

Bricolage iconographique
ou comment résoudre le mystère de la décoration du Ruckers de Neuchâtel après le grand ravalement de 1745¹

par Stefan Schoettke

Dix-huitième siècle, n° 43, 2011/1, p. 313-330.
(ISBN 9782707169426 / DOI 10.3917/dhs.043.0313)

Rosine – *De quel droit, s'il vous plaît ?*
Bartholo – *Du droit le plus universellement reconnu,
celui du plus fort.*

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, 1775, II, 15.

Le siècle des Lumières aura été le siècle de la fable. On peine sans doute à se le représenter aujourd’hui, tant l’éclat de La Fontaine obscurcit le rayonnement de ses imitateurs et autres émules. La puissance et le charme des récits lafontainiens ne trouveront d’égale que chez les illustrateurs du XIXe siècle. Un Gustave Doré ou un J.J. Grandville ne nous ont-ils pas fait oublier à leur tour en effet la si riche tradition iconographique qui accompagne celle de l’apologue ésopique depuis la nuit des temps. Dans sa préface à l’édition en fac-similé (2007) des *XXV Fables des Animaux* d’Estienne Perret, publiées en 1578 à Anvers chez Christophe Plantin, M. Fumaroli fait se répondre les chapiteaux sculptés d’un cloître roman du val d’Aoste, où parmi des scènes de l’Ancien et du Nouveau Testament sont également représentées des fables d’Ésope, et les bas-reliefs en stuc de l’un des salons de l’Hôtel Matignon construit à la fin du premier quart du XVIIIe, qui figurent tous des fables recueillies par La Fontaine, et rehaussées par /p. 313/ son art si particulier du vers irrégulier². Il prend appui sur ce lointain écho pour souligner la permanence tant dans le registre visuel que littéraire de ces narrations inventées par le célèbre esclave grec, aussi mythique que Socrate ou Homère, quelques siècles avant notre ère et qui mettent en scène des animaux dont les moeurs, par le jeu de la comparaison, réfléchissent celles des hommes, invitant par ce biais ces derniers à nourrir et approfondir la réflexion quant à leur conduite dans la vie. Si l’apologue ésopique traverse ainsi les siècles, relançant sans discontinuité le jeu-piège qui consiste à faire naître et renaître le plaisir d’entendre une histoire toujours déjà entendue pour mieux tendre le miroir qui révèle le spectacle déplorable de ce dont nous sommes capables, la spéculation morale qu’il provoque n’en est pas moins infléchie par les courants de pensée, religieux ou philosophique, propres à chaque époque, - sinon, du moins, entre-t-elle en tension avec eux. Il en ira ainsi avec le rationalisme des Lumières.

*

¹ Je remercie Madame C. Junier, conservatrice du Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel, pour sa disponibilité, son aide précieuse, et pour toutes les informations qu’elle a mises à ma disposition concernant le clavecin de Johannes Ruckers le Jeune. L’étude qui suit a paru dans une version légèrement différente à l’occasion de la publication qui a accompagné la manifestation *XYZ – Eternal Tour 2009*, organisée par Donatella Bernardi et Noémie Etienne à Neuchâtel du 3 au 13 septembre 2009.

² Marc Fumaroli, « Préface », in Estienne Perret, *XXV Fables des animaux*, Paris, Genève, 2007, p. 9.

*Adieu Monsieur, ma femme enchantée des belles images s'endoctrine avec la Génisse, la Chèvre et leur sœur la Brebis, elle joint ses remerciements aux miens pour le donateur et nous le saluons conjointement de tout notre cœur*³.

C'est en ces termes que Rousseau achève une lettre adressée au libraire C.-J. Panckoucke, datée du 16 octobre 1771, dans laquelle il le remercie de lui avoir fait cadeau des *Fables* de La Fontaine à côté d'un volume de Buffon, sans doute le tome II de l'*Histoire naturelle des oiseaux*, paru la même année. On ne sait au juste à quelle édition illustrée des *Fables* Rousseau fait allusion. Il pourrait s'agir de celle de Fessard dont les trois premiers tomes avaient paru entre 1765 et 1768⁴, ou de celle éditée une dizaine d'années plus tôt chez Desaint et Saillant avec les dessins de J.-B. Oudry retouchés pour la gravure par C.-N. Cochin et que Rousseau admirait tout particulièrement⁵. Quoi qu'il en soit le témoignage de Rousseau /p. 314/ résume assez justement l'engouement du XVIII^e siècle non seulement pour les fables, et les fables de La Fontaine en particulier, mais encore pour leurs illustrations. Celles-ci en effet se multiplient et tendent à s'émanciper de plus en plus de leur relation étroite au texte pour venir se fixer sur toutes sortes de supports, toiles, panneaux décoratifs, frises, sculptures, tapisseries... ou clavecins.

Le succès de La Fontaine au XVIII^e siècle se manifeste cependant tout d'abord sur le plan éditorial. On ne compte plus les innombrables éditions et réimpressions des *Fables*, voire les publications « pirates », qui ont suivi la dernière édition établie par le fabuliste, un an avant sa mort, en 1694. Il s'agit de celle parue chez Denys Thierry en cinq volumes in-12 avec les vignettes gravées pour l'essentiel par François Chauveau, assisté à partir des fables du tome III par son élève Nicolas Guérard. Selon E. Lévèque, La Fontaine aurait aidé et guidé Chauveau en lui montrant comme modèles les recueils de Corrozet, de Faérne, de Verdizotti, de Sadeler et de Baudoin⁶. C'est possible. De fait, nous ne disposons d'aucun témoignage quant à la collaboration entre le fabuliste et l'artiste⁷. L'analyse des vignettes, en revanche, outre qu'elle révèle l'originalité de Chauveau, confirme qu'il a trouvé son inspiration dans ces différentes sources à la fois françaises, italiennes et septentrionales⁸.

En 1746, l'éditeur Michel Etienne David fera paraître une luxueuse version qui reprend les commentaires que P. Coste avait donné à une édition des *Fables*, publiée trois années plus tôt. Cette dernière se situe toutefois à un autre niveau de diffusion de l'œuvre /p. 315/ de La Fontaine. Sans gravure donc destinée à un public plus large, moins fortuné, sans doute scolaire, elle répond à une finalité pédagogique. Amorcée dès 1715⁹, poursuivie tout au long du siècle, et au-delà jusqu'à nos jours, cette dernière trouvera une première consécration avec l'édition (posthume) de Chamfort en 1796. L'édition de 1746, quant à elle, est illustrée des vignettes de Chauveau redessinées par C.-N. Cochin et par De Serre – sans recours à un miroir, et donc

³ Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau, R.A. Leigh (éd.), Genève, Oxford, 1965-1971 / 1972-1998, lettre 6897. J'ai modernisé l'orthographe.

⁴ Les tomes IV, V et VI paraîtront respectivement en 1773, 1774 et 1775.

⁵ Voir la lettre du 25 avril 1762 adressée au ministre P.-C. Moulton (*op. cit.*, lettre 1752).

⁶ Eugène Lévèque, *Iconographie des Fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian avec une étude sur l'iconographie antique*, Paris, 1893, p. 41.

⁷ Jean-Pierre Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans La Fontaine, *Oeuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, 1991, p. LXIV. Cette édition présente les fables de La Fontaine avec les gravures de F. Chauveau.

⁸ Armand Després, *Les éditions illustrées des Fables de La Fontaine*, Paris, 1892, pp. 19-25. A.-M. Bassy analyse deux autres sources possibles, la première pour la rejeter, c'est celle qu'il appelle « burlesque » et qui est représentée par l'ouvrage de J. Ogilby (*The fables of Esop, paraphras'd in verse, adorned with sculpture*, Londres, Thomas Roycroft, 1651, in-4°, avec des gravures de Wenceslaus Hollar et Dirk R. Stoop ; réimprimé in-folio chez le même éditeur en 1665) ; l'autre pour en montrer les limites, c'est celle des livres d'emblèmes dont la tradition remonte à A. Alciat (1534). Voir Alain-Marie Bassy, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, 1986, pp. 38-41 et 47-60.

⁹ C'est la date de la première édition commentée des *Fables* de La Fontaine.

inversées – et gravées par le même Fessard qui donnera à partir de 1765 sa propre édition¹⁰. Les cuivres de 1746 seront utilisés jusqu'en 1808¹¹. Après l'édition de Fessard de 1765-1775, pour laquelle le graveur avait fait appel à pas moins de dix peintres-dessinateurs, dont J.-P. de Loutherbourg, C. Monnet ou encore J.-B. Huet, il convient de citer celle publiée chez Didot l'Aîné, en 1787, avec des gravures réalisées par S. Simon et J. J. Coiny à partir de dessins de Vivier. La part de leur originalité faite, force est de constater que les artistes de ces deux éditions trouvent le point de départ de leurs compositions dans le travail d'Oudry¹².

Gouffre financier pour les éditeurs Desaint et Saillant, l'édition de grand luxe publiée entre 1755 et 1759 en quatre volumes in-folio constitue, au-delà même des *Fables*, l'une des plus grandes réussites d'imprimerie du XVIII^e siècle¹³. Peintre animalier, et de scènes de chasse en particulier, Jean-Baptiste Oudry est nommé peintre de la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais en 1726 grâce à son protecteur Louis Fagon. Il en deviendra le directeur artistique et financier en 1734. C'est pendant cette période, plus précisément de 1729 à 1734, qu'Oudry réalisera les 275 dessins illustrant les fables de La Fontaine. Rien ne laisse penser qu'à leur origine ces dessins étaient conçus pour venir enrichir une nouvelle édition des *Fables*. Mais, et cela malgré ses nouvelles fonctions, rien ne permet non plus d'affirmer, comme le fait A.-M. Bassy, que ces dessins /p. 316/ devaient servir de modèles à de futures tapisseries¹⁴. C'est en 1751 que l'amateur d'art Louis Régnard de Montenault achète les dessins d'Oudry rassemblés en deux volumes reliés de maroquin vert et qu'il se lance dans l'aventure éditoriale avec le soutien financier du banquier Darcy. Il commencera par donner les dessins à retoucher à C.-N. Cochin afin de pouvoir les faire graver. Pour cela, une équipe de quarante-deux graveurs sera mobilisée, parmi lesquels Cochin lui-même¹⁵. En 1752, Oudry sera également sollicité pour réaliser le dessin qui servira de base au frontispice. Malgré un lancement de l'édition par souscription, Montenault devra affronter des difficultés financières telles qu'il finira par faire appel à la générosité de Louis XV, et c'est sans doute grâce à l'aide royale qu'il pourra publier le dernier volume¹⁶.

Le succès éditorial des *Fables* de La Fontaine ne fera que peu à peu reculer la publication des recueils d'apologues illustrés qui trouvent leur origine dans ceux du XVI^e siècle, si ce n'est dans les manuscrits du Moyen Age. Leur déclin se situe vers 1750¹⁷.

Parallèlement on assiste, dès le dernier tiers du XVII^e siècle, à l'essor des imitateurs et émules du fabuliste. Ce développement ne sera pas que français, mais s'étendra à toute l'Europe, en premier lieu à l'Angleterre et à l'Allemagne. Pour les *modernes*, qui voulaient se distinguer de La Fontaine, il s'agissait avant tout d'inventer de nouveaux sujets. Du point de vue de l'illustration, cela allait contraindre les éditeurs et imprimeurs à faire travailler des peintres-dessinateurs, puisqu'ils ne pouvaient plus recourir à des images existantes. Cela coûtait cher et représentait un risque que beaucoup ne coururent pas. Ce qui explique que nombre de ces nouveaux recueils de fables, surtout en Allemagne, furent publiés sans illustration¹⁸. Quoi qu'il

¹⁰ Bassy, *op. cit.*, p. 261.

¹¹ Lévèque, *op. cit.*, p.71.

¹² Després, *op. cit.*, p. 41-47.

¹³ Deux éditions modernes présentent les fables avec les planches d'Oudry/Cochin, celle établie par M. Fumaroli, publiée initialement par l'Imprimerie Nationale, Paris, 1985, reprise en Livre de poche, coll. « Classiques modernes », La Pochothèque, Paris 1995 ; et celle éditée chez Diane de Selliers, Paris, 1992, dans laquelle les gravures sont « rehaussées à la gouache par une main de l'époque ».

¹⁴ Bassy, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶ Hal N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York et Londres, 1977, p. 684.

¹⁷ Lucien Scheler, « La persistance du motif dans l'illustration flamande des fables d'Esopo du seizième au dix-huitième siècle », dans *Studia bibliographica in honorem Herman de la Fontaine Verwey*, Amsterdam, 1966, p. 355.

¹⁸ Ulrike Bodemann, *Fabula docet – Illustrierte Fabelbücher*, Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek, 41, Wolfenbüttel, 1983, p. 163 et suiv.

en soit, aucun des recueils illustrés des nouveaux fabulistes, pas plus /p. 317/ que ceux de La Fontaine édités au XVIII^e siècle, n'exercera d'influence sur l'artiste qui a décoré le Ruckers de Neuchâtel.

Dans le domaine des arts décoratifs, les scènes empruntées à l'œuvre de La Fontaine commencent dès le premier tiers du siècle à habiller les salons et cabinets des châteaux et hôtels particuliers, comme par exemple ceux de l'Hôtel Matignon à Paris, des châteaux de Voré ou de Versailles. Les animaux des fables comme éléments décoratifs participent d'une mode qui voit en parallèle se développer ce qu'il est convenu d'appeler les « singeries ». Le phénomène s'inscrit dans l'évolution générale que connaît le décor intérieur pendant cette période, et dont les principaux artisans sont des peintres ornemanistes comme Claude III Audran, Watteau, son élève, qui commença ainsi sa carrière, Christophe Huet ou encore Jean-Baptiste Oudry, pour n'en citer que quelques-uns. Les différents panneaux décoratifs que ce dernier a réalisés pour le château de Voré illustrent bien la mode qui met en scène des singes à côté des animaux de la fable¹⁹. /p. 318/



Fig.1. Décoration de l'échelle courbe : *Le Lion s'en allant en guerre* (détail), Clavecin Ruckers (1632, 1745), décor peint sur feuilles d'or, 1745 Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse Photographe : S. Iori.



Fig. 2. J.-B. Oudry : *La Comédie burlesque* (1720 - 1723), toile, détail, panneau décoratif peint pour Louis XIV au château de Voré, Paris, Musée du Louvre, inv. R.F. 2002-23. Photo © R.M.N./ H. Lewandowski.

L'état actuel du clavecin, restauré en 1987, qui se trouve au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel 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

¹⁹ Alessandra Zamperini, *Les Grotesques*, Paris, 2007, p. 231 et suiv. Voir également Nicole Garnier-Pelle, *Les Singeries*, Chantilly, 2008, pp. 4-23.

savoir-faire. A 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 d'une dizaine 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 siècle²⁰. Le traitement des animaux, notamment celui des singes qui accusent une étrange parenté avec ceux qu'Oudry avait placés dans la partie supérieure des panneaux décoratifs réalisés pour Louis Fagon à Voré, situe l'exécution de la décoration du clavecin dans le courant de cette /p. 319/ mode où l'on voit apparaître dans les châteaux et les hôtels particuliers, à côté des cabinets des singes, les cabinets des fables.



Fig. 3. Johannes Ruckers le Jeune, Clavecin 1632 ; grand ravalement 1745 ; restauration par l'atelier von Nagel (Paris, 1987), Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Inv. AA 2958. Photographe : S. Lori.



Fig. 4. J.-B. Oudry : *La Comédie burlesque* (1720 -1723), toile, panneau décoratif peint pour Louis Fagon au château de Voré. Paris, Musée du Louvre, inv. R.F. 2002-23. Photo © R.M.N./ H. Lewandowski.

Parmi les scènes représentées, beaucoup nous sont familières et appartiennent depuis toujours à la *hitlist* des fables. On reconnaît ainsi 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 le sont un peu moins 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

²⁰ Caroline Junier, , Pierre-Laurent Haesler, « Le Ruckers de Neuchâtel. Description de l'instrument », URL : http://www.genuin.de/pictures/ruckers_f.pdf (dernière consultation : 01.06.2009). Voir également Christoph Rueger, *Musikinstrument und Dekor. Kostbarkeiten europäischer Kulturgeschichte*, Leipzig, 1982, p. 59.

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. De part et d'autre du *Lion s'en allant en guerre* sont placés, à gauche, un groupe composé d'un Dromadaire, d'un /p. 320/ 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*.

Et si l'énigme était voulue. Il y a du plaisir à reconnaître une fable, il y en a peut-être encore plus 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 de salon des XVII^e et XVIII^e siècles. Le Singe de l'éclisse 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 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 un programme, plus sérieux, ne soutient pas également ce choix.

Reprendons l'identification des scènes. Le jeu pourrait bien être plus complexe qu'il n'y paraît. L'artiste en effet ne donne pas que des fables à deviner, il joue aussi avec la mémoire visuelle du spectateur. Et, s'il y a programme, la question qui se pose est quelles leçons, quel savoir, cette mémoire visuelle nous invite-t-elle à retrouver et à méditer. Autrement dit, qu'est-ce qu'évoquent les images présentes sur le clavecin et comment fonctionnent-elles ? La réponse à la première partie de la question ne saurait être qu'il s'agit simplement de telle ou telle fable. Ce qu'évoque en premier lieu une image de ce type est une autre image, et, par ce biais seulement, ce qu'on se contentera d'appeler pour l'instant « un texte ». Et c'est là que les choses se compliquent. En effet, les scènes représentées 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 pourraient pas renvoyer à une même source textuelle, en l'occurrence les fables de La Fontaine. Cela posé, on peut distinguer deux grands ensembles : six scènes qui empruntent clairement leur composition, avec plus ou moins de variations, à F. Chauveau, et les autres, dont les sources sont /p. 321/ plus hypothétiques, voire – à ma connaissance – inexistantes, et qui relèveraient par conséquent de l'invention de l'artiste.

Cela étant dit, trois des scènes du deuxième groupe ne posent aucun problème d'identification. Avec *Le Renard et la Cigogne*, *Le Lion et le Rat* et *Le Corbeau et le Renard*, l'artiste ne risquait guère de créer de confusion. On peut toutefois se demander pourquoi pour ces trois fables, contrairement à pratiquement toutes les autres, il ne cite pas Chauveau. 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. 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 péripéties²¹. Chauveau, dont aucune vignette par ailleurs ne présente de « scènes multiples »²², 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

²¹ La première voie a été suivie, entre autres, par l'Ysopet I, Steinhöwel, Corrozet, Haudent, la seconde par Bernard Salomon, Gheeraerts, Sadeler. Voir Bassy, *op. cit.*, p. 20 et suiv.

²² *Ibid.*, p. 41.

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 ».

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. *Le Lion et le Rat* est ainsi suivi de *La Colombe et la Fourmi*. Chauveau a placé la péripetie 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, s'il ne pouvait pas suivre Chauveau, ne s'inspire pas davantage des autres modèles que lui livrait /p. 322/ la tradition. Ceux-ci montraient par exemple le Lion - comme le figura Gheeraerts qui influença Oudry - pris de fureur et de rage se débattant avec le filet. S'il ne cite pas Chauveau, en revanche il se cite lui-même. La forme figée qu'il donne ici au Lion est exactement la même que celle qu'on retrouve dans *Le Tribut envoyé par les animaux à Alexandre* et qui, quant à elle, est empruntée à Chauveau.

Pour *Le Corbeau et le Renard*, les raisons de ne pas citer ce dernier 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. 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. Alors ? Et si, au nom du programme sur lequel nous reviendrons, l'artiste voulait nous orienter vers une autre source textuelle que La Fontaine ? Le « texte » de Jean Baudoin serait dans ce cas le plus vraisemblable. La traduction des fables d'Ésop qu'il fait suivre de « discours moraux, philosophiques et politiques » est publiée pour la première fois en 1631 et sera régulièrement rééditée jusque dans les années 1730²³. On lui connaît différentes illustrations selon les éditeurs. Toutes ne permettent pas de faire le lien avec l'image du Ruckers²⁴. Toutefois, à la fin du XVII^e siècle, F. Foppens publiera à Bruxelles le recueil de Baudoin avec les vignettes attribuées à Pieter van der Borcht qui datent de la fin XVI^e²⁵. Parmi celles-ci, la gravure qui accompagne la fable en question montre le Corbeau plongeant après le fromage qu'il vient de lâcher. /p. 323/



Fig. 5. Décoration de la joue : *Le Lièvre et la Tortue*, Clavecin Ruckers (1632, 1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographe : S. Iori.



Fig. 6. F. Chauveau, *Le Lièvre et la Tortue*, dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692, 4 vol. in-12, livre VI, fable 10, 1668 ; env. 70mm de largeur x 50mm de hauteur.

²³ Gabriella Parussa, *Les recueils français de fables ésopiques au XVIIe siècle*, Genève-Paris, 1993, p. 184-196.

²⁴ 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 Bassy, *op. cit.*, p. 63, n. 77.

²⁵ Bodemann, *op. cit.*, pp. 96-98. Il existe une réédition récente de la traduction des fables par Baudoin, mais sans les discours (malgré le titre), illustrées avec les vignettes attribuées à Pieter van der Borcht, celle publiée chez Jean de Bonnot, Paris, 2002.

Parmi les six 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 ; 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 ; pour la quatrième, enfin, la péripetie 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. Pour la scène du *Renard, le Singe et les animaux*, l'artiste a pris davantage de libertés. 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 Boeuf, le Mouton et le Cheval ont cédé leur place à un Dromadaire. La raison de cette substitution n'est pas claire. Ce qu'on peut observer, c'est que sa présence récurrente semble suggérer des correspondances cachées entre différentes fables. /p. 324/

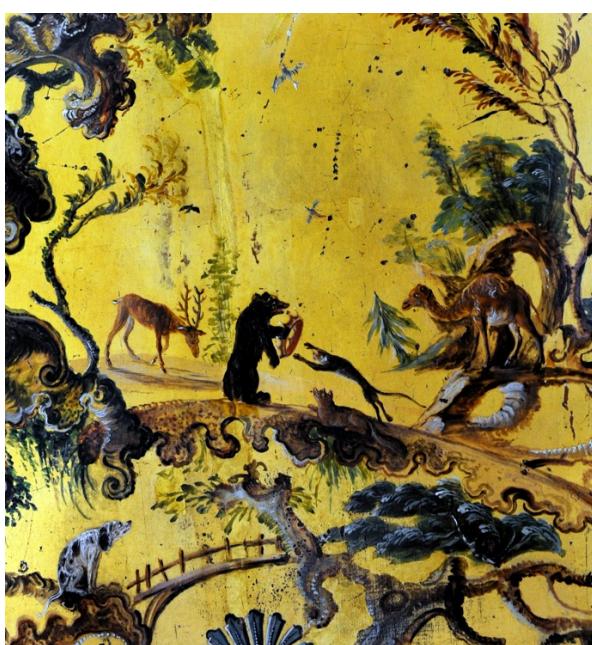


Fig. 7. Décoration de l'abattant : *Le Renard, le Singe et les Animaux*, Clavecin Ruckers (1632,1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographe : S. Iori.



Fig. 8. F. Chauveau, *Le Renard, le Singe et les animaux*, dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692, 4 vol. in-12, livre VI, fable 6, 1668 ; env. 70mm de largeur x 50mm de hauteur.

Le Lion s'en allant en guerre est sans aucun doute la scène la plus complexe de cette série, voire de l'ensemble de la décoration du clavecin. 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. L'artiste du Ruckers reprend ces éléments en les enrichissant. Le Singe se voit ainsi affublé d'un tambour et d'une épée, ce qu'il n'avait pas chez Chauveau. Sinon le personnel est le même. On retrouve l'Éléphant, le Renard, l'Ane et le Lièvre. /p. 325/



Fig. 9. Décoration de l'éclisse courbe : *Le Lion s'en allant en guerre*, Clavecin Ruckers (1632,1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographe : S. Iori.



Fig. 10. F. Chauveau, *Le Lion s'en allant en guerre*, dans *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Barbin, 1692, 4 vol. in-12, livre V, fable 19, 1668 ; env. 70mm de largeur x 50mm de hauteur.

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 de part et d'autre de la scène centrale. 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 le recueil de Sadeler, dont une nouvelle version en français venait d'être réimprimée en 1743²⁶. /p. 326/



Fig. 11 & 12. Décoration de l'éclisse courbe : *Le Lion s'en allant en guerre* (détails), Clavecin Ruckers (1632,1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographe : S. Iori.

²⁶ Scheler, *op. cit.*, p. 354-355.



Fig. 13. A. Sadeler, *Vom Esel und Hasen*, in *Theatrum Morum. Artliche gesprach der thier mit wahren historien den menschen zur lehr*, Prague, P. Sesse, 1608, in-4°, f. 63, env. 110mm x 100mm.

Ce jeu de superposition, s'il permet de renouveler la scène, focalise en même temps l'attention sur elle. Ceci d'autant plus qu'il reste un intrus, le Léopard. 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 celle 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 /p. 327/ 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*²⁷. La vignette de Chauveau 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 ésopique, 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 *Vom Leopardt und Hasen*, traduite par *Le Lièvre insolent* dans l'édition de 1743, montre un fauve sortant d'un bois à la poursuite du lièvre, qui a pu servir de modèle au Léopard de l'éclisse. 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. /p. 328/

²⁷ *Fables*, M. Fumaroli (éd.), *op. cit.*, p. 962.

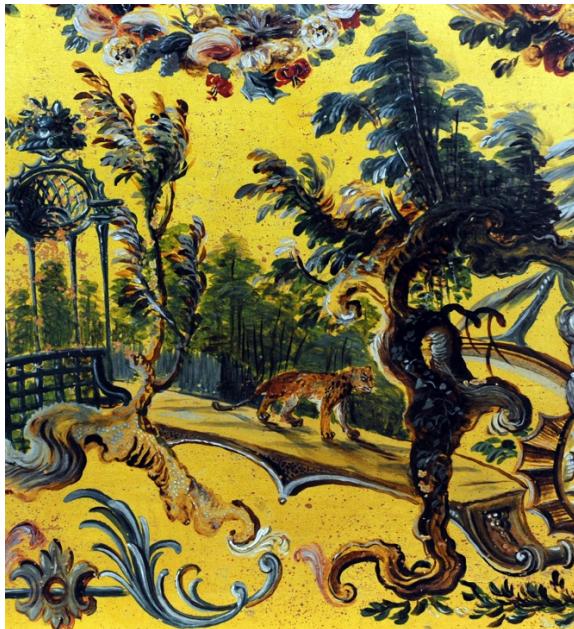


Fig. 14. Décoration de l'éclisse courbe : *Le Lion*, Clavecin Ruckers (1632,1745), Décor peint sur feuilles d'or, 1745, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, Suisse, Photographe : S. Iori.

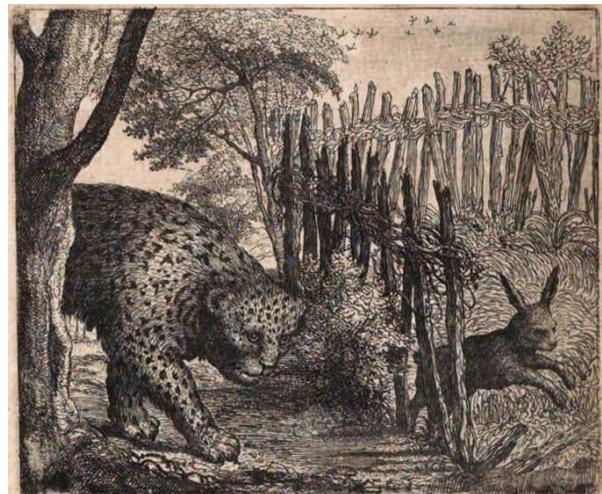


Fig. 15. A. Sadeler, *Vom Leopardt und Hasen*, in *Theatrum Morum. Artliche gesprach der thier mit wahren historien den menschen zur lehr*, Prague, P. Sesse, 1608, in-4°, f. 29, env. 110mmx100mm.

Pour les théoriciens du XVIII^e siècle, la finalité morale de la littérature devait être évidente²⁸. De ce point de vue, et malgré l'admiration qu'on lui voue, La Fontaine sera critiqué dès le début du siècle des Lumières. Ce qu'on lui reproche, c'est de privilégier les « ornements » plutôt que le « fond », d'avoir subordonné le *prodesse* au *delectare*, de faire passer le plaisir avant la morale²⁹. 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'*Emile* (1761), on le sait, craindra que l'enfant s'identifie avec le mauvais modèle³⁰. Lessing, quelques années plus tôt, en 1759, dans sa version de l'apologue, avait remplacé le fromage par de la « viande empoisonnée » et terminait la fable ainsi :

*Möchtet ihr euch nie etwas anders als Gift erloben, verdammt Schmeichler !*³¹

Voilà qui est clair. Est-ce aussi la raison qui a poussé l'artiste du Ruckers à dés-orienter le spectateur et à lui suggérer de se tourner vers le texte de Baudoin ? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est

²⁸ 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. » dans La Fontaine, *op. cit.*, p. 936.

²⁹ Voir Laudin, *op. cit.*, p. 480-481.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, dans *Œuvres complètes IV*, B. Gagnepin et M. Raymond (éd.), Paris, 1969, p. 356.

³¹ « Puissiez-vous, par vos louanges, n'obtenir jamais que du poison, détestables flateurs ! » Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Fabeln. Abhandlungen über die Fabel*, H. Rölleke (éd.), Stuttgart, 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.

que le texte de ce dernier constitue une leçon de politique adressée au prince, qui détaille longuement comment le pouvoir isole et attire les personnes intéressées. Et c'est bien à un prince, ou en tout cas à quelqu'un destiné à l'exercice du pouvoir et de la guerre, que le programme /p. 329/ iconographique semble destiné. Essayons de le résumer : « Se connaître soi-même » (*Le Cerf se voyant dans l'eau* ; *Le Renard, le Singe et les animaux*), « distinguer l'ami de l'ennemi » (*Le Cochet, le Chat et le Souriceau*), « se méfier des flatteurs » (*Le Corbeau et le Renard*), « se méfier des trompeurs » (*Le Renard et la Cigogne*), « festina lente » (*Le Lièvre et la Tortue*), « connaître les mérites de tous, y compris des petits » (*Le Lion et le Rat* ; *Le Lion s'en allant en guerre*), « la raison du plus fort est toujours la meilleure » (*Le Lion, Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*). Cette dernière leçon adressée à un puissant voué à la guerre n'entraîne sans doute pas les mêmes réflexions que lorsqu'elle s'adresse à un faible, comme dans son pendant *Le Loup et l'Agneau*, dont la charge d'ironie plus ou moins cruelle selon les auteurs, résonne durant la deuxième moitié du siècle, de Rousseau à Beaumarchais, de Diderot à Sade³². La méditation sur les rapports de force semble également induite par la scène que nous avons 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. Si l'image ne correspond que partiellement à celle que Chauveau a réalisée pour *Les Vautours et les Pigeons*, la leçon de prudence que cette fable propose s'intègre en revanche parfaitement bien dans le programme que nous avons 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 tais*³³. /p. 330/

³² Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. J. Varloot, Paris, 1984, lettre du 3 août 1759, pp. 56-57. Sade, dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, rappellera le souvenir du fabuliste en ces termes - c'est le chef de la bande aux mains de laquelle Justine (alias Thérèse) est tombée après avoir pu s'échapper de prison, qui parle - : « Cependant raisonnez un peu ; dans l'indispensable nécessité où vous êtes de perdre ce qui vous est si cher, ne vaut-il pas mieux le sacrifier à un seul homme qui deviendra dès lors votre soutien et votre protecteur, que de vous prostituer à tous ? – Mais pourquoi faut-il, répondis-je, que je n'aie pas d'autre parti à prendre ? – Parce que nous vous tenons, Thérèse, et que la raison du plus fort est toujours la meilleure, il y a longtemps que La Fontaine l'a dit. » Sade, *Oeuvres II*, M. Delon (éd.), Paris, La Pléiade, 1995, p. 159.

³³ La Fontaine, *op. cit.*, p. 263.