



HAL
open science

Plaidoyer pour un prince lecteur : l'édition quarto des Fables choisies mises en vers (Paris, 1668)

Bernard Teyssandier

► To cite this version:

Bernard Teyssandier. Plaidoyer pour un prince lecteur : l'édition quarto des Fables choisies mises en vers (Paris, 1668). Europe. Revue littéraire mensuelle, 2022, 1116, pp.129-142. hal-04321888

HAL Id: hal-04321888

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04321888>

Submitted on 4 Dec 2023

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

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

Plaidoyer pour un prince lecteur : l'édition quarto des *Fables choisies mises en vers* (Paris, 1668)

Un article récent de Philippe Cornuaille et d'Alain Riffaud nous apprend qu'en 1668 le format in-12 des *Fables choisies mises en vers* de La Fontaine reçut les 118 illustrations correspondant aux 124 apologues du recueil¹ avant le format in-4^{o2}, notamment parce que l'aquafortiste souhaitait retoucher ses cuivres. Ce qu'il parvint à faire pour partie, et ce qui retarda d'autant l'impression du grand format.

Cette marque de prévention témoigne certes d'une vigilance à mettre au crédit de l'artiste. Mais elle indique aussi que dans son esprit les deux éditions – réunissant les mêmes textes et le même nombre d'images – ne sauraient être mises sur le même plan. Celle à laquelle l'illustrateur destine ses repentirs ou plutôt ses retouches, celle pour laquelle il réclame un délai, celle qui prime sur l'autre, celle qui est la plus accomplie à ses yeux, c'est l'édition quarto. François Chauveau conçoit certes la taille de ses vignettes (68 × 52 mm environ) en fonction du format in-12, qui constitue l'édition la plus contraignante du fait de l'espace disponible. Mais la raison qui l'amène à préférer la réduction au déploiement n'est pas seulement due à une contrainte matérielle, elle résulte aussi d'une intention poétique : comme l'a montré Jean-Marc Chatelain, Chauveau opte pour une forme de dessin archaïsant en souvenir de fabliers imprimés en France à la Renaissance³. Peut-être l'in-4^o lui apparut-il alors comme un moyen d'accuser ce rattachement à « une poétique du temps passé⁴ » : dans l'édition de luxe en effet, les illustrations sont mises en valeur du fait des marges importantes dont elles bénéficient.

C'est donc ce tirage qu'il convient d'interroger pour apprécier les enjeux d'une entreprise collective réunissant un poète (Jean de La Fontaine), un spécialiste de la gravure sur cuivre (François Chauveau) et un vendeur libraire (Claude Barbin). On tentera de le montrer en portant notre attention sur la dimension éducative du projet originel réunissant ces trois hommes, pour en faire apparaître la spécificité voire la nouveauté. Conservé à la réserve des imprimés de la BnF, un exemplaire de cette belle édition relié en veau blond glacé aux armes de la comtesse de Verrue (1671-1736) a dernièrement fait l'objet d'une numérisation. Voici le lien permettant d'y accéder : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610825d>. La pagination ci-dessous indiquée y renvoie.

Un prince disciple

Le libraire du Palais Claude Barbin lance le projet des *Fables* le premier, en juin 1667 : il obtient de la chancellerie royale un privilège d'imprimer pour cinq ans. S'il se tourne ensuite vers Denis II Thierry, c'est que ce dernier dispose de presses typographiques alors que lui n'en possède pas : Barbin ne fabrique pas des livres, il se contente de les vendre. Pour autant, la décision d'une édition partagée n'est pas que pratique, elle est aussi économique : on peut raisonnablement penser que l'in-12 avait dès le départ vocation à compenser les frais engagés par l'in-4^o et que les économies se firent notamment sur l'achat du papier – vingt-deux feuilles et demie (pour l'in-12) au lieu de quarante-trois (pour l'in-4^o)⁵.

¹ 119 en réalité, en comptant la vignette de titre. Les deux dernières fables du livre ne sont pas illustrées, et le recueil compte quatre fables doubles qui ne disposent que d'une seule gravure.

² P. Cornuaille et A. Riffaud, « Enquête sur les premières éditions des *Fables* de La Fontaine (1668), *Le Fablier*, n°30, 2019, p. 171-186.

³ Jean-Marc Chatelain, « La tradition iconographique comme imagination poétique. François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier*, n°25, 2014, p. 11-22.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ P. Cornuaille et A. Riffaud, art. cit., p. 172.

Reste une question : pourquoi Barbin ne s'en tint-il pas à la seule édition in-12 ? Après tout, la plupart des fabliers imprimés au milieu du XVII^e siècle avaient paru dans des formats réduits (Gilbert Gaulmin, *Livre des Lumières, ou conduite des rois, composé par le sage Pilpay*, S. Piget, 1644, in-8° ; Jean Ballesdens, *Fables d'Esopé Phrygien*, 1645, in-8° ; Pierre Millot, *Les Fables d'Aesopé traduites fidèlement du grec*, 1646, in-16 ; Isaac-Louis Lemaistre de Sacy, *Fables de Phèdre*, 1647, in-12 ; Audin, *Fables héroïques*, 1648, in-8°). Un premier argument peut être allégué : alors que le petit format vise un public élargi, l'in-4° est sans doute mieux à même de contenter les amateurs de beaux livres. Mais à cette raison commerciale s'en ajoute une autre : l'intention de s'adapter au plus juste au projet lafontainien en prenant en compte le rang et à la qualité du destinataire.

Comme on peut le supposer, l'homme de lettres obtient la permission de dédier son recueil au fils héritier de Louis XIV – Louis de France, dit Monseigneur (1661-1711) – après en avoir fait la demande officielle. Le choix prestigieux de l'in-folio, sans doute, aurait pu couronner cette autorisation aussi heureuse que prometteuse. Sous le règne de Louis XIII et surtout durant la régence d'Anne d'Autriche, les ouvrages d'éducation dédiés au prince des Lys sacrifient ainsi volontiers à la mode du livre d'apparat. Au grand format sont associées des figures sur cuivre pleines pages et des décorations à motifs personnalisés (bandeaux, lettrines). C'est par exemple le cas pour le *Manège royal*, qui célèbre posthume l'enseignement équestre prodigué à Louis XIII par son maître de cavalerie Antoine de Pluvinel (1623), de *La Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des Stoïques* (1646), destinée au jeune Louis XIV, ou encore des *Triumphes de Louis le Juste* (1649), ouvrage d'histoire mimant la traversée d'une galerie de peintures, et censé inciter un monarque de onze ans à suivre les pas de son père.

Or en 1668, le prince dédicataire n'est pas un roi mais un dauphin justement. La date de parution des *Fables choisies mises en vers*, d'ailleurs, n'est pas indifférente : l'ouvrage sort des presses peu de temps avant le « passage aux hommes » de l'enfant. Sous l'Ancien Régime, l'usage voulait que l'héritier du Royaume quittât les bras des femmes (nourrices et gouvernante) à l'âge de raison pour être confié à une équipe exclusivement masculine dirigée par un gouverneur et un précepteur.

Dans les liminaires du fablier de La Fontaine – épître dédicatoire en prose et supplique en vers au Dauphin –, le poète revient d'ailleurs sur ce moment. Il fait allusion au précepteur Octave de Périgny : « Celui sur lequel sa Majesté a jetté les yeux pour vous donner des Instructions » (*À Monseigneur le Dauphin*, épître en prose non pag.) Et s'il souligne les fragilités afférentes à l'âge du prince *apprentif*, c'est pour aussitôt sacrifier aux lois de l'éloge en célébrant les « qualitez » éminentes que « notre Invincible Monarque [lui] a données avec la Naissance » :

Quand, non content de dompter les hommes, il [le roi Louis XIV] veut triompher aussi des Elements ; et quand au retour de cette Expedition où il a vaincu comme un Alexandre, vous le voyez gouverner ses peuples comme un Auguste ; avouez le vray, Monseigneur, vous soupirez pour la gloire aussi bien que luy, malgré l'impuissance de vos années ; vous attendez avec impatience le temps où vous pourrez vous déclarer son Rival dans l'amour de cette divine Maistresse : Vous ne l'attendez pas, Monseigneur, vous le prévenez. Je n'en veux pour témoignage que ces nobles inquietudes, cette vivacité, cette ardeur, ces marques d'esprit, de courage et de grandeur d'ame, qui vous faîtes paroistre à tous les momens. (*À Monseigneur le Dauphin*, épître en prose, non pag.)

Cet amoindrissement discret – « l'impuissance de vos années » – bientôt compensé par des marques de déférence assorties d'un prophétisme fécond – « C'est un spectacle bien agreable pour l'Univers que de voir ainsi croistre une jeune Plante, qui couvrira un jour de son ombre tant de Peuples et de Nations », (*Préface*, non pag.) – est d'ailleurs illustré par Chauveau.

Observons la vignette de titre : la présence de rideaux sur les bords latéraux et supérieurs du cadre peut se lire comme un emprunt au portrait d'apparat. Pour autant, le graveur ne représente pas le prince au naturel. La symbolique héraldique (armes delphiniennes coiffées de la couronne fleurdelisée fermée à l'impériale ; colliers de l'ordre de Saint-Michel et du Saint-Esprit) désigne davantage l'Héritier par son statut dynastique (le digne rejeton de la Maison des Bourbons) que par sa personne. Alors même que dans l'*Histoire de France* du prieur Audin (1647), Chauveau s'évertue à figurer un roi de neuf ans à travers une scénographie sinon héroïque du moins héroïsée, il inscrit Monseigneur le Dauphin au seuil du livre de La Fontaine en signalant une présence qui, pour être symboliquement rayonnante, n'en est pas pour autant forcément agissante.

Et de fait, le prince n'intervient pas dans le recueil. Il n'est pas acteur mais seulement spectateur des fables. « L'Enfant et le Maître d'École » (I, 19) évoque une situation d'apprentissage sans rapport avec l'institution d'un futur roi : le garçon qui badine « sur les bords de la Seine » (p.41) est un simple écolier, un galopin qui fait ses « Classes » (V,11, p. 217). Quant au barbacole vitupérant, il ne saurait être confondu avec un précepteur dont La Fontaine célèbre les qualités d'« adresse » (À *Monseigneur le Dauphin*, non pag.). Certes, la fable du « Singe et le Dauphin » (IV, 7) fait exception. La référence à l'éducation royale y est manifeste : ici le dédicataire n'est pas seulement *devant* la fable, il est *dans* la fable puisque le mot « dauphin » désigne à la fois l'héritier du Royaume et l'animal marin « fort amy/ De nostre espece » (p. 163). Pour autant, l'allusion est indirecte, et c'est par le biais de l'allégorie que le processus d'identification est rendu possible. Dans le recueil qui rassemble les discours destinés à l'enfant-roi – « Je vais t'entretenir de moindres Aventures » (À *Monseigneur le Dauphin*, supplique en vers, p. 2) –, le conteur invite d'ailleurs le dédicataire non pas à se regarder dans le livre, mais à regarder le livre pour se connaître lui-même. Il ne s'agit plus pour lui de se mirer dans sa propre gloire (ce que les ouvrages d'apparat dédiés au jeune Louis XIV entre 1646 et 1649 autorisent et encouragent par le biais de l'allégorisme mythologique et du travestissement à l'antique), mais d'ouvrir l'œil, d'observer. On n'est plus dans la mystagogie, dans l'initiation aux mystères, dans l'univers des *arcana*, on est dans la pédagogie, dans la découverte du théâtre du monde, monde discordant et dissonant en l'occurrence : « J'oppose quelquefois, par une double image, / Le Vice à la Vertu [...] / faisant de cet ouvrage / Une ample Comédie à cent Actes divers, /Et dont la Scene est l'Univers » (V, 1, p. 196-197).

En somme, si le choix de l'in-4° s'avère judicieux, c'est d'abord parce qu'il témoigne matériellement de l'abaissement opéré par La Fontaine dans les liminaires et entériné par Chauveau dans la vignette de titre. Sans être majeur, cet abaissement n'en est pas moins significatif : on ne saurait s'adresser de la même manière au roi qu'à son Dauphin, fût-il un jour appelé à lui succéder – à défaut d'un bandeau sur cuivre spécialement créé pour la circonstance, un décor typographique couronne d'ailleurs l'épître dédicatoire en prose. Cet élément décoratif inscrit la jeunesse et la richesse au seuil du livre – des fruits et des fleurs prolongent les ailes déployées d'un chérubin – mais c'est somme toute un matériel recyclable qui est utilisé. Même procédé, *mutatis mutandis*, pour la supplique en vers adressée au Dauphin.

Un maître poète

Dédiées à un prince de sept ans tout juste passé aux hommes, les *Fables* de La Fontaine accordent sans surprise une place d'importance aux figures magistrales. Pour autant, le poète emprunte deux voies distinctes. L'une est satirique, elle procède d'une volonté d'abaissement. L'autre est apologétique, elle repose sur une intention de rehaussement. Notre hypothèse est que ce double mouvement qui préside à un idéal d'enseignement conjuguant le doux et l'utile,

le plaisir et la science, l'enjouement et le jugement trouve lui-même matière à expression et à confirmation dans l'espace matériel de l'in-quarto, format intermédiaire et médian.

L'image du maître conduit d'abord La Fontaine sur les voies de la dépréciation et de la stigmatisation. Le poète discrédite ceux qui confortent leur pouvoir personnel par le biais d'un savoir supposé : le « Maître d'École » (I, 19), dont la cruauté bornée n'est pas sans rappeler celle du philosophe Xanthus (*La Vie d'Ésope le Phrygien*), fait notamment l'objet de ses sarcasmes. C'est alors toute la poétique du « trait » qui s'exerce par le biais de formules piquantes et mordantes. En cela, La Fontaine hérite peut-être d'une tradition cynique⁶. Il partage en tout cas les préventions d'une époque à l'encontre du pédant, du maître de profession, de l'« Inquisiteur » (V, 4, p. 203). À travers un recueil réunissant six livres de fables, le poète conteur, qui « passe souvent la tête, tel le montreur de marionnettes hors de son castelet⁷ », s'interroge d'ailleurs sur l'usage de la force (V, 1, p. 196), vertu royale dont certains « Charlatans » (VI, 19, p. 277) se servent pour tyranniser les plus faibles.

Pour autant, eu égard à l'orientation didactique du livre, le poète opère une réorientation qui l'amène à célébrer l'autorité, notamment à travers Ésope et son enseignement. Il est d'ailleurs frappant de constater que dans le recueil de 1668 la laideur légendaire du personnage est savamment occultée. En conformité avec La Fontaine qui retranche du récit de Planude tout ce « qui s'écart[e] en quelque façon de la bien-seance », Chauveau se met lui-même en retrait : il choisit de ne pas illustrer la *Vie d'Ésope*. Dans la seule vignette où il représente le « Père » des fables (p. 1), l'esclave de Phrygie est vu non pas de face mais de profil, par souci évident de discrétion (II, 20, p. 91). Pour dresser le portrait idéalisé d'Ésope, La Fontaine s'inspira-t-il lui-même de l'édition folio des *Tableaux de platte-peinture*, recueil d'*ecphraseis* de l'ancien Philostrate dont la première version illustrée avait paru en 1614 ? On trouve en tout cas sous la plume du rhéteur alexandrin du III^e siècle de notre ère, que Blaise de Vigenère traduit du grec en français à la fin de la Renaissance, l'un des fondements de la poétique lafontainienne, en l'occurrence la gaieté : « les meditations des fables, ont besoing d'une gaye liberté d'esprit⁸ ». Sur le burin accompagnant ce texte, signé de Léonard Gaultier d'après un dessin d'Antoine Caron, Ésope apparaît en poète lauréat, tel Dante ou Pétrarque. L'impétrant entame un pas de danse initié par ses propres fables, elles-mêmes figurées par des animaux se tenant debout sur leurs pattes avant, à la manière des humains. De la danse à la musique et de la musique aux vers il n'y a qu'un pas, et les effets d'échos que cet ouvrage illustré entretient avec le fablier de 1668 – « Toute la bande des Amours/ [...] les Jeux, les Ris, la Danse/ Ont aussi leur tour à la fin » (VI, 21, p. 284) –, à défaut d'être dûment établis, n'en sont pas moins troublants.

D'autant qu'à travers le « sage Esope » (V, 17, p. 217), c'est évidemment La Fontaine qui assoit sa propre légitimité en faisant école : « Je me sers d'Animaux pour instruire les Hommes » (*À Monseigneur le Dauphin*, supplique en vers, p. 1). Dans l'épilogue du recueil, c'est d'ailleurs en maître qu'il prend la parole, multipliant les formules assertives et injonctives. L'image de la déambulation le conduit à revenir sur l'enseignement qu'il vient de prodiguer en usant de la métaphore de la course : « Bornons icy cette Carriere. [...] / Il s'en va temps que je reprenne/ Un peu de forces et d'haleine » (non pag.) Certes, ce portrait d'auteur en périégète relève en grande partie du lieu commun, mais on peut y voir aussi un rattachement à un imaginaire éducatif. L'idée d'une formation débarrassée de la poudre de l'étude, à ciel ouvert, d'un enseignement pratique où les mots ne sont plus, comme dans la tradition emblématique, frappés de soupçon, mais où ils peuvent encore, pour peu qu'ils

⁶ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, tr. fr. Hans Hildenbrand, Paris, C. Bourgois, 2000, p. 139-140.

⁷ Marc Fumaroli, « Introduction », dans La Fontaine, *Fables*, Paris, Imprimerie Nationale, 1985, p. L.

⁸ Philostrate, *Les Images ou Tableaux de platte peinture*, Paris, Veuve L'Angelier et Guillemot, in-fol., 1614, p. 19, « Les Fables. Argument ». Pour une annotation du texte, voir l'édition de Françoise Graziani, Paris, Honoré Champion, 1995, 2 vol.

soient adossés à une rhétorique et à une poétique de la monstration, donner accès aux choses, est sans doute une fois encore inspiré du prologue des *Images* de Philostrate mais elle fait également écho à l'enseignement prêté à l'époque à Chiron dont on peut penser que La Fontaine emprunte discrètement le masque. Rappelons, pour étayer la filiation avec le « plus juste des centaures » (*Iliade* XI, 832), que bon nombre de fables portent sur la question de l'altérité, et interrogent les liens unissant l'homme à la bête, l'adulte à l'enfant, le maître au disciple, l'art à la nature. Plusieurs textes mettent ainsi en scène des attelages improbables, de la grenouille et du rat, du geai paré des plumes de paon, du loup devenu berger ou du singe chevauchant un dauphin. Avec à la clé un accommodement scellant une rencontre (c'est somme toute l'objectif de toute pédagogie) ou au contraire une prise de conscience en prélude à une séparation (« Le Singe et le Dauphin », IV, 7, p.163-165).

L'idéal d'équilibre vers lequel converge le recueil est notamment rappelé dans la fable « Contre ceux qui ont le Goust difficile » (II, 1, p. 49-52). Pour répondre aux objurgations des critiques, le fabuliste se conforme tour à tour au style de l'épopée – « un style plus haut » –, et à celui de l'idylle : « baissions d'un ton ». Mais cet effort d'accommodement n'étant pas payé de retour, l'humeur d'exaspération déjà évoquée plus haut à propos de la *persona* lafontainienne s'exerce à nouveau à l'encontre des maîtres correcteurs⁹ qui cherchent « sur tout à mordre » (V, 16, p. 226) : « Maudit Censeur te tairas-tu ? / Ne sçaurois-je achever mon conte ? » (p. 51). Ce texte conduit d'ailleurs Chauveau à opérer une sortie graphique en réalisant, par le biais de l'illustration, un portrait d'auteur. Assis dans sa bibliothèque de travail, une plume à la main, l'inventeur des *Fables* affirme sa supériorité par un geste souverain de domination : il se saisit du bras de l'intrus pour lui intimer l'ordre de faire silence et de quitter sa maison. Mais en même temps Chauveau souligne la tempérance dont fait preuve l'homme de lettres. D'un côté il interrompt le Censeur qui déchire des pages d'écriture au prétexte qu'elles ne sont pas à son goût. De l'autre, il continue à écrire dans une forme d'indifférence stoïque, en adoptant sur le plan élocutoire le style le mieux approprié à l'apologue, en l'occurrence le style moyen¹⁰, à mi-chemin entre le *sermo sublimis* et le *sermo humilis* : « Quand j'aurais en naissant receu de Calliope / Les dons qu'à ses amans cette Muse a promis, / Je les consacrerai aux Mensonges d'Esopé » (II, 1, p. 49).

Intermédiaire heureux entre le livre massif et le format réduit, le quarto entre ainsi en consonance avec l'ambition d'un maître pédagogue qui entend enseigner la sagesse à la jeunesse – « Ces Fables sont un Tableau où chacun de nous se trouve dépeint. [...] On ne [...] doit [pas longtemps] laisser dans cette ignorance [les enfants] [...] il leur faut apprendre ce que c'est qu'un Lion, un Renard, ainsi du reste ; et pourquoy l'on compare quelque fois un homme à ce Renard ou à ce Lion » (*Préface*, non pag.) – tout en posant les fondations d'une poétique renouvelée de l'apologue (vers hétérométriques, rhétorique de l'ornement alliant brièveté et variété...). Alors que l'in-12 opère une diminution des tailles des caractères dans les liminaires (la *Préface* et la *Vie d'Ésope*), textes majeurs à travers lesquels le poète revient pourtant sur ses intentions, l'in-4° tout en comptant plutôt moins de pages que l'in-12 (6 pour 9 dans l'épître en prose au Dauphin ; 13 pour 12 dans la préface ; 28 pour 33 dans la *Vie d'Ésope* ; 2 pour 3 dans la supplique en vers au Dauphin) offre un rendu visuel largement meilleur du fait notamment des marges d'encadrement substantielles. Et ce principe est étendu à l'ensemble du livre. Tous les exemplaires de l'édition quarto qui nous sont parvenus présentent d'ailleurs des marges en continu, même quand ils ont été reliés à neuf à une époque

⁹ « Cet incident fictif appelle, indirectement, à la foi du lecteur-auditeur dans le talent du conteur. On est avec lui ou contre lui dans la manière qu'il a choisie de conter, et de conter des fables. De cette façon, il est, en dernière analyse, le maître absolu », M. Fumaroli, « Introduction », texte cité, p. LIV.

¹⁰ Bernard Beugnot, « La précellence du style moyen », dans M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, P.U.F., 1999, p. 539-599.

plus tardive et qu'en conséquence ces marges initiales ont été réduites parce que nécessairement rognées par le relieur.

Une école du discernement

En dédiant son recueil à un prince, La Fontaine renoue avec une pratique d'écriture très ancienne. La version perse du *Pañchatantra*, qui se conçoit comme un guide de gouvernement, date du V^e ou du VI^e siècle avant notre ère. Le livre II du recueil de Babrios (I^{er} siècle ap. J.-C.) s'adresse sans autres précisions au « fils du roi Alexandre ». Dans le fablier du pseudo-Romulus (V^e siècle ap. J.-C.), c'est aussi un père qui cherche à instruire son fils Tibérinus en puisant dans le corpus ésopique. Mais d'autres exemples encore, plus proches du poète, pourraient être allégués. En 1542, paraissent *Les Fables du très ancien Esope phrygien*, in-8° orné de bois gravés : Gilles Corrozet dédie son livre au Dauphin de France, le futur Henri II, et adapte l'apologue au modèle emblématique conçu par Alciat (*Emblemata*, Augsburg, 1531). Sur la page de gauche, il réunit un titre (*motto*), une gravure (*figura*) et une épigramme moralisée (*subscriptio*)¹¹. À droite, il compose une fable en vers à partir du titre figurant sur la page en regard. Ce faisant, Corrozet accuse la dimension didactique du genre puisque le propos exemplaire investit à la fois la *subscriptio* (page de gauche) et l'apologue (page de droite).

Auteur d'un manuel de civilité demeuré manuscrit peu après la naissance de Louis Dieudonné (*Maximes d'éducation et direction puérile*), le sieur Audin publie en 1647 une *Histoire de France représentée par tableaux* qu'il dédie à Louis XIV. L'année suivante, le même Audin fait imprimer un in-8° en deux volumes de près de huit cents pages, au titre de *Fables héroïques*¹². Même s'il n'est pas dédié au roi, l'ouvrage orné de grandes vignettes à l'eau-forte signées de François Chauveau poursuit clairement une ambition pédagogique et politique. Il s'inscrit dans la perspective civilisatrice initiée par Jean Baudoin à travers ses propres *Fables d'Ésope* publiées en 1631. Attaché au service d'Anne d'Autriche, Audin souhaitait-il rejoindre l'équipe de professionnels en charge de l'enseignement de Louis XIV ? Tout en cherchant à hisser la fable au niveau des grands genres, il renoue en tout cas avec la pratique de l'« application » consistant à transférer l'apologue à une réalité qui, pour lui être au départ étrangère, est censée s'en rapprocher. Pour Audin, la fable animalière retrouve ainsi son « honneur » au regard de la grande Histoire, laquelle contribue à son prolongement et à son accomplissement. Audin assortit d'ailleurs les apologues qu'il invente d'amples gloses historiographiques.

Or si on observe les protocoles typographiques adoptés par ces deux ouvrages, on constate qu'ils introduisent des séparations nettes entre les éléments constitutifs du discours. Dans le recueil de Corrozet par exemple, les décorations à encadrement permettent de distinguer la fable emblématique (page de gauche) de l'apologue ésopique (page de droite). *Mutatis mutandis*, même procédé chez Audin : un trait horizontal sépare la fable du « Discours » qui en constitue l'application ; des chiffres arabes associés aux formules gnomiques disposées en ordre croissant au-dessous de la vignette gravée se retrouvent même dans le corps de l'apologue, ce qui signale la primauté donnée à une lecture dirigée et orientée. Typographiquement, l'ingéniosité de la fable se traduit ainsi par un système plus ou moins complexe de cadastrage.

Or s'il assume un héritage mi-poétique mi-philosophique fondé sur « la dialectique de l'apparence et de la réalité, du visible et de l'invisible, de l'extériorité et de l'intériorité, [...]

¹¹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8707962p#>

¹² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693358x>

de la fausseté (ou du mensonge) et de la vérité¹³ », La Fontaine en modifie les modalités d'application. La référence à l'Ésope sélinique emprunte sans doute à la lecture du *Banquet* de Platon par Érasme (*Sileni Alcibiadis*, Adage 2201, 1515), mais l'orientation chrétienne n'est plus prégnante. L'esprit de sélection et de distinction prévaut désormais sur la pratique de la *copia* : « Les longs Ouvrages me font peur » (*Épilogue*, non pag.) ; « Loin d'épuiser une Matière/ on n'en droit prendre que la Fleur » (*Épilogue*, non pag.) La dimension duelle de la fable – « L'Apologue est composé de deux parties, on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Ame » (*Préface*, non pag.) – ne se réalise plus aux dépens de la fiction, contrairement à Audin qui assortit sa défense du genre d'un jugement de valeur : « Quoy que la Fable semble ridicule, [elle] [...] est d'autant plus salutaire au cœur, qu'elle est desagréable à l'oreille¹⁴ ». Pour La Fontaine, la fable ésopique n'a rien de répulsif, bien au contraire : si les enfants se laissent facilement bernés par l'appât que constitue l'anecdote, les adultes consentent de plein gré à cet artifice, au nom du plaisir qu'il leur procure – « Toute la vie de Socrate n'a pas été sérieuse » (*Préface*, non pag.).

La poétique lafontainienne, en outre, n'est plus adossée à une théorie déceptive du langage : les mots ne sont plus, comme dans la tradition emblématique, frappés de discrédit. La Fontaine, d'ailleurs, n'est nullement dans une logique de repentir, il conspu la pratique de l'exemple quand elle confine à la paresse intellectuelle et à la sottise : « Camarade Epongier prit exemple sur luy / Comme un Mouton qui va dessus la foy d'autrui » (II, 10, p. 70), préférant enseigner « la véritable sagesse » que se contenter de donner « des Définitions et des Regles » (*Vie d'Esopé*, non pag.). Face à la parole comminatoire, il défend l'idée d'une formation : « Plutôt que d'en estre réduits à corriger nos habitudes, il faut travailler à les rendre bonnes, pendant qu'elles sont encore indifférentes au bien ou au mal » (*Préface*, non pag.). Enfin, sur la question de la morale, le fabuliste prend acte des évolutions – « Du temps d'Esopé la Fable estoit contée simplement, la Moralité séparée, et toujours en suite. [Mais] Phèdre est venu qui ne s'est pas assujéty à cet Ordre » (*Préface*, non pag.) – pour se ranger à l'école de la nature. Son « esprit » étant malhabile à moraliser, il en usera à son gré – tantôt ses fables auront deux morales, tantôt elles n'en auront pas : « Que s'il m'est arrivé [de me dispenser de la moralité], ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grace, et où il est aisé au Lecteur de la suppléer » (*Préface*, non pag.) ; « Une Morale nue apporte de l'ennuy:/Le Conte fait passer le Precepte avec luy » (VI, 1 et 2, p. 239).

Le protocole typographique adopté en 1668 prend en considération certaines de ces inflexions. Dans l'in-12 comme dans l'in-4°, la morale n'est plus distinguée du reste du texte par un trait ou par un bandeau : la mise en page du texte respecte ainsi le « fondu » de la fable lafontainienne. Quand le propos se clôt par une pensée gnomique, ce à quoi le poète consent parfois par goût de la variété, comme dans « Le Bucheron et Mercure » par exemple, l'interligne est simplement plus importante, pour signifier que cette pensée forme un tout détachable et qu'elle dispose d'une forme d'autonomie (V, 1, p. 198). Mais le soin apporté à la mise en page des textes et des images est plus grand encore dans l'in-4°. Alors que dans l'édition économique, la vignette de Chauveau reste séparée du titre de la fable par un bandeau à fleurons, rien ne s'interpose plus désormais entre l'image, le titre et le texte, ces éléments s'offrant aux regards sous la forme d'un tout unifié.

Le lecteur-spectateur est d'abord confronté à l'image miniature et à sa légende, ce qui l'amène à vérifier la conformité référentielle du titre avec le visuel. Mais les « circonstances » inscrites par Chauveau l'incitent très vite à découvrir les raisons de ces insertions au vu de la fable elle-même. Prenons l'exemple du « Conseil tenu pas les Rats » (II, 2, p. 52-54). L'image vaut surtout par ce qu'elle introduit d'extérieur au récit : une ombre qui distingue l'orateur en

¹³ Jean-Claude Margolin, « Introduction », dans Érasme, *Les Silènes d'Alcibiade*, trad., intr. et notes de J.-C. Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. XIII.

¹⁴ Audin, *Fables héroïques*, t. I, « Apologie en faveur des Fables », non pag.

même temps qu'elle le plonge dans l'obscurité ; un gros rat juché sur une pierre surélevée faisant des moulinets avec ses pattes avant ; des auditeurs impassibles assis sur leur derrière et que rien ne distingue les uns des autres. En réalité pourtant, ces « circonstances » d'imagination procèdent d'une analyse particulièrement fine du texte. Car Chauveau se range à l'école de La Fontaine, qui est celle de l'observation non pas de la vision. L'ombre qui court sur le mur du fond signale tout à la fois la menace que Rodilardus fait peser sur la vénérable assemblée et le temps écoulé depuis son départ : « Pendant tout le sabat qu'il fit avec sa Dame / Le demeurant des Rats tint chapitre en un coin ». Le poil uniforme des rongeurs évoque l'austère bure des « Moines ». La pierre sur laquelle est installé « Monsieur le Doyen » atteste la vanité d'un « Prescheur » qui, à l'instar du maître d'école (I,19) ou du Carpillon babillard (V, 3), s'écoute parler : « Opina qu'il falloit [...] Qu'ainsi, quand, [...] / Qu'il n'y sçavoit que ce moyen ». Mais ce piédestal est aussi pierre tombale. Le conseil tenu par les rats est lugubre, ce « coin » a des airs de monument, il annonce le sépulcre. Et de fait, la mort symbolique prélude ici à la mort physique : la posture figée et l'air médusé de « la gent misérable » traduisent à la fois le renoncement (« Je n'y vas point / Je ne sçauois ») et la servilité : « Chacun fut de l'avis de Monsieur le Doyen »).

En somme, les images de Chauveau qui procèdent d'une lecture d'appropriation et d'interprétation signalent que l'enjeu de la fable n'est plus dans la révélation et dans l'ingestion d'une pensée morale (comme chez Corrozet et Audin) mais dans l'exercice du jugement critique¹⁵. L'édition de luxe des *Fables*, d'ailleurs, répond à une nouvelle définition du livre : non plus un gardoire, un réservoir de pensées ou d'anecdotes – ce à quoi aboutit le resserrement induit par l'in-12, les 2 volumes réunis rassemblant 514 pages au lieu de 342 pour l'in-4° –, mais un lieu propice à l'enquête – « Les Fables ne sont pas ce qu'elles semblent estre » (V, 1 et 2, p. 239) – et à l'esprit de discernement. Les choix éditoriaux adoptés pour les fables de l'in-12 (recours systématique aux lettrines sur bois risque de surcharger la page dont l'espace est pourtant lui-même réduit) expliquent peut-être pourquoi cette édition en deux volumes, peu goûtée des collectionneurs de l'époque, est aujourd'hui devenue, ironie de l'histoire, un livre rare¹⁶. A contrario, le souci de sobriété et de clarté prime dans l'in-4° : les fables ne sont plus ornées de lettrines sur bois, l'initiale capitale est simplement imprimée en gras, ce qui accuse le caractère épuré du dispositif d'ensemble.

Sous l'Ancien Régime, l'objectif de l'estampe est d'investir l'espace public, que ce soit sous la forme de feuilles volantes ou d'illustrations insérées dans des livres. Or au XVII^e siècle, du moins à notre connaissance, aucune gravure imprimée ne représente jamais un roi ou un futur roi en lecteur durant ses années de formation. Fénelon fait de Télémaque un jeune homme engagé dans l'action aux côtés de Mentor, mais le fils d'Ulysse ne lit jamais. En réalité, l'imaginaire monarchique oppose une forme plus ou moins marquée de discrédit à l'encontre du prince *apprentif* et méditatif. Durant les guerres de Religion, des libelles ligueurs moquent Henri III pour son attachement supposé aux livres, à ses charmes puérils et à ses secrets : la lecture amollit (risque d'*effeminatio*) en même temps qu'elle détourne du maniement des affaires (risque d'impéritie).

Tout en relayant l'hostilité de son temps pour les tenants d'un savoir érudit méthodique et préformé, La Fontaine défend l'idée d'un enseignement royal par le livre à travers les *Fables* illustrées par Chauveau. Mais encore fallait-il s'accorder sur le support permettant de relayer un tel apprentissage. Le libraire Claude Barbin s'entretint-il avec l'imprimeur Denis Thierry à ce propos ? Y eut-il débat préalable entre Barbin, La Fontaine et Chauveau ? Toujours est-il que l'attention, la précision et l'application dont bénéficia l'édition quarto de 1668 signale un

¹⁵ Voir le numéro spécial de la revue *XVII^e siècle* consacré à François Chauveau, n° 289, 2020.

¹⁶ P. Cornuaille et A. Riffaud, art. cit., p. 173, note 13.

projet concerté. Certes, le faste éditorial, qui reste traditionnellement associé au folio, n'est pas de mise : ni bandeaux personnalisés, ni lettrines sur cuivre, ni portrait du prince destinataire ou du poète. Mais il s'agit là davantage d'un choix que d'un renoncement. Le format « moyen » s'avère le mieux adapté au projet initial. Il est conforme au statut du dédicataire, un dauphin et non un roi. Il offre une tribune confortable à La Fontaine, lui permettant d'exposer sa conception de l'apologue, genre qui entretient des liens d'affinité avec l'esprit de médiation et à partir duquel s'accomplit l'alliance des contraires. Enfin, ce format s'accompagne d'une forme d'urbanité dans l'accueil réservé au lecteur : les marges et les interlignes, suffisamment larges, contribuent à la qualité de la mise en page des textes et des images sans pour autant assigner de fonction déterminée aux divers éléments réunis – l'apologue, enfin, respire. Le matériel typographique (bandeaux et culs-de-lampe) ne sert plus à différencier les pièces constitutives de la fable (comme c'est le cas encore dans l'in-12) ; disposé au début et à la fin, il accuse au contraire leur parfaite solidarité.

Chez un poète galant qui, pour l'occasion, assume la fonction du maître, cette édition soignée se donne à voir comme un espace de loisir incitatif et participatif. Elle parie sur l'aptitude du dédicataire à s'engager dans une entreprise de déchiffrement, fût-ce de manière aléatoire, « sans ordre et sans dessein, à pièces decousues¹⁷ ». L'ouvrage est d'ailleurs au service d'une sagesse. Sagesse à hauteur d'homme, qu'on pourrait dire socratique, à la fois exigeante – « Hercule veut qu'on se remue » (VI, 18, p. 276) – et pratique : « Il faut se mesurer » (II, 16, p. 82). Sagesse de conciliation, en somme sagesse toute « classique »¹⁸, où il entre ce qu'on appelle au XVII^e siècle du « tempérament », de l'accommodement, ce qui exclut la lecture d'enregistrement, scolaire et cumulative, mais aussi le plaisir de curiosité instaurant un rapport exclusivement esthétique aux objets de culture¹⁹. D'où la nécessité conjointe d'éveiller (c'est la poétique du trait, celle de la saine morsure) et de plaire (c'est le recours à la grâce et à la douce gaieté).

À défaut de « construire un modèle politique²⁰ », les *Fables* de La Fontaine illustrées par Chauveau et éditées par Barbin en 1668 deviennent ainsi la clé de voûte d'une pensée civique. L'objectif du « beau » recueil, n'est pas seulement de renseigner sur le monde – ce à quoi contribue la grande Histoire par le biais de gros livres imprimés – mais de comprendre *mezza voce* les enjeux qui accompagnent la mise en fiction et la mise en images du monde. À défaut d'être somptueuse, monumentale, cette édition qui allie l'élégance à l'innovation confirme ainsi l'adossement d'une pédagogie princière à une poétique de l'enchantement.

Bernard TEYSSANDIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

¹⁷ Montaigne, *Les Essais*, III, 3, édition dirigée par Jean Céard, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 73.

¹⁸ Patrick Dandrey, « Le classicisme conciliateur. L'exemple de La Fontaine », *Cahiers du GADGES*, n° 11, 2013, p. 139-154.

¹⁹ Jean Viardot, « Les curieux de livres », dans *La Bruyère et le collectionnisme. Vraie dévotion à de fausses idoles*, Paris, BnF, 2014, p. 55-77.

²⁰ Olivier Leplatre, *Le Pouvoir et la Parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 9.