

TRAJECTOIRES D'UNE FABLE ILLUSTRÉE :

La Cigale et la Fourmi, de Corrozet à La Fontaine, et au-delà

RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 96-113

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.xxx>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Le présent article vise à étudier la trajectoire de la fable *La Cigale et la Fourmi* dans la perspective bimédiale du texte et de l'image. Notre trajectoire commence par le fablier de Gilles Corrozet (1542), en passant par quelques versions illustrées d'origine néerlandaise, pour arriver à la version de La Fontaine. À titre d'épilogue, nous continuons nos recherches jusque dans la postérité de La Fontaine.

Si, parmi les fables d'origine ésopique, *La Cigale et la Fourmi* est des plus connues, c'est surtout grâce à la version qu'en donne Jean de La Fontaine.¹ Le fabuliste lui confère une place importante et stratégique : elle ouvre le Premier Livre de ses *Fables choisies* (1668), et elle acquiert par-là une importance métadiscursive, c'est-à-dire elle annonce au lecteur les nouveautés tant textuelles que picturales auxquelles celui-ci peut s'attendre après avoir ouvert le recueil. Si tout semble dit sur les nouveautés textuelles de cette fable (l'anthropomorphisme comique des insectes, la vivacité de leur dialogue et l'ironie narrative, soutenue par une versification souple), les aspects picturaux novateurs de cette fable restent peu considérés, malgré la belle étude que le regretté Jean-Pierre Collinet lui a consacrée dans l'introduction de son édition de La Pléiade (1991). Collinet, en effet, s'est intéressé surtout aux rapports d'interdépendance entre texte et illustration, à la collaboration entre le fabuliste et son illustrateur François Chauveau (1621-1676), et à la postérité picturale de cette fable. Cependant, ce faisant, l'éditeur savant a négligé la préhistoire de ces rapports de bimédialité – préhistoire qui permettrait de juger les nouveautés textuelles et surtout picturales de la fable à leur juste valeur. C'est ce que nous nous proposons de faire dans le présent article. Nous

espérons tirer au clair les lignes et les formes d'imitation au sujet de *La Cigale et la Fourmi*, en commençant par le fablier de Gilles Corrozet (1542), en passant par quelques versions illustrées d'origine néerlandaise, pour arriver à la version de La Fontaine et de Chauveau, et, à titre d'épilogue, continuer quelque peu nos recherches jusque dans la postérité de La Fontaine.

La fable emblématique, de Corrozet à Gheeraerts et De Dene

Après une longue tradition médiévale, la fable ésopique illustrée traverse une période d'évolution rapide au cours du XVI^e siècle.² Le savant imprimeur, éditeur et auteur Gilles Corrozet (1510-1568) a eu l'idée de combiner la forme bipartite de la fable (narration et morale) avec la forme tripartite de l'emblème (*motto*, illustration, épigramme) – genre à grand succès, qui venait d'être inventé par Andrea Alciato (1492-1550) et son imprimeur Heinrich Steyner (*Liber emblematicum*, 1530). De cette façon, Corrozet, lui-même auteur et imprimeur de recueils d'emblèmes, crée un nouveau genre intermédiaire entre fable et emblème qu'on est convenu d'appeler la fable emblématique (Tiemann 1974 ; Saunders 2000, 21-64). Son premier fablier emblématique, *Les Fables d'Esopé* (1542), consacre à chaque fable deux pages opposées [Fig. 1] : si la page de droite donne le texte de la fable proprement dite, la page de gauche donne le *motto* (« Provision de saison »), l'illustration (une gravure sur bois assez rude, dont ni le dessinateur ni le graveur n'est connu), et un quatrain :

La provision de saison,
Soit bonne ou soit mauvaïse année
Quand elle est par droict ordonnée
Elle faict la riche maison.

En la coulant dans la forme moderne de l'emblème, Corrozet valorise la fable ésopique, genre de basse origine (Esopé, son inventeur légendaire, fut esclave), et destiné, depuis des siècles, aux enfants dans le contexte poussiéreux de l'enseignement du grec ou du latin et de l'éducation morale. La seconde édition de ce fablier (1547) continue dans la ligne de cette valorisation esthétique. Si les éléments textuels restent inchangés, les gravures sur bois sont toutes remplacées par des gravures plus artistiques et plus détaillées, que l'on a attribuées à Bernard Salomon (1500 (ou 1510)-ca. 1561), l'illustrateur le plus connu de son temps [Fig. 2]. Notre fable montre bien la valorisation esthétique apportée par Salomon : celui-ci a soin de rapprocher son illustration du texte de Corrozet, en représentant les détails mentionnés dans l'ouverture de la fable : la « grand[e] troupe de Formis », et le « creux » (creux d'arbre) où elles habitent – éléments que l'édition de 1542 ne représente pas (son illustration ne



Des Formis & de la Sigalle ou Grillon.
Fable. L X X X I X.

V Ne grand troupe de Formis
Ensemble en vng creux s'estoient mis,
Et auoient durant tout l'esté
Amassé grande quantité
De bled, qu'ilz auoient peu trouuer
Pour se nourrir durant l'hyuer,
Lequel venu, vne Sigalle
De qui la cure principale
Est de chanter l'esté durant,
Laquellz estoit faim endurant,
Vint aux Formis, & leur pria
Luy donner sy peu qu'il ya
De leur bled, ce qu'ilz refuserent,
Et par rigueur luy demanderent
Qu'ellz auoit fait l'esté passé,
Sans auoir son pain amassé.
Dit la Sigalle, ie chantoie
Et par les bledz ie m'esbatoie.
Lors dirent les Formis ainsy,
Il fault que l'endurez ausy,
Puis qu'ainsy est que tu as tant
Chanté l'esté en t'esbatant,
Il te fault en hyuer dancer,
Ainsy te fault recompenser.
Qui ne pourroit en temps & heure,
En grand necessité demeure

O III

Fig. 1. Gilles Corrozet, *Les Fables du très ancien Esope phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Paris, Denis Janot, 1542. Bibliothèque nationale de France, Rés. Yb-1003.

montre qu'une seule fourmi, et le creux n'est guère visible). Chose intéressante : sans le vouloir, Salomon rend visible l'incertitude au sujet de la cigale. Comme la cigale est un insecte surtout connu dans les régions méditerranéennes, Corrozet juge nécessaire d'expliquer ce terme en ajoutant dans le titre un synonyme : « Des Formis & de la Sigalle ou Grillon », – synonyme partiel, parce que, entomologiquement parlant, une cigale n'est pas un grillon. De plus, Salomon montre qu'il ne connaît pas l'insecte en lui donnant seulement quatre pattes au lieu de six – erreur minime peut-être, que son prédécesseur anonyme en 1542 n'avait pas faite, mais qui se révèle importante pour la trajectoire ultérieure de la fable.

La formule de la fable emblématique a été reprise par le fablier illustré flamand, les *Warachtighe fabulen der dieren* [Véritables fables des animaux] (1567), une coproduction du peintre/illustrateur Marcus Gheeraerts (ca. 1520-ca. 1590) et du poète Eduard de Dene (ca. 1505-ca. 1578). Ce fablier, qui contient 107 fables, poursuit le chemin ouvert par Corrozet et Salomon, celui de la valorisation esthétique du genre [Fig. 3]. Cette valorisation se fait par



Prouision de faïson.



Fig. 2. Gilles Corrozet, *Les Fables d'Esopé Phrygien, mises en Ryme Francoise*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1547.

l'agrandissement du format (passant de *l'in-octavo* à *l'in-quarto*), une plus grande variation typographique, et une nouvelle technique d'illustration : l'eau-forte sur cuivre remplace la gravure sur bois, ce qui permet une plus grande précision artistique. Toutes ces innovations techniques vont de pair avec la poésie extrêmement sophistiquée de De Dene selon le goût des Grands Rhétoriciens flamands, avec profusion d'effets stylistiques, et de trouvailles lexicales, qui rendent ses poèmes souvent difficiles à lire.

Ce qui s'ajoute aussi à cette valorisation, c'est que les belles illustrations, faites en coopération étroite entre poète et illustrateur, ont été créées spécialement pour ce recueil, contrairement à d'innombrables autres ouvrages illustrés, dont les illustrations sont infiniment recyclées selon leur présence dans le stock de l'imprimeur. Pour Gheeraerts et De Dene, il s'agit en effet d'explicitement cette coopération, non seulement par les paratextes du recueil, mais aussi en mettant en avant les détails textuels qui sont visibles dans l'illustration. Ainsi, pour revenir à notre fable : l'arbre creux qui abrite la fourmilière, et que De Dene mentionne dans son texte de façon plus explicite que ne le faisait Corrozet, est rendu par Gheeraerts de manière plus précise que par Salomon. Et tel autre détail, « *tswaters stroom* » (le courant d'eau), qui manque chez Corrozet, est présent à la fois dans le texte et dans son illustration. La collaboration entre poète et illustrateur est si étroite que le plus souvent il est impossible d'indiquer qui des deux a pris l'initiative.³ Par

ailleurs, l'illustration de Gheeraerts montre clairement que c'est l'édition de 1547 du fablier de Corrozet, illustrée par Salomon, qui a servi de modèle, et non pas celle de 1542. Non seulement les deux arbres creux se ressemblent, mais encore Gheeraerts répète l'erreur entomologique de Salomon, en représentant lui aussi une cigale (ou plutôt sauterelle) à quatre pattes.

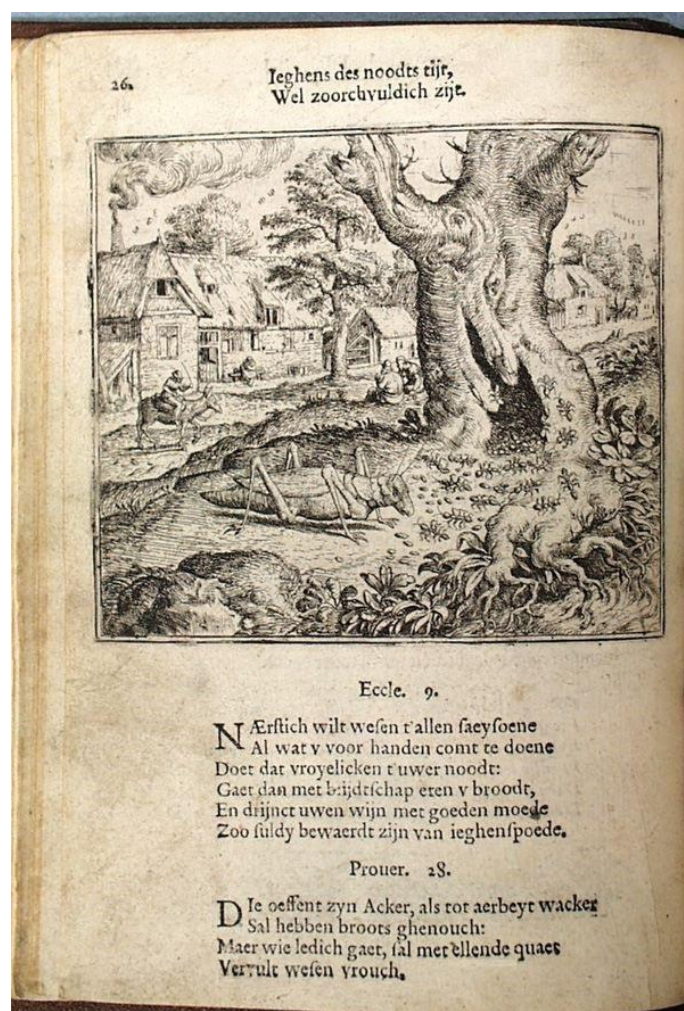


Fig. 3. Marcus Gheeraerts et Eduard De Dene, *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck pour Marcus Gheeraerts, 1567. www.let.leidenuniv.nl.

Effets de collage : Gheeraerts, Visscher et Merian

C'est surtout grâce aux illustrations de Gheeraerts que le recueil connaît un succès immédiat et international. Il a été traduit et adapté en plusieurs langues⁴ : en français (deux fois : l'anonyme *L'Esbatement moral des animaux* (1578) et Etienne Perret 1578), en latin (Arnoldus Freitag 1579), en anglais (Arthur Golding, sans date), en néerlandais (trois fois : Antoni Smyters 1604, Joost van den Vondel 1617 (plusieurs rééditions jusqu'au XVIII^e siècle) et Pieter van de Venne 1632), en allemand (Aegidius Sadeler 1608) et de nouveau

en français (quatre fois : 1595 (Philippe Desprez); trois rééditions, 1659 (Trichet du Fresne), 1689 (anonyme), 1743 (Henri-François d'Aguesseau)). Certaines fables individuelles ont suivi aussi leur propre trajectoire, qui tantôt mène à La Fontaine, comme par exemple *La Vipère et la Lime* et *Le Rat et l'Huître* (Smith 1997 et 2000), tantôt le contourne, comme c'est le cas du *Caméléon* et du *Cerf ivre* (Smith 2014a et 2014b).

Or, notre fable *La Cigale et la Fourmi* a également sa propre trajectoire inattendue. La cigale de Gheeraerts, reconnaissable à ses quatre pattes, fait son apparition dans un album imprimé de paysages, intitulé *Verscheijden playsante lantschappen* (date inconnue), fabriqué par Claes Jansz. Visscher (1586-1652), graveur-illustrateur-imprimeur amstellodamois à réputation internationale⁵ [Fig. 4a et 4b]. Ce recueil est le produit d'un étonnant télescopage inter pictural: pour la composition de cette illustration, Visscher a fidèlement copié, selon la technique du report ou du calque (donc avec inversion d'image), un paysage gravé par le célèbre graveur et imprimeur allemand Matthias Merian l'Ancien (1593-1650) dans son recueil *Novae quaedam ac paganae regiunculae circa acidulas Swalbacenses* (1620) [Fig. 5]. Ensuite, dans ce paysage Visscher a projeté, également selon la technique du calque, l'illustration de la fable de Gheeraerts [voir Fig. 4b]. Ou, pour être plus précis, de Gheeraerts, Visscher a copié la cigale à quatre pattes, les fourmis et l'arbre creux (et on note qu'il a ajouté une souche morte à gauche de l'arbre, qui va jouer un rôle important dans notre argumentation ultérieure). Puis, il a ajouté en néerlandais un motto et une épigramme sous forme de quatrain, qui résument la narration et la morale de la fable représentée. En voici le texte :

Beter gesorcht als geborcht

De Mieren kleyn den Kreeckeldier beschompen
Die sorgeloos versongen heeft sijn tijt.
Soo varen die 't verluyen en verslempen
In stee van hulp ontfangen sij verwijt.

([On est] mieux soigné si [l'on a] assuré [sa situation])⁶

Les petites fourmis se moquent du grillon,
Qui a passé son temps à chanter sans soucis.
C'est ce qui arrive aux gens qui passent leur temps à ne rien faire et à dilapider.
Au lieu d'aide, ils reçoivent des reproches.)



Fig. 4a et 4b (détail). Claes Jansz. Visscher, *Verscheyden playsante lantschappen met sinnebeelden verciert*, geteeckent door Matheus Meriaen, Amsterdam, Claes Jansz. Visscher, s.d. www.geheugenvannederland.nl.

Cette idée d'emblématiser et de moraliser un paysage (dans l'objectif horatien de plaire et d'instruire le lecteur) lui est venue d'un autre recueil de Merian, intitulé *Novae regionum aliquot amoenissimarum delineationes* (1624), qui contient 25 paysages emblématiques, accompagnés, dans une mise en page semblable à celle de Visscher, d'un motto en latin, et d'une *subscriptio*, qui se compose d'un distique en latin et d'un autre distique en allemand.

Ce que Visscher fait, relève d'un procédé artistique que l'on peut qualifier de 'collage' : il combine des éléments hétérogènes qui gardent leur spécificité et leur origine dans l'ensemble de l'illustration, sans essayer d'en faire une unité harmonieuse. Ces éléments picturaux ne sont pas le fait d'un quelconque plagiat (c'est au XVI^e siècle que la réflexion sur le plagiat commence à se préciser), mais ils fonctionnent de la même manière que les citations dans un texte.



Fig. 5. Matthias Merian, *Novae quaedam ac paganae reginulae circa acidulas Swalbacenses, delineatae per Antonium Miruleum ; in aes verò incise per Matthæ Merianum, s.l., s.n., 1620.*
https://archive.org/details/gri_33125005968249.

François Chauveau : du collage à l'imitation sélective

C'est ce qui nous amène à La Fontaine et à François Chauveau [Fig. 6a et 6b]. En plaçant la fable *La Cigale et la Fourmi* au début de son premier recueil, La Fontaine rompt avec une longue tradition qui a coutume de mettre au début une autre fable, à savoir *Le Coq et la Perle* (ou le *Diamant*), méta-fable par excellence, « la fable de la fable » (Speckenbach 1978), qui apprend au lecteur à ne pas suivre l'exemple du coq qui méprise le diamant trouvé (*i.e.* la morale précieuse que contient chaque fable). En mettant *La Cigale et la Fourmi* à l'ouverture de son recueil, il donne le statut de méta-fable à cette fable qui jusque-là n'était pas plus connue que les autres fables ésopiques. Quel est donc le message métadiscursif que *La Cigale et la Fourmi*, fable promue méta-fable, veut montrer au lecteur ? Pour ce qui concerne le texte de La Fontaine, ce message est double : la fable se déclare traditionnelle (donc « choisie », comme le dit le titre du recueil) par son sujet bien connu et par le dénouement qui donne le dernier mot à la fourmi : le « Eh bien ! Dansez maintenant » du dénouement s'inspire d'une longue tradition qui commence par Esope : « Eh bien, si en été tu chantaïs, maintenant que c'est l'hiver, danse ».

En revanche, le texte se montre nouveau, au niveau de sa forme, par sa versification irrégulière, et au niveau de son contenu par ce comique léger qui se constate dans, par exemple, la connaissance des insectes en matière de finances (« Intérêt et capital »), les autres anthropomorphismes comiques (« foi d'animal », « prêteuse », « emprunteuse ») ainsi que la curieuse absence d'une morale explicite du genre « *Fabula docet* » : « Cette fable nous apprend que... », – absence qui exige du lecteur un certain effort interprétatif. Si tout semble dit sur les nouveautés textuelles de *La Cigale et la Fourmi*, cela n'est certes pas le cas de son illustration. Ainsi, il n'est pas improbable que l'idée de placer cette fable au début de son recueil lui soit venue de Visscher, qui est, pour autant que nous sachions, le seul avant La Fontaine à faire la même chose. En effet, La Fontaine et Chauveau paraissent avoir connu l'album de Visscher, tout comme ils ont eu connaissance des illustrations de Gheeraerts, probablement pas dans le recueil flamand de De Dene, mais dans sa version française (*L'Esbattement moral*) ou allemande (Sadeler, *Theatrum morum*) ou dans la version française de ce dernier (*Trichet du Fresne*). Dans le paragraphe suivant, nous nous proposons de démontrer la présence de ces deux « sources », Gheeraerts et Visscher, dans l'illustration de Chauveau.

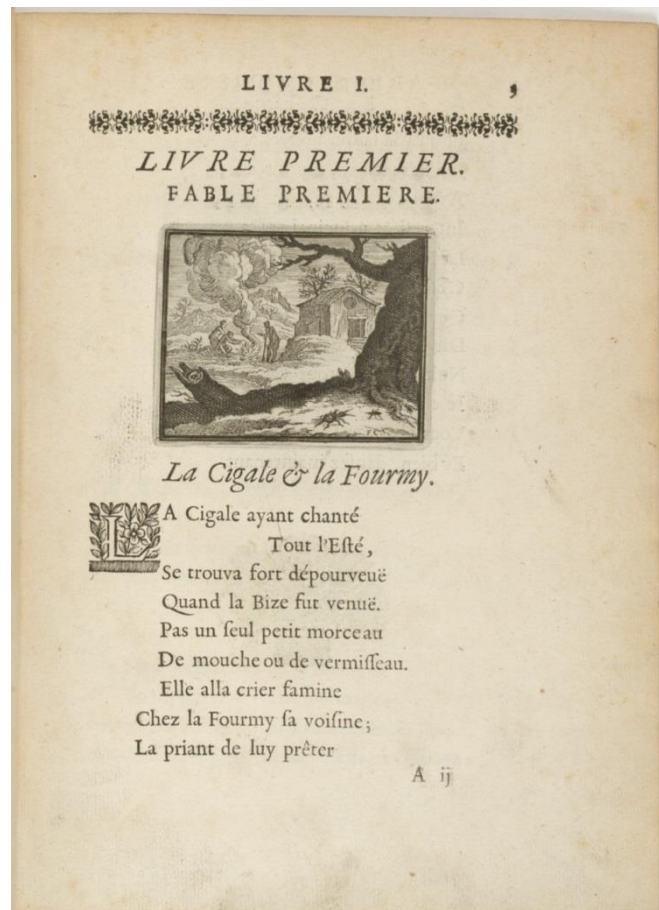


Fig. 6a. Jean de La Fontaine, *Fables choisies et mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668. gallica.bnf.fr



Fig. 6 b (détail). Gravure de François Chauveau, dans Jean de La Fontaine, *Fables choisies et mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668. fr.wikisource.org.

Pour ce faire, résumons d'abord l'analyse que Collinet avait faite de cette illustration et de son rapport avec le texte. Collinet montre que l'illustration de Chauveau est savamment composée. Remédiant à l'absence d'une morale explicite dans le texte de la fable, l'illustrateur oppose le devant de la scène (où sont représentés les deux insectes) à l'arrière-plan, où est figuré le monde des hommes (les vagabonds qui se chauffent au feu, et la ferme). La ligne de démarcation qui sépare le monde de la narration (les insectes) et celui de la morale (les hommes) est rendue par la zone d'ombre qui relie l'arbre à droite et la souche vermoulue à gauche. Collinet montre que, en plus de cette opposition entre l'avant-scène et l'arrière-plan, se dessine aussi une opposition entre les côtés gauche et droit. Le côté gauche connote le malheur (les vagabonds) et la mort (la souche morte), alors que le côté droit, qui est celui de la fourmi, est celui du bonheur, de l'opulence (la ferme), et de la vie (le bel arbre a certes perdu ses feuilles à cause de l'hiver, mais il semble être en bonne santé). Ainsi, selon Collinet, cette gravure, illustrant le texte de La Fontaine et le complétant en quelque sorte, est le fruit d'une étroite collaboration entre fabuliste et illustrateur.

Considérons maintenant l'analyse de Collinet dans la perspective de la préhistoire picturale de la fable. On constate d'abord que l'illustration de Chauveau s'inspire de celle de Marcus Gheeraerts : on retrouve chez les deux illustrateurs un grand arbre semblable, pourvu d'un creux, et quelques figures humaines sur l'arrière-plan, ainsi que la présence de certains détails : la ferme et la fumée. Cependant, les différences entre Chauveau et Gheeraerts sautent aussi aux yeux : chez Gheeraerts, l'arbre, la ferme et les figures ont surtout une fonction pittoresque, qui sert essentiellement à se distinguer de l'illustration quelque peu rude de Salomon et de son prédécesseur anonyme. Ce qui frappe dans toutes les illustrations de Gheeraerts, c'est que l'avant-scène, occupée par les animaux, n'est aucunement liée à l'arrière-plan, où se meuvent quelques figures rustiques, paysans et paysannes de la campagne flamande. Ces figures ont la même indifférence à l'égard de la scène des animaux que le paysan laboureur devant la chute d'Icare dans la peinture éponyme de Pieter Brueghel l'Ancien. Par contre, chez Chauveau tous ces éléments pittoresques obtiennent une signification symbolique et moralisatrice en fonction de l'ensemble, comme nous l'avons vu. L'autre différence entre les deux illustrateurs se trouve au niveau de leur esthétisme. Là où Gheeraerts cherche à s'émanciper par la chalcographie (l'eau-forte) de la rudesse de la xylographie (gravure sur bois) de ses prédécesseurs, Chauveau, par sa gravure sur cuivre, fait preuve d'une tendance archaïsante. Ce faisant, Chauveau semble vouloir se démarquer d'une certaine tendance dans l'illustration de la fable ésopique

depuis Gheeraerts – tendance qui préfère la somptuosité en grand format. Exemplaires de cette tendance sont les fabliers d'Etienne Perret (plusieurs éditions depuis 1578), d'Isaac Briot (illustrateur des fables ésoques de Jean Baudoin, plusieurs rééditions depuis 1631) et de John Ogilby (rééditions depuis 1651). Dans cette recherche de la naïveté d'antan Chauveau renoue avec les illustrations des *Fables* de Ballesdens (1645) et avec les premières éditions des *Contes de Ma Mère l'Oie* (1679) de Charles Perrault, illustrés par Antoine Clouzier (Smith 2011, 553-554).

Ce n'est pas tout. Chauveau semble aussi s'inspirer de l'illustration de Visscher. C'est que la ligne d'ombre horizontale qui lie l'arbre de droite à la souche morte de gauche ressemble beaucoup à la disposition des mêmes éléments chez Visscher. De même, le lac à gauche dans le paysage de Visscher semble lui aussi être repris par Chauveau, ainsi que la maison à droite. Mais ici encore, on remarque les différences entre les deux illustrateurs : là où Visscher, tout comme Gheeraerts, utilise ces éléments pour souligner le pittoresque du paysage et sa couleur locale, Chauveau les utilise pour étayer le symbolisme de son illustration. Ce symbolisme, dans le cas de Chauveau, est proprement élémentaire : comme l'a noté Collinet, le lac représente l'élément aquatique, et les trois autres éléments – feu, air, terre – sont représentés par, respectivement, le feu de paille auquel se chauffent les vagabonds, la fumée qui en sort, et le sol dépourvu de végétation, sur lequel se déroulent les deux scènes, celle des insectes et celle des hommes.

Les différents fabulistes et illustrateurs nous montrent tout un éventail de formes d'imitation.⁷ Résumons-nous. Si Corrozet, Salomon, De Dene et Gheeraerts pratiquent une imitation « différentielle » ou émulative, par laquelle on imite tel devancier tout en se différenciant de lui, et Visscher procède par l'imitation par collage, Chauveau met en pratique une troisième forme d'imitation : l'imitation sélective ou « par emprunt », par laquelle il prend certains éléments dans ses différents modèles (Gheeraerts et Visscher), et les réunit dans un tout harmonieux, tout en les surpassant. Ce faisant, Chauveau suit l'exemple des Anciens, qui répètent l'anecdote de Zeuxis et les femmes de Croton, et l'image horatienne de l'abeille butineuse, qui fait un miel supérieur à partir du nectar trouvé dans des fleurs d'essences diverses – image reprise par La Fontaine : « Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose , / Et fait du miel de toute chose » (La Fontaine 1991, 383).

Épilogue : de Grandville à Lefebvre

On ne s'étonne pas de voir que dans les éditions des fabliers lafontainiens, publiés après la mort du fabuliste, l'illustration se libère progressivement du

texte de La Fontaine tout autant que des vignettes de Chauveau. Dans le cas de *La Cigale et la Fourmi*, la plupart de ces changements picturaux ont été signalés et étudiés par Collinet et par le collectif *La Cigale et la Fourmi et ses images - Interprétations et représentations* (Rocher 2015), qui a été publié en son hommage. Dans le présent épilogue, nous aimerions retracer une ligne d'imitation qui nous semble sous-étudiée. Cette ligne se fait à partir de l'anthropomorphisme des deux insectes protagonistes, qui est déjà présent dans le texte de La Fontaine, mais qui n'est pas encore visualisé dans l'illustration de Chauveau. Les premières étapes de cet anthropomorphisme pictural ont été bien analysées par Collinet : cette ligne commence par la célèbre illustration de J.-J. Grandville (1803-1847) qui habille les deux insectes de vêtements humains [Fig. 7], et qui donne une guitare à la cigale. L'étape suivante est la gravure de Gustave Doré (1832-1883), qui transforme les personnages en êtres humains [Fig. 8] : la fourmi se multiplie en trois personnes, une mère avec ses deux enfants, et la cigale devenue bohémienne, pourvue de la guitare représentée par Grandville. Selon nous, il est possible que Doré, en choisissant une bohémienne pour représenter la cigale, joue sur la ressemblance phonique entre cigale et tzigane, mot récemment introduit en français (selon le *Petit*

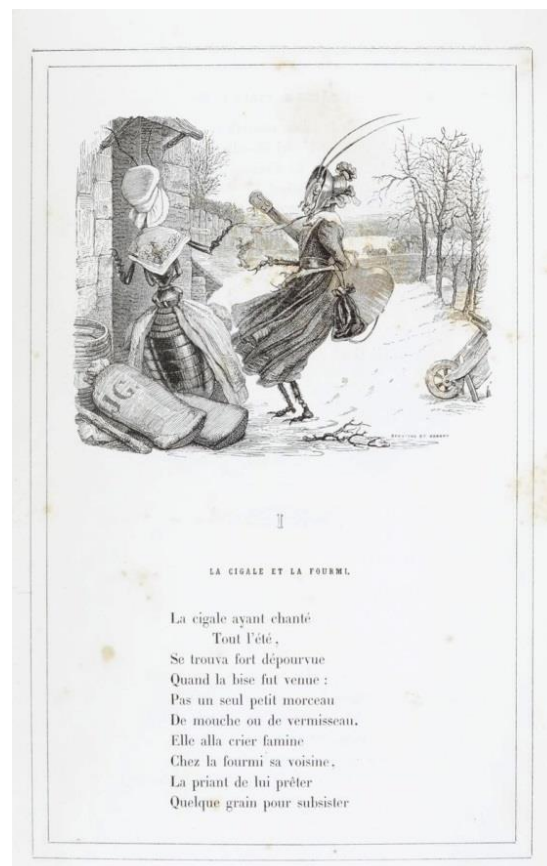


Fig. 7. Illustration de Grandville, dans Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Furne, 1847.
 Ville de Paris / Fonds Heure joyeuse, 2013-373045. gallica.bnf.fr.

Robert, la première attestation du mot date de 1843). Quoi qu'il en soit, la belle tzigane est un personnage à la mode : on n'a qu'à penser à Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, et à *Carmen* de Prosper Mérimée et de Georges Bizet. Et on n'oublie pas que la scène représentée par Doré correspond à une réalité historique et sociale, comme le montre une carte postale non-datée du début du XXe siècle, intitulée « [La Cigale](#) » : la mère, dans son attitude de refus, fait penser à la mère représentée par Doré, et l'enfant de la photo ressemble aux enfants de la gravure, qui eux aussi regardent la tzigane.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. Gustave Doré, *La Cigale et la Fourmi*. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-DC-298 (I). gallica.bnf.fr.

La représentation de la tzigane – belle fille pauvrement vêtue – cache souvent un érotisme implicite, ce dont témoigne peut-être le cou partiellement dénudé de la cigale-tzigane de Doré. Cet érotisme caché sera explicité à plusieurs reprises dans les illustrations de l'époque : on pense à *La Cigale* (1882) de Bridgman ou à *La Cigale* (ca. 1898) de Whistler, et à celle, spectaculaire, de [Jules Lefebvre](#) (1834-1912), représentant de l'art académique français. Le seul titre *La Cigale* (1872) suffit au spectateur français pour mettre en rapport cette peinture avec la fable, qu'il connaît par cœur (comme tous les Français de l'époque).⁹ Dans cette peinture en grandeur nature la cigale-

tzigane est devenue jeune fille (sans doute bohémienne), complètement dévêtue, qui nous regarde en pleine détresse. La peinture déconcerte, parce qu'elle réduit le spectateur en fourmi avare, ou en effroyable voyeur ou agresseur.

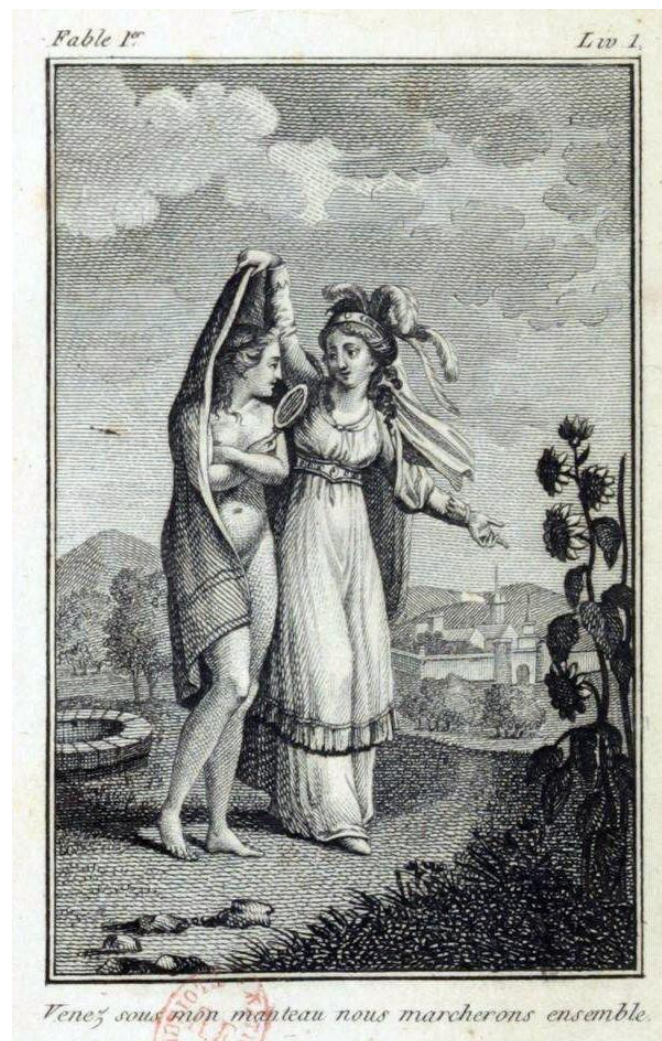


Fig. 9. Illustration de Joseph-Marie Flouest, dans Jean-Pierre Claris de Florian, *Fables*, Paris, Imprimerie Didot, 1792. commons.wikimedia.org.

Il est tentant de mettre cette peinture en rapport avec un autre tableau de Lefebvre : *La Vérité* (1870). Ce tableau dépeint la figure allégorique de la Vérité nue, qui sort du puits, pourvue d'un miroir, faisant référence à la citation bien connue de Démocrite : « La vérité est au fond du puits ». L'allégorie de la « Vérité sortant du puits » connaît une longue histoire picturale datant de la Renaissance et continuant jusqu'au XX^e siècle, entre autres dans le contexte de l'Affaire Dreyfus. Elle est aussi présente, textuellement et picturalement, dans les *Fables* (1792) de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), le plus grand fabuliste français du XVIII^e siècle. La première fable de son fablier s'intitule *La Fable et la Vérité*, dont le titre indique bien la fonction

métadiscursive. L'illustration [Fig. 9], faite par Joseph-Marie Flouest, représente la Vérité nue, le miroir à la main, qui vient de sortir du puits, comme d'ailleurs le texte le dit :

La Vérité toute nue
Sortit un jour de son puits.

À la différence de la Vérité de Lefebvre, et contrairement aussi à l'illustration de Flouest, elle n'est plus jeune :

Ses attraits par le temps étoient un peu détruits.
Jeune et vieux fuyoient à sa vue.

Heureusement, la Vérité rencontre la Fable, dont l'attractivité et la fictionnalité, propres à la fable comme genre littéraire, sont soulignées :

La Fable richement vêtue,
Port[a]nt plumes et diamants,
La plupart faux, mais très brillants.

La Fable l'accueille bien : « Venez sous mon manteau, nous marcherons ensemble », et depuis ce temps elles passent « de compagnie ».

Or, il n'est guère probable que Lefebvre, pour sa Vérité triomphante, se soit souvenu de la pauvre Vérité nue de Flouest, celles-ci étant trop dissemblables. Cependant, il est bien possible que, pour la création de sa Cigale, Lefebvre ait procédé par une sorte d'imitation sélective en combinant la première fable de La Fontaine, illustrée par Doré, avec la première fable de Florian, illustrée par Flouest. Les attitudes des deux femmes nues de Flouest et de Lefebvre – la position de leurs jambes, par exemple – présentent en effet quelque similitude. Quoi qu'il en soit – on est ici en pleine conjecture – *La Cigale et la Fourmi* continue à nous fasciner, de Corrozet à Chauveau, de Grandville à Lefebvre, par ses filiations tant textuelles que picturales, et surtout par ses aspects intermédiaires.

Notes

1. Cet article a été fait dans le cadre du projet de recherche *Aesopian Fables 1500-2010: Word, Image, Education* (NWO-Université de Leyde). Nous tenons à remercier Céline Zaepffel pour ses remarques critiques sur une première version de cet article.

2. Dans ce paragraphe et le suivant, l'information générale sur la fable emblématique et les fabliers de Corrozet, Gheeraerts et De Dene répète et synthétise l'information donnée dans Smith 2006 et 2011.
3. Pour l'ensemble du recueil c'est Gheeraerts qui a pris et a financé l'initiative : la page de titre indique que le fablier a été imprimé « *par Pieter de Clerck pour Marcus Gheeraerts* ». Cependant, pour certaines fables individuelles, les choses s'avèrent moins claires.
4. Pour une liste complète, voir Smith 2006, 115-116.
5. Sur Visscher, voir Leeftang 2014.
6. Traduction explicative de ce *motto* extrêmement dense.
7. Sur les différentes formes imitatives, voir Lee 1949, Dubois 1979, 28.

Ouvrages cités

Ouvrages prémodernes (ordre chronologique) :

Gilles Corrozet, *Les Fables du très ancien Esope phrygien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Paris, Denis Janot, 1542.

Gilles Corrozet, *Les Fables d'Esope Phrygien, mises en Ryme Francoise*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1547.

Marcus Gheeraerts (illustrateur) et Eduard De Dene (auteur), *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck pour Marcus Gheeraerts, 1567.

Matthias Merian, *Novae quaedam ac paganae reginulae circa acidulas Swalbacenses, delineatae per Antonium Miruleum ; in aes verò incise per Matthæ Merianum*, s.l., s.n., 1620.

Matthias Merian, *Novae regionum aliquot amoenissimarum delineationes*, s.l., s.n., 1624.

Claes Jansz. Visscher, *Verscheyden playsante lantschappen met sinnebeelden verciert, geteeckent door Matheus Meriaen*, Amsterdam, Claes Jansz. Visscher, s.d.

Jean de La Fontaine, *Fables choisies et mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668.

Jean-Pierre Claris de Florian, *Fables*, Paris, Imprimerie Didot, 1792.

Ouvrages modernes (ordre alphabétique) :

Claude-Gibert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979.

Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1991.

Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967; reprint d'*Art Bulletin* 22 (1940): 197-269).

Huigen Leeftang, « The Sign of Claes Jansz. Visscher and his Progeny. The History and Significance of a Brand Name », *Rijksmuseum Bulletin* 62 (2014) nr. 3, 240-269.

Philippe Rocher (éd.), *La Cigale et la Fourmi et ses images. Interprétations et représentations*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

Alison Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity*, Genève, Droz, 2000.

Paul J. Smith, « The Viper and the File: metamorphoses of an emblematic fable (from Corrozet to Barlow) », dans Bart Westerweel (éd.), *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leyde, Brill, 1997, 63-86.

Paul J. Smith, « Le rat et l'huître: les avatars d'un emblème, d'Alciat à La Fontaine », dans Sjef Houppermans, Madeleine van Strien-Chardonneau, Paul J. Smith (éds.), *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature. Mélanges offerts à Evert van der Starre*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000, 143-159.

Paul J. Smith, *Het schouwtoneel der dieren. Embleemfabels in de Nederlanden (1567-ca. 1670)*, Hilversum, Verloren, 2006.

Paul J. Smith, « Genèse et herméneutique d'un livre rare: pour une approche intermédiaire du fablier de Ballesdens », dans B. Teyssandier (éd.), *Jean Ballesdens, Les Fables d'Esop Phrygien. Édition critique*. Reims, Epure, 2011, 545-562.

Paul J. Smith, « Inconstant et variable. Le caméléon entre histoire naturelle et emblématique », *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image* 2014a (www.revue-textimage.com).

Paul J. Smith, « Le cerf/serf ivre: de l'*exemplum* à la fable », dans F. Calas et N. Viet (éds.), *Séductions de la fable, d'Esop à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014b, 223-243.

Klaus Speckenbach, « Die Fabel von der Fabel. Zur Überlieferungsgeschichte der Fabel von Hahn und Perle », *Frühmittelalterliche Studien* 12, 1978, 178-229.

Barbara Tiemann, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, Munich, Fink, 1974.