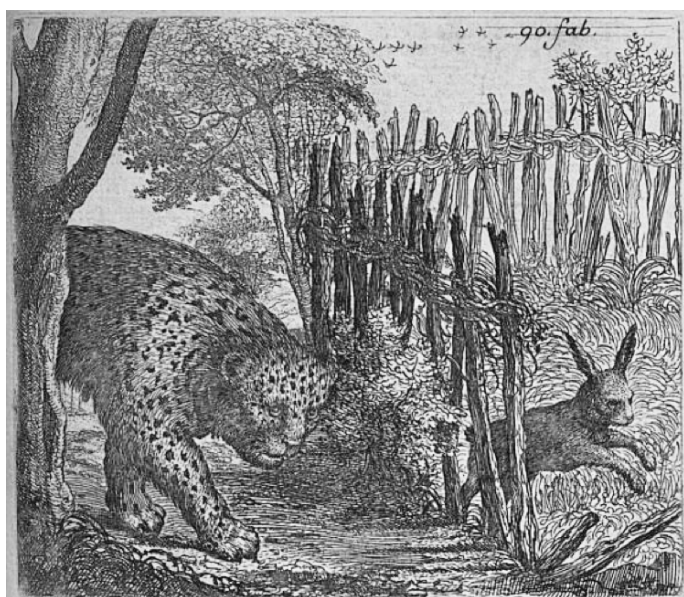


Fig. 38 : « Le Lièvre insolent » (Fable 97), dans *Les Fables d'Ésope gravées par Sadeler*, Paris, Thiboust, 1743.

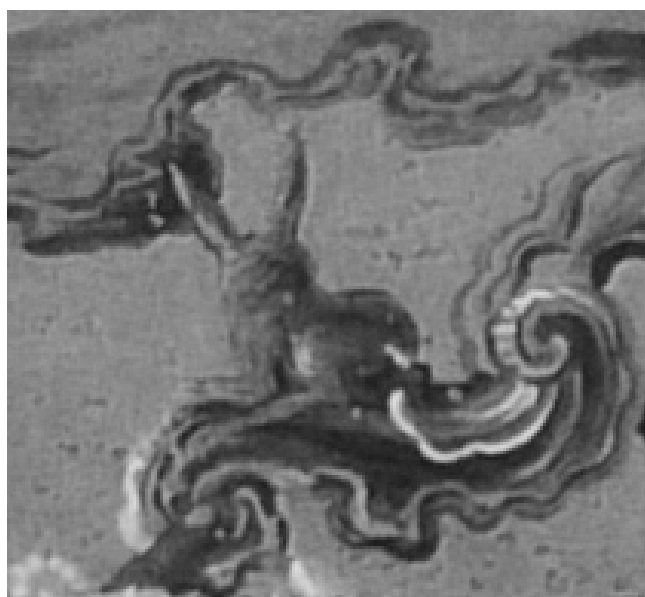


Fig. 39 : Décoration de l'éclisse courbe (partie centrale, détail), Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographie : S. Iori.

Avant de nous intéresser à la dernière image, essayons de résumer quel pourrait être le programme iconographique constitué par les dix motifs que je viens de décrire : se connaître soi-même (« Le Cerf se voyant dans l'eau » ; « Le Renard, le Singe et les animaux » ; « Le Lièvre et la Tortue » ; « Le Lièvre insolent ») ; connaître les mérites de tous, y compris des petits (« Le Lion et le Rat » ; « Le Lion s'en allant en guerre ») ; distinguer l'ami de l'ennemi (« Le Cochet, le Chat et le Souriceau ») ; se méfier des flatteurs (« Le Corbeau et le Renard ») ; craindre la vengeance des personnes dupées (« Le Renard et la Cigogne ») ; craindre l'usage arbitraire de la force (« Tribut envoyé par les animaux à Alexandre »). Une méditation sur les rapports de force semble quant à elle induite par la scène que j'ai négligée jusqu'ici, celle de l'oiseau de proie qui fond sur des colombes au-dessus du lion qui s'approprie le tribut destiné à Alexandre (figure 40).

Si l'image ne correspond que partiellement à celle que Chauveau a réalisée pour « Les Vautours et les Pigeons » (figure 41), la leçon de prudence que cette fable propose s'intègre en revanche parfaitement bien, me semble-t-il, dans le programme que j'ai tenté de circonscrire :

Tenez toujours divisés les méchants ;
La sûreté du reste de la terre
Dépend de là : semez entre eux la guerre,
Ou vous n'aurez avec eux nulle paix.
Ceci soit dit en passant ; je me tais²³.

Lors de la première publication de cette étude, j'avais formulé l'idée que ce programme iconographique était destiné à un prince ou en tout cas à un puissant voué à l'exercice du pouvoir et de la guerre. Le programme semblait pouvoir le suggérer. C'était pourtant négliger un élément qui aujourd'hui me paraît central : le clavecin lui-même en tant que support de ce décor. Il inscrit de fait le programme dans un espace social et empêche en quelque sorte qu'il ne s'adresse qu'à une seule personne, fût-elle un prince. Plutôt que de s'appliquer à l'exercice du pouvoir, la réflexion sur les dangers qui nous guettent si nous cédon aux illusions de l'amour-propre, sur les risques que nous encourrons à nous tromper sur les autres, et à ne pas nous défier de la méchanceté des puissants serait ainsi à prendre comme une invitation à méditer sur les forces qui menacent à tout instant de rompre le lien social ou empêchent qu'il ne se constitue²⁴. Peut-être serait-ce, encore une fois, forcer l'interprétation, mais ne pourrait-on pas voir dans le clavecin une allégorie de l'Harmonie susceptible de sublimer ces forces potentiellement destructrices ? L'étude de l'ensemble décoratif de l'hôtel de Noirmoutier que nous verrons plus loin nous invitera à aller dans ce sens.

L'analyse de la décoration du Ruckers m'a conduit à évoquer un certain nombre d'illustrateurs de recueils de fables : François Chauveau, en premier lieu, comme modèle manifeste pour au moins six motifs ; mais encore Jean-Baptiste Oudry, Virgil Solis, Marcus Gheeraerts, Ægidius Sadeler, Pieter van der Borch ou I. Reymond comme modèles possibles pour l'un ou l'autre des cinq



Fig. 40 : Décoration du couvercle (partie large), Clavecin Ruckers (1632, 1745), décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse. Photographie : S. Iori.



Fig. 41 : F. Chauveau, « Les Vautours et les Pigeons », dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine* (1678), Paris, Barbin, 1692, livre VII, fable 7.

autres. Quelle importance convient-il de donner à ces modèles potentiels ? Bien entendu, ils permettent dans un premier temps de chercher à identifier les fables là où un doute subsiste. Mais l'hétérogénéité du décor du Ruckers, ce mélange entre des citations quasi littérales de Chauveau et des images qui orientent vers d'autres sources livresques oblige à ne pas s'arrêter à cette seule fonction. J'ai émis l'hypothèse que les motifs décoratifs ne convoquaient pas directement un texte mais d'abord une image, la vignette, à laquelle le texte est associé, et par ce truchement seulement le « texte » en question. Cette hypothèse doit être précisée. Que faut-il entendre ici par « texte » ? Ce que ma démarche postule, et qui est sans doute contestable, c'est que l'image « hors livre » convoque certes tout d'abord la narration de tel ou tel apologue que tout enfant frotté à la « pédagogie

(23) La Fontaine, « Les Vautours et les Pigeons », VII, 7, éd. cit., p. 263.

(24) Cette réorientation du programme m'a amené à rattacher la fable « Le Lièvre et la Tortue » au thème de la connaissance de soi. Dans la perspective plus martiale que j'avais initialement suivie, j'avais retenu l'idée qui recommandait de se « hâter lentement ».

par l'image » a mémorisée, mais qu'en même temps elle convoque, par le biais d'une image correspondant à une vignette spécifique, une « interprétation » particulière, comme dans la version du « Corbeau et du Renard » de La Fontaine, interprétation qui oriente le sens qu'il faut dès lors rattacher à l'apologue en question. Ce sens peut, comme l'on sait, rester implicite ou être verbalisé à travers la « moralité » et/ou les « réflexions » plus ou moins longues qui l'accompagnent. Je me propose à présent de mettre cette hypothèse à l'épreuve en passant à l'étude d'un ensemble décoratif qui a été conçu une vingtaine d'années plus tôt par le duc de Noirmoutier pour l'hôtel qu'il fit construire au début des années 1720.

L'hôtel de Noirmoutier

L'édification de l'hôtel de Noirmoutier comme celle de l'hôtel de Matignon s'inscrit dans le mouvement d'urbanisation progressif de ce qui deviendra le faubourg Saint-Germain, commencé dans le dernier quart du XVII^e siècle et qui s'accélère sous la Régence. Il correspond en partie au besoin des grands seigneurs de trouver de nouveaux espaces, ailleurs que dans le Marais devenu trop dense, pour déployer leur faste et développer de nouvelles manières de vivre, plus souples, à l'écart des rigidités protocolaires de Versailles²⁵. Les maîtres d'ouvrage respectifs de ces deux hôtels font appel au même architecte : Jean Courtonne (1671-1739), dont ce sont là les réalisations les plus remarquables.

Antoine-François de La Trémoille, duc de Noirmoutier (1652-1733) achète le terrain qui correspondra à la propriété, sise aujourd'hui au numéro 136 de la rue de Grenelle, en 1719 et charge Courtonne dès l'année suivante de la construction de l'hôtel qui sera achevée en 1724. Germain Brice en louera les qualités dans la huitième édition de sa *Description de Paris*, parue à peine une année plus tard. L'année suivant la mort du duc et de sa seconde épouse survenue en 1733, leur nièce, la marquise de Matignon, qui en avait hérité, vendra l'hôtel à la comtesse de Sens, l'une des petites-filles de Louis XIV et de Mme de Montespan. Après sa mort, en 1765, et jusqu'à la Révolution, l'hôtel sera loué à des personnalités de premier rang. Acquis par l'État en 1814, il connaît une affectation militaire jusqu'au milieu du XX^e siècle. Redevenu bâtiment civil en 1957, il est depuis 1970 la résidence du préfet de la région Île-de-France²⁶.

L'actuelle grande salle à manger est lambrissée de panneaux de bois sculpté couleur naturelle. Parmi les sujets représentés, encadrés par des éléments de style rocaille, on découvre six motifs empruntés au corpus ésoptique : « Le Loup et l'Agneau », « Le Chien et le Coq », « Le Loup et la Truie », « Le Lion et la Chèvre », « La Poule et l'Hirondelle » et « La Cigogne et le Renard ». On l'aura noté au passage, sur ces six motifs, seuls le premier et le dernier ont été interprétés par La Fontaine. Les autres sujets de ce décor sont un singe qui joue de la trompette, un panier, une corbeille et une coupe remplis de fruits, accompagnés respectivement par un renard, un perroquet et un couple de colombes, puis plusieurs panneaux où sont représentés des instruments

de musique. Sur le plan de Courtonne, cette pièce était désignée comme « chambre de parade²⁷ ». Elle était située immédiatement à droite du « grand salon » dans lequel on pénétrait par le hall d'entrée en venant de la cour et qui ouvrait sur la terrasse côté jardin. L'architecte et théoricien Blondel, sur lequel Norbert Elias s'appuiera pour faire son analyse de l'habitat de la « société de cour²⁸ », décrira ainsi la partie de l'hôtel destinée aux fonctions de représentation :

Un appartement de parade est destiné pour la magnificence ou pour la demeure personnelle du maître ; il y traite d'affaires importantes, et y reçoit les personnes de considération ; il y renferme ses bijoux, ses tableaux & ses meubles de prix²⁹.

Plus loin, à propos de la « chambre de parade », il précisera :

On appelle Chambre de parade celle qui fait partie des appartements connus sous ce nom, & dans laquelle on rassemble les meubles les plus précieux ; aussi est-elle habitée de préférence, en cas d'indisposition, par la Dame du logis ; elle y reçoit les visites de cérémonie, & y fait sa toilette par distinction ; autrement elle se retire l'hiver dans de petits appartements moins froids, & d'un service plus aisé pour les domestiques. Ordinairement les Chambres de parade sont ornées de colonnes qui renferment l'enceinte du lit, au-devant duquel est une balustrade, qui sépare cet endroit d'avec le reste de la pièce, de manière que cette enceinte est garnie d'étoffe, tandis que l'intérieur de la Chambre est revêtu de menuiserie. A propos de quoi nous dirons que l'éclat de l'or sur le blanc a fait préférer cette couleur à toute autre sur les lambris des appartements, sans considérer néanmoins qu'en premier lieu elle est fort sujette à se noircir, lorsque dans une pièce de parade, pendant l'hiver, il y a beaucoup de lumières & grand feu ; qu'en second lieu elle paraît hors de convenance dans un endroit destiné au repos, imitant trop le plâtre ou le stuc, qui donne une idée contraire à la salubrité requise dans une pièce faite pour cet usage³⁰.

Dans l'article « chambre » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Blondel sans infirmer ce qu'il dit ici sera toutefois moins restrictif quant à l'utilisation de cette pièce :

- (25) Voir *Le Faubourg Saint-Germain : La Rue de Grenelle*, Catalogue de l'exposition organisée par la délégation à l'action artistique et la société d'histoire et d'archéologie du VII^e arrondissement (1980), Paris, Galerie de la SEITA, 1985 (2^e éd. rév.) et *Le Faubourg Saint-Germain. La Rue de Varenne*, Catalogue de l'exposition organisée par la délégation à l'action artistique et la société d'histoire et d'archéologie du VII^e arrondissement, Paris, Musée Rodin, 1981.
- (26) Martine Constans, « Hôtel de Noirmoutiers », dans *Le Faubourg Saint-Germain : La Rue de Grenelle*, op. cit., p. 37-38.
- (27) Jean Courtonne, *Traité de la perspective pratique, avec des remarques sur l'architecture, Suivies de quelques Edifices considérables mis en Perspective, & de l'invention de l'Auteur*, Paris, J. Vincent, 1725, n. p. (intercalé entre la p. 110 et 111).
- (28) Voir Norbert Elias, « Structures et signification de l'habitat », dans *La société de cour* [1969], Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 17-45.
- (29) Jacques-François Blondel, *Architecture française ou recueil des plans, elevations, coupes et profils [...]*, Paris, Jombert, 1752, t. 1, p. 27.
- (30) *Ibid.*, p. 33.

Mais en général le mot de *chambre* exprime la pièce d'un appartement destiné au sommeil, & alors on l'appelle, selon la dignité des personnes qui l'habitent, et la décoration dont elles sont revêtues, *chambre de parade*, *chambre à coucher*, à *alcove*, en *niche*, en *entresolles*, en *galetas*, etc.

Celles de *parade* font partie d'une maison considérable, et ne servent extraordinairement que pour coucher par distinction des étrangers du premier ordre, ce lieu contenant ordinairement les meubles les plus précieux³¹.

Si on sait qu'au départ, conformément aux recommandations de Blondel, les panneaux étaient peints, on ne sait pas, en revanche, de quelles couleurs ils l'étaient ; et l'on sait encore moins si c'est bien dans cette pièce que ce décor fut installé à l'origine³². Qu'il fut bien créé pour le duc de Noirmoutier, nous ne pouvons cependant en douter. Les aiglons aux ailes déployés qui se trouvent en haut des trumeaux l'indiquent ; ils entrent en effet dans le blason de la maison de Tremoille. Et on peut raisonnablement supposer que ce fut bien dans l'une ou l'autre pièce de l'« appartement de parade » qu'il fut mis en place. Si nous ignorons par ailleurs les noms des sculpteurs qui l'ont réalisé³³, nous pouvons toutefois affirmer, avec quelque certitude, que l'ensemble fut conçu par le duc de Noirmoutier, et que Courtonne en donna les dessins. C'est Courtonne lui-même qui nous livre une première esquisse de ce qu'a pu être la collaboration entre le maître d'ouvrage et l'architecte :

Ce Seigneur aussi magnifique & consommé dans les plus beaux Arts qu'illustre par la grandeur de sa naissance, avoit jetté les premiers fondemens, & ébauché, pour ainsi dire, son projet dès l'année 1720. Il m'avoit fait l'honneur long-temps auparavant de me choisir, non-seulement pour son Architecte, mais encore pour la conduite particulière de tout l'Ouvrage, qui, dans le succès heureux & l'approbation générale qu'on lui a donné, ne laisse pas de devoir quelques-unes de ses principales beautés au génie sublime de ce Seigneur & de Madame la Duchesse son Epouse³⁴.

Bruno Pons, sur la base du traité consacré à la menuiserie par André-Jacob Roubo³⁵, un élève de Blondel, résume de façon très circonstanciée comment les dessins des architectes étaient mis en œuvre par les sculpteurs ornementalistes :

Le passage de l'idée à l'œuvre sculptée s'effectuait par une succession d'opérations qui caractérisent plus généralement la création dans les arts appliqués, qu'il s'agisse du bois, de la céramique ou de l'impression sur tissu. [...] Pour le sculpteur ornementaliste, tout commence par le dessin en grand et cette étape marque véritablement le passage de l'idée à l'œuvre. Plusieurs solutions se présentaient, soit que le dessin ait été donné directement par l'architecte sur la muraille du salon à décorer ou sur des planches, soit qu'on ait remis au sculpteur l'esquisse de l'architecte éventuellement complétée et mise au net par un dessinateur. [...] Le transfert du dessin en grand sur la boiserie se faisait par l'intermédiaire d'un calque ou poncif. On commençait par recouvrir le dessin par des feuilles de papier collées

ensemble et maintenues sur le mur. Par frottement, à l'aide d'un objet dur, le manche d'un outil, le dessin se déposait sur le papier. Le dessin était alors complété, voire redessiné à partir de cette empreinte directe, puis on piquait le contour des ornements. Après application sur la pièce de bois préparée par le menuisier, on frottait le dessin du poncif à l'aide d'un petit sachet de mine de plomb et le dessin en pointillé restait sur le bois. Il va sans dire que, selon cette méthode, la part de création du sculpteur proprement dit était limitée à l'interprétation en volume d'un dessin plan, tout au plus³⁶.

Par commodité, je désignerai dans la suite par « dessins de Courtonne » l'invention du motif que nous voyons réalisé dans les boiseries de cet ensemble décoratif, même si bien entendu nous ne savons pas sous quelle forme ces dessins préparatoires ont pu exister.

Dans le portrait qu'il nous a laissé du duc, Saint-Simon précisera le rôle que ce dernier aurait joué dans la conception de son hôtel. Généralement, en relation avec l'histoire de la construction de l'hôtel, on n'en retient que les dernières lignes. Dans l'intérêt de mon propos, je citerai également l'essentiel de ce qui précède :

Il était beau, bien fait, agréable, avec beaucoup d'esprit et d'envie de se distinguer et de s'élever ; il n'avoit pas vingt ans, lorsque allant trouver la cour à Chambord, la petite vérole l'arrêta à Orléans, sortit bien, et, comme il touchoit à la guérison, sortit une seconde fois, et l'aveugla. Il en fut si affligé, qu'il demeura vingt ans et plus sans vouloir que personne le vît, enfermé à se faire lire. Avec beaucoup d'esprit et de mémoire, il n'étoit point distrait, et n'avoit que cet unique amusement, qui le rendit fort savant en toutes sortes d'histoires. Le comte de Fiesque, son ami de jeunesse, alla enfin loger avec lui, et le tourmenta tant, qu'il le força à souffrir quelque compagnie. De l'un à l'autre, il eut bientôt du monde, et sa maison devint un réduit du meilleur et du plus choisi par l'agrément de sa conversation, et, peu à peu, par la sûreté que l'on reconnut dans son commerce, et, dans la suite, par la bonté solide de ses conseils. C'étoit un esprit droit, qui avoit une grande justesse et une grande facilité à concevoir et à s'énoncer. Il eut, sans sortir de chez lui, les amis les plus considérables par leurs places et par leur état ; il se mêla d'une infinité de choses et d'affaires, et, sans jamais faire l'important, il le devint en effet, et sa maison un tribunal dont l'approbation étoit comptée, et où on étoit flatté d'être admis. Le prodige fut que, quoique pauvre, il se bâtit une maison charmante à Paris, vers le bout

(31) Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...], Paris, 1751-1765, t. 3, p. 45 ; sur Blondel, auteur des articles relatifs à l'architecture, voir Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris, Mengès, 1995, p. 66.

(32) Voir M. Constans, *op. cit.*, p. 38. Je tiens à remercier ici M. C. Pingeon, Maître ébéniste à Paris, spécialiste en boiserie, pour les précieux renseignements qu'il a eu l'amabilité de me communiquer.

(33) Bruno Pons, *De Paris à Versailles. 1699-1736 : les sculpteurs ornementalistes parisiens et l'art décoratif des bâtiments du roi*, Strasbourg, Association Les publications près les Universités de Strasbourg, 1986, p. 164.

(34) Jean Courtonne, *Traité de la perspective pratique*, *op. cit.*, p. 110.

(35) Publié en quatre parties entre 1769 et 1777 chez Cellot et Jombert à Paris.

(36) Bruno Pons, *De Paris à Versailles. 1699-1736*, *op. cit.*, p. 47-48.



Fig. 42 : « Le Loup et l'Agneau ». Paris, Hôtel de Noirmoutier. Photographie : archives de l'auteur.

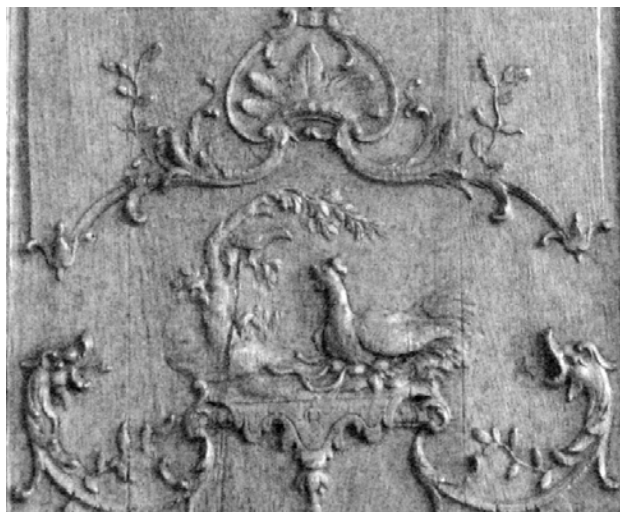


Fig. 43 : « La Poule et l'Hirondelle ». Paris, Hôtel de Noirmoutier. Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 44 : Pirro Ligorio, « Gallina et Hirundo », dans Gabriel Faërne, *Fabulæ Centum*, 1563.



Fig. 45 : Giovanni Maria Verdizotti, « Della Gallina, et la rondine », dans *Cento favole*, 1570.



Fig. 46 : Arnold Nicolai, « Gallina et Hirundo », dans Gabriel Faërne, *Fabulæ Centum*, (1567) 1682.

de la rue Grenelle, qu'il en régla la distribution et les proportions, et en gros et en détail les dégagements, les commodités, et jusqu'aux ornements, aux glaces, aux corniches, aux cheminées, et, au tact, choisit des étoffes pour les meubles, en lui en disant les couleurs³⁷.

Sur la base de ces témoignages, on peut tenir pour acquis que le duc de Noirmoutier a fixé le programme de l'ensemble décoratif qui nous occupe. Il est par contre délicat, on comprend aisément pourquoi, de spéculer sur l'influence qu'il a pu avoir quant au traitement visuel des motifs ésoques qui le constituent. La première chose qui frappe lorsqu'on commence à les analyser, c'est la relative liberté, partant originalité, de la majeure partie d'entre eux par rapport aux sources iconographiques. Contrairement à ce que nous pouvons observer ailleurs, les images qui sont représentées ici ne permettent pas, en tout cas pas d'une manière systématique, de remonter à une source livresque précise. L'identification de la fable correspondante présuppose donc une bonne connaissance de la vulgate ésoque, celle qui repose sur Alde Manuce et surtout Dorpius, vulgate qui à partir du texte de l'Anonyme de 1547 sera régulièrement relayée dans le domaine français tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles par les Ballesdens, Baudoin et Bellegarde, ou encore les éditions trilingues (latin, anglais, français) de Barlow.

Le programme, s'il ne se révèle pas nécessairement au premier regard, semble néanmoins très cohérent. Il invite à une réflexion sur les forces néfastes, pour ne pas dire les pulsions destructrices, qui menacent le commerce entre honnêtes gens, ou, en négatif et de manière croisée, à méditer sur les vertus cardinales de justice et de force, de prudence et de tempérance. Pour l'illustrer et le développer, les motifs s'organisent par paires dont la liaison est soutenue d'une manière évidente – en tout cas pour deux d'entre elles, me semble-t-il, – par le traitement en profil des animaux-acteurs de chacune des scènes.

La première paire de motifs regroupe « Le Loup et l'Agneau » (figure 42) et « La Poule et l'Hirondelle » (figure 43). Le thème qui réunit ces deux fables est celui de l'innéité du mal, de la violence qui trouve sa justification en elle-même. Si dans la version du « Loup et l'Agneau », c'est la justice qui est ruinée par une force arbitraire, dans celle de « La Poule et de l'Hirondelle », c'est la bonté qui est bafouée par la perversité. Une variante de ce motif se trouve dans la fable plus connue du « Laboureur et du serpent ».

Dans l'interprétation de La Fontaine, le laboureur deviendra, on s'en souvient, un villageois (VI, 13). Le choix de Noirmoutier s'explique sans doute en partie par la volonté de ne retenir dans la composition de ce programme que des fables qui opposent des animaux à l'exclusion de tout autre acteur, qu'il soit de nature humaine, végétale ou inanimée ; mais pas seulement. Dans les variantes du « Laboureur », le serpent est détruit, l'ingratitude punie. La version de la « Poule » est plus radicale : les serpents tueront leur bienfaitrice, le mal triomphe. Une autre raison pour expliquer ce choix pourrait tenir également dans le désir d'associer, par

esprit de contraste ou de jeu, un motif très rebattu à un autre plus secret. La fable du « Loup et l'Agneau » se trouve pratiquement dans tous les recueils, à l'exception de celui Faërne ou de Verdizotti. Curieusement, la fable de la « Poule et de l'Hirondelle », traitée par Alde Manuce, mais non pas par Goudanus ou Barlandus, les principaux auteurs du Dorpius, ne se trouve que chez ces deux auteurs de la péninsule. Comme cette *lectio* est plus difficile, la convocation de la source par l'image s'impose, et c'est la version latine plutôt que l'italienne qui est retenue. Il semble en effet assez évident que c'est l'illustration de Pirro Ligorio (figure 44), et non pas celle de Verdizotti (figure 45), qui a servi de modèle au dessin de Courtonne³⁸.

Si le même principe présidera à l'association des fables « Le Coq et le Chien » et « Le Renard et la Cigogne », cela ne semble pas être le cas pour la paire constituée par « Le Loup et la Truie » (figure 47) et « Le Lion et la Chèvre » (figure 48). Chacune de ces deux fables est en effet bien attestée par les recueils qui dérivent du Dorpius. En écho à la paire précédente, elles déclinent une variation sur le thème de la méfiance qu'il convient d'avoir face à ceux qui se proposent de nous venir en aide ou affectent de nous vouloir du bien. De la part d'un personnage malveillant, les marques de prévenance ne sauraient être que le masque trompeur d'un intérêt personnel qui cherche à se dissimuler pour mieux nous nuire. Si les auteurs dans la filiation du Gheeraerts, à propos du « Loup et la Truie », invitent à une méditation sur le Proverbe 29, 5 : « L'homme qui en douces et saintes paroles parle à son amy, il estend les rets devant ses pas³⁹ », Baudoin dans son commentaire de la fable, dont l'orientation est plus historique, conclura « Que le bon n'ait donc jamais commerce avec le méchant ». Du point de vue iconographique, il est vain de vouloir donner un modèle précis au dessin de Courtonne pour « Le Loup et la Truie », tant la disposition est stable chez les différents artistes dont l'inspiration remonte à l'illustration créée par Bernard Salomon en 1547 (figure 49) ; elle fut utilisée pour la

(37) Saint-Simon, *Mémoires*, 1699-1702, présentés par le Duc de Castries, Paris, Ramsay, 1977, p. 47-48.

(38) Les *Centum Fabulae*, recueil que M. Fumaroli a décrit comme « un joyau de l'académisme néo-latin de la cour romaine », furent écrites par Gabriel Faërne vers 1550 sous le patronage du pape Paul IV. Leur premier illustrateur fut le peintre et architecte Pirro Ligorio. Pour U. Bodemann, la manière dont P. Ligorio conçut ses illustrations annonçait les recueils de fables emblématiques. Cette orientation sera poursuivie par les seconds illustrateurs des fables de Faërne, Arnold Nicolai et Gerard van Kampen qui reprirent les dessins inventés par Ligorio en les réduisant et en les simplifiant, mais en leur conservant leur dimension symbolique (fig. 46). C'est avec les illustrations de ces derniers que les fables connurent une large diffusion jusqu'à la fin du XVII^e siècle, notamment grâce aux éditeurs flamands comme Plantin. L'exemple de Faërne incita quelques années plus tard l'élève de Titien, Giovanni Maria Verdizotti, à l'imiter en italien. Voir M. Fumaroli, « Les Fables et la tradition humaniste de l'apologue ésoque », dans La Fontaine, *Fables*, éd. M. Fumaroli, éd. cit., p. LXXXIX-XC ; et U. Bodemann (éd.), *Fabula docet*, op. cit., p. 116-117.

(39) Je cite le texte de l'anonyme de l'*Esbatement moral des animaux*, paru chez Philippe Galle à Anvers en 1578. Sur ce recueil de la filiation du Gheeraerts, voir P. J. Smith, *Dispositio*, op. cit., p. 154-160.

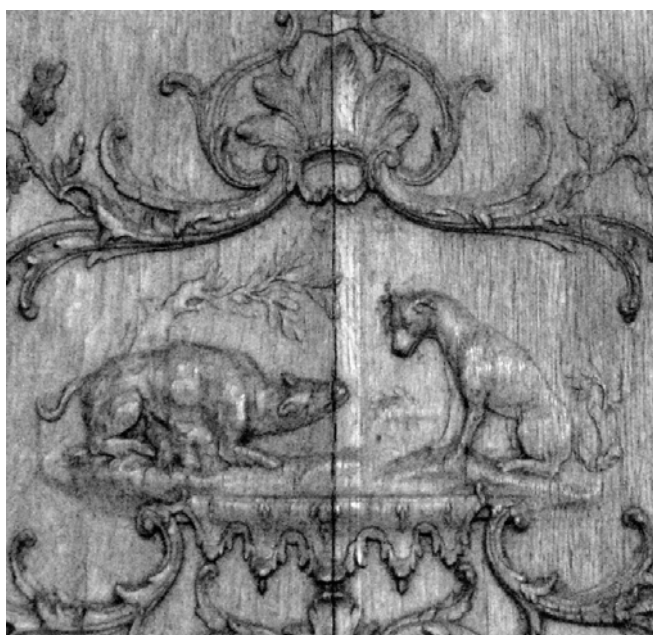


Fig. 47 : « Le Loup et la Truie ». Paris, Hôtel de Noirmoutier.
Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 48 : « Le Lion et la Chèvre ». Paris, Hôtel de Noirmoutier.
Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 49 : B. Salomon, « Le Loup et la Truie », dans *Les Fables et la vie d'Ésope*, Jean de Tournes, 1598, fable 22.

première fois par les éditeurs Tournes et Gazeau dans l'édition des *Fables d'Ésope Phrygien* dans la version de Gilles Corrozet qu'ils publièrent cette année-là à Lyon, et que les Tournes réutiliseront à de nombreuses reprises pour d'autres éditions des fables jusqu'au XVII^e siècle⁴⁰. La situation est plus compliquée pour l'image du « Lion et la Chèvre ». En règle générale, le lion et la chèvre ne partagent pas le même espace. Le lion se trouve dans une plaine, la chèvre en hauteur sur un rocher escarpé, le plus souvent à l'abri d'un arbre. Bien qu'un arbre soit présent à l'arrière-plan dans le dessin de Courtonne et rappelle cette protection, les deux animaux sont placés en vis-à-vis, et la chèvre sacrifiée au nom de la symétrie visuelle recherchée avec la fable précédente.

« Le Renard et la Cigogne » fait sans aucun doute partie du groupe très restreint des dix fables les plus connues du répertoire ésope. Parallèlement, sa double péripétie a donné lieu aux interprétations iconographiques les plus variées. Courtonne retient la deuxième, la vengeance de la cigogne (figure 50). Ici non plus, pas de modèle précis. On se souvient de la formule laconique avec laquelle La Fontaine termine l'apologue : « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris : / Attendez-vous à la pareille. » Cette mise en garde donne lieu, chez certains commentateurs, à des développements assez alambiqués pour donner une justification à la tromperie, qui en soi est condamnable. Baudoin et Bellegarde à sa suite insisteront également sur les situations où une blessure morale en apparence sans gravité peut donner lieu, en réaction, à des débordements de violence disproportionnés, ce à quoi on devrait réfléchir avant de vouloir se jouer de quelqu'un. La réaction de la cigogne, dans cette perspective, est interprétée au contraire comme une vengeance qui reste dans les limites de la civilité. Ce qui n'est pas le cas du coq dans la dernière fable de notre ensemble décoratif qui illustre la même moralité. Il en existe deux versions. La première est celle du Pogge. Elle sera interprétée par La Fontaine, mais selon toute vraisemblance ce n'est pas à celle-ci que nous sommes renvoyés ici. La version qui semble correspondre au dessin de Courtonne (figure 51) est celle retenue par Alde Manuce et qui sera traitée par Faërne et Verdzotti. Dans la version de La Fontaine, la ruse du renard qui annonce une paix universelle entre les animaux pour attraper le coq est déjouée par celui-ci qui lui déclare voir arriver deux lévriers porteurs de cette bonne nouvelle, ce qui fait décamper le renard. Dans la version d'Ésope, un coq et un chien voyagent de compagnie. La nuit arrivée, ils trouvent refuge dans un arbre, le coq sur une branche, le chien dans une niche. Le matin, le chant du coq attire un renard qui essaie de le séduire avec la même ruse que chez La Fontaine ; le coq, avisé, dit au renard d'aller frapper chez le portier, c'est-à-dire le chien ; celui-ci réveillé l'égorge. Le dessin de Courtonne pour cette fable est original ; il n'a, à ma connaissance, aucune correspondance dans la tradition iconographique. Sans doute par respect des convenances, certainement au nom de la symétrie formelle déjà évoquée, il choisit de représenter le moment initial de la fable où le coq et le chien entrent en compagnie, et non pas celui de la fin violente, traité par Pirro Ligorio – dont

les inventions seront largement diffusées, comme on l'a signalé plus haut, par les réadaptations d'Arnold Nicolai et Gerard van Kampen⁴¹ (figure 52), – où le chien égorge le renard.

L'étude du programme imaginé par le duc de Noirmoutier à l'âge de presque soixante-dix ans, frappé de cécité depuis une cinquantaine d'années, ne serait toutefois pas complète si l'on ne prenait pas en considération les autres éléments du décor. Le singe en habits qui fait retentir une trompette représente vraisemblablement la « Renommée », c'est-à-dire rappelle, sur un mode parodique, en écho à la mode des singeries, que les personnalités de haut rang qui sont accueillies dans cet espace réservé aux rencontres sociales sont précédées de leur réputation. On peut supposer que les fruits figurent par métonymie la corne d'abondance qui entre dans la représentation de l'« Hospitalité⁴² » ; quant aux animaux qui les accompagnent, ils pourraient bien signifier le seuil qui sépare le monde des hommes de celui de leur représentation par les animaux de l'apologue. Dans les deux médaillons au-dessus des miroirs qui se font face à gauche et à droite de la pièce, au milieu d'éléments floraux, deux instruments de musique sont assemblés. Dans le premier, on voit une viole de gambe, « ou si vous voulez une manière de lyre », comme on peut lire dans la traduction de l'*Iconologie* de Ripa par Baudoin, avec une trompette ; dans l'autre, un luth avec un hautbois ou plus précisément une musette, c'est-à-dire une espèce de cornemuse, très en vogue au début du XVIII^e siècle. Si dans l'*Iconologie*, ces deux combinaisons figurent chacune un genre différent de la « Poésie » – la poésie héroïque, c'est-à-dire épique, pour la première ; la poésie lyrique ou pastorale, pour la seconde, – les instruments de musique en général, le luth et la viole de gambe en particulier, sont également utilisés pour symboliser l'« Harmonie⁴³ ». Mais que ce soit la « Poésie » ou l'« Harmonie » que l'on retienne, l'une comme l'autre invite, en contrepoint aux médaillons représentant des apologues, à une sublimation des forces destructrices qui y sont peintes⁴⁴.

(40) Sur l'utilisation et la diffusion des gravures de Bernard Salomon, voir Peter Sharrat, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, p. 71-73, p. 182-184, p. 272-274, p. 315-316 et *passim* ; Christian Ludwig Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts*, Hamburg, 1970, p. 102-114, p. 271 *sqq.* ; U. Bodemann (éd.), *Katalog illustrierter Fabelausgaben*, op. cit., cat. nos 27.1, 29.1, 31.1, p. 15-19, et *passim* ; et U. Bodemann (éd.), *Fabula docet*, op. cit., cat. nos 34 et 37, p. 115-118.

(41) Voir ci-dessus, note 38.

(42) Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices, sont représentées sous diverses figures*, trad. Jean Baudoin, ill. Jacques de Bie, Paris, 1643, 1^{re} Partie, p. 85, p. 88-89.

(43) *Ibid.*, 1^{re} Partie, p. 85, p. 87-88 ; p. 152, p. 158-159 ; 2^e Partie, p. 182, p. 184-185.

(44) Le luth et la viole sont également associés dans la gravure d'Abraham Bosse représentant l'*Ouïe* (vers 1638) de la série des *Cinq sens*. Dans cette image, l'harmonie qui règne entre les membres formant cette société de musique contraste avec les scènes de guerre représentées sur les tapisseries à l'arrière-plan, voir *Abraham Bosse, savant graveur (Tours, vers 1604-1676, Paris)*, exposition virtuelle BNF, sous la dir. de Maxime Préaud (en ligne : <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/163.htm> ; dernière consultation : 13 janvier 2014). On rapprochera ce qu'André



Fig. 50 : « La Cigogne et le Renard ». Paris, Hôtel de Noirmoutier. Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 51 : « Le Coq et le Chien ». Paris, Hôtel de Noirmoutier. Photographie : archives de l'auteur.



Fig. 52 : Arnold Nicolai, « *Canis, Gallus et Vulpes* », dans Gabriel Faërne, *Fabulae Centum*, 1682.

*
* *

Le cas de l'hôtel de Noirmoutier m'oblige donc à revenir sur l'hypothèse formulée à la suite de l'étude du Ruckers. Sans l'infirmer complètement, force est de constater qu'on ne peut pas la généraliser. Les dessins de Courtonne ne font pas appel à une vignette qui associerait l'image à un texte en particulier. Même pour les deux fables qui pourraient renvoyer au recueil de Faërne, on ne peut pas affirmer que ce sont bien les interprétations du poète italien qui sont convoquées, puisqu'on ne peut établir de correspondance entre les dessins de Courtonne et les vignettes d'Arnold Nicolai inspirées de Pirro Ligorio que pour la fable de « La Poule et l'Hirondelle », mais non pour celle de « Le Chien, le Coq et le Renard ». Cela étant dit, pour être immédiatement identifiables comme des images symboliques renvoyant à un apologue et non prises pour de simples représentations d'animaux, ces figures impliquent une « culture de l'image », selon une formule de Boris Donné⁴⁵, c'est-à-dire un code qui permet de les reconnaître. Ce code est bien entendu celui constitué par la vulgate ésopique évoquée plus haut. Autrement dit, les images dans l'ensemble décoratif de l'hôtel de Noirmoutier, on l'aura compris, fonctionnent comme des emblèmes tels que les entendait le père Ménestrier :

Les Apologues font le mesme effet [que les proverbes ou les allégories], quand ils sont communs comme sont tous ceux d'Ésope, pource que le sens moral dont leur Auteur les a accompagnez leur sert d'explication, et quand nous voyons une troupe de Fourmis, qui travaillent à ramasser du grain, tandis que les Cigales chantent sur les arbres; il n'est personne de ceux, qui ont lû Ésope, qui ne comprenne aussi tot que c'est l'Image de ceux qui travaillent durant leur jeunesse pour avoir dequoy s'entretenir dans la vieillesse, et de ceux, qui ayant passé leur vie dans les delices se trouvent dans la nécessité sur le declin de leurs jours⁴⁶.

Au-delà de ces deux modes de relation entre les ensembles décoratifs et leurs sources livresques, ce sur quoi l'étude de l'ensemble décoratif de l'hôtel de Noirmoutier et du Ruckers nous renseigne, c'est le moment où le texte lafontainien vient peu à peu se substituer à celui de la vulgate ésopique traditionnelle. Ce passage se fait progressivement. Une autre étape importante est celle représentée par l'ensemble décoratif de l'hôtel de Soubise dont la mise en place se situe vers 1740. Il est pour l'essentiel constitué par les huit médaillons sculptés par Jacques Verberckt dont les modèles sont fournis par les illustrations dues à Francis Barlow. Ces gravures accompagnaient des interprétations du Dorpius essentiellement. Cet ensemble décoratif était complété par deux tableaux, l'un représentant *Phébus et Borée* peint par Jean II Restout et l'autre *Le Bûcheron et Mercure* par Carle van Loo. Ces deux motifs s'inspirent respectivement de François Chauveau et de Jean-Baptiste Oudry. Avant le Ruckers, c'est la première fois à ma connaissance que des artistes s'inspirent de modèles qui renvoient au texte lafontainien. Mais ce sont

bien entendu les œuvres d'Oudry qui contribueront au triomphe par l'image des fables de La Fontaine. S'il sera consacré par l'édition de Desaint et Saillant de 1755-1759, Oudry l'aura préparé avec les ensembles décoratifs réalisés successivement pour le château de Voré de son protecteur Louis Fagon vers 1720-1723, puis pour les appartements du Dauphin et de la Dauphine à Versailles en 1747.

Stefan SCHOETTKE
HEG / HES-SO GENÈVE

Félibien écrit à propos d'Apollon jouant de la viole, un luth à ses pieds, dans le tableau représentant l'éducation de Marie de Médicis par Rubens : « D'un côté est un jeune homme qui touche une basse de viole, pour signifier comme on doit de bonne heure enseigner à mettre d'accord les passions de l'ame, et dès la jeunesse regler les actions de la vie, afin de ne rien faire qu'avec ordre et mesure. » (*Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, t. 3, p. 411-412, cité par A. P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Picard, 1975, t. 1, p. 25).

(45) Voir Boris Donné, « La Fontaine et les cultures de l'image au XVII^e siècle », *Le Fablier*, n° 9, 1997, p. 43-55.

(46) C.-F. Ménestrier, *L'art des emblèmes*, Lyon, B. Coral, 1662, p. 51. Sur mon point de vue quant au rapport entre la fable et l'emblème, je me permets de renvoyer à mon étude « Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l'emblème », *Le Fablier*, n° 9, 1997, p. 31-42.

Directeur de la publication : Patrick DANDREY
Rédacteur en chef : Céline BOHNERT

La commission de publication de la revue *Le Fablier* comprend :

Le directeur de la publication : Patrick Dandrey

Le rédacteur en chef : Céline Bohnert

Les rédacteurs adjoints : Antoine Biscéré, Damien Fortin

Les secrétaires de rédaction : Julien Bardot, Federico Corradi, Tiphaine Rolland

Membres de droit : le président-fondateur (Marc Fumaroli), les vice-présidents (Maya Slater, Marie-Odile Sweetser, Bernard Beugnot), les membres d'honneur (Bernard d'Encausse), les correspondants étrangers.

Personnalités désignées par le conseil d'administration :

Benoît de Cornulier (Nantes), Alain Génétiot (Nancy), Michel Jeanneret (Genève, Suisse), Jole Morgante (Milan, Italie), Fanny Népote-Desmarres (Toulouse), Maria Eugenia Pereira (Aveiro, Portugal), Guillaume Peureux (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), David Lee Rubin (Charlottetown, États-Unis), Randolph P. Runyon (Miami, États-Unis).

Achevé d'imprimer
pour la Société des Amis de Jean de La Fontaine

par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau

Dépôt légal : 3^e trimestre 2014

REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE



Société des Amis
Jean de la Fontaine



Château-Thierry

