



# Les *Fables* de La Fontaine et ses illustrations ou les enjeux de l'interprétation

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

Mots-clé: La Fontaine; «La Cigale et la fourmi»; interprétation; François Chauveau; Jean-Baptiste Oudry; Jean-Jacques Grandville; Gustave Doré; Willy Aractingy.

Keywords: La Fontaine; «The ant and the grasshopper»; interpretation; François Chauveau; Jean-Baptiste Oudry; Jean-Jacques Grandville; Gustave Doré; Willy Aractingy.

## Introduction

Les *Fables* de La Fontaine est une des œuvres les plus lues de la littérature française, sans doute parce que l'auteur a su transformer l'aride et fastidieuse fable ésoopique en un récit agile et puissant. Pour ce fabuliste, la façon de conter rend la valeur de la moralité plus séduisante: selon lui, il faut chercher à plaire pour parvenir à instruire. La fable existe donc vraiment avec La Fontaine, malgré Ésope, Phèdre et bien d'autres sources, puisque le fabuliste français réécrit l'original avec émulation pour lui donner une vie nouvelle, pour le nourrir d'une fantaisie personnelle et originale.

Nous allons prendre la fable «La cigale et la fourmi», la plus célèbre de toutes les fables de La Fontaine, pour essayer, dans un premier temps, de comprendre comment le fabuliste joue avec l'esprit, l'imagination du lecteur et pour, dans un deuxième temps, parvenir à définir le choix, le jugement que plusieurs illustrateurs ont porté sur cette fable.

### 1. Où il est question d'interprétation de la fable

Tout texte soulève inévitablement la question de l'interprétation, mais les problèmes que posent les fables sont, sans doute, des plus complexes, puisque les

dispositifs d'orientation axiologique dessinent des parcours interprétatifs qui contraignent le lecteur à se soumettre au sens et aux valeurs du texte même. Or, il est également vrai qu'il ne peut y avoir de sens et de valeurs sans la participation du lecteur ; le sens, comme l'affirme François Rastier, «(...) est une interaction entre un texte, des sujets et un entour (ou ensemble de conditions de communication)» (1989: 16).

De fait, tout individu en situation de lecture évalue ses textes, moyennant, selon Jean-Louis Dufays, un mode de participation – où l'on retrouve les cinq valeurs «classiques» de la vérité, de l'émotion, de la moralité, de la conformité et de l'unité – ou un mode de distanciation – composé, lui, de cinq valeurs «modernes»: la poéticité, la transgression, l'originalité et la polysémie (cf. Dufays, 1994). Aussi, Barthes nous avait-il déjà dit préférer le *scriptible* au *lisible*, parce que, selon lui, le lecteur y est plus «un producteur de texte» qu'un simple «consommateur» (1970: 10). La réception cessant donc d'être passive pour devenir active, il s'effectue une réécriture du texte dont le mode d'emploi structural est susceptible de produire un nombre indéfini de lectures. Comme nous le dit Barthes:

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé); le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (ibid.: 11)

Une fois évaluée la posture de lecture, il faut désormais dégager ce qui est propre au sujet même, non à cette entité abstraite préétablie par le texte, mais au lecteur, comme récepteur, dans sa spécificité, dans sa dissemblance, en somme, dans son individualité. *L'interprétation*, nous dit Barthes, ne consiste pas à «donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait» (ibid.). L'interprétation, comme résultat de l'interaction entre la structure du texte et son récepteur, d'une dynamique que Wolfgang Iser appelle «l'acte de lecture» et qui joint les deux pôles d'une relation, «le pôle artistique» – c'est-à-dire, le «texte produit par l'auteur» –, et «le pôle esthétique» – qui correspond «à la concrétisation réalisée par le lecteur» (Iser, 1985: 48) –.

Jean Bellemin-Noël ajoute, à son tour, que «la lecture reconduit à l'écriture» (2001: 6) et il effectue, ainsi, un prolongement de la pensée de Barthes – et, bien évidemment, de celle d'autres spécialistes –, dans la mesure où il conçoit que le lecteur devient un écrivain potentiel dès qu'il met en fonctionnement le processus d'appréciation qui vise l'obtention de sens.

L'interprétation, telle qu'on l'entendra donc ici, relève de cet acte complexe et synthétique par lequel le lecteur prolonge et fait vivre l'œuvre d'art. Ainsi, en prenant

appui sur les travaux de Barthes, de Wolfgang Iser, de Hamon (cf. 1979) et de Jouve (cf. 2001), nous essaierons de découvrir les procédures qui, ayant été prévues dans le texte, ont été soumises au travail de translation effectuée par le lecteur. En somme, nous entreprendrons de découvrir le niveau où les fables présentent, mettent en scène et hiérarchisent des normes et des valeurs; en d'autres termes, nous chercherons à repérer les parcours interprétatifs qui ont permis aux illustrateurs de construire leurs valeurs et de réaliser leur représentation iconographique.

## 2. Où il est question de la lecture et de l'interprétation de «La cigale et la fourmi»

Ainsi, partant de l'une des fables les plus connues de La Fontaine, «La cigale et la fourmi», nous essaierons de dégager les circuits textuels de la transmission des valeurs et de repérer les dispositifs textuels d'orientation axiologique qui ont pu être à l'origine de la lecture plurielle de la fable; nous tâcherons, par la suite, de confronter ce texte de La Fontaine à plusieurs illustrations, de François Chauveau, du XVII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Baptiste Oudry, du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Jacques Grandville et de Gustave Doré, du XIX<sup>e</sup> siècle et, enfin, de Willy Aractingi du XX<sup>e</sup> siècle.

Commençons, tout d'abord, par lire cette fable qui appartient au premier livre du recueil des *Fables*:

### «La cigale et la fourmi»

La cigale, ayant chanté  
 Tout l'été  
 Se trouva fort dépourvue  
 Quand la bise fut venue.  
 Pas un seul petit morceau  
 De mouche ou de vermisseau.  
 Elle alla crier famine  
 Chez la fourmi sa voisine,  
 La priant de lui prêter  
 Quelque grain pour subsister  
 Jusqu'à la saison nouvelle  
 «Je vous paierai, lui dit-elle,  
 Avant l'Oût, foi d'animal,  
 Intérêt et principal.»  
 La fourmi n'est pas prêteuse;  
 C'est là son moindre défaut.

«Que faisiez-vous au temps chaud?  
Dit-elle à cette emprunteuse.  
-Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaise.  
-Vous chantiez? j'en suis fort aise.  
Eh bien! dansez maintenant.» (La Fontaine, 1977: 43)

Si nous nous arrêtons quelques instants sur le titre lui-même, «La cigale et la fourmi», le «et» qui semblerait, à première vue, vouloir unir deux noms communs, et jouer ainsi sa fonction de conjonction, n'est en fait là que pour marquer une opposition entre ce qui s'avère être les deux personnages principaux du récit. La Fontaine, par ce «et» parcimonieux, cherche donc à renforcer la désunion entre les deux protagonistes du récit et, par là même, à ébaucher, en quelque sorte, déjà, la structure duelle du récit.

Par ailleurs, l'anthropomorphisation que l'auteur effectue sur les animaux renforce cette structure narrative duelle, dans le sens où les caractéristiques morales des deux animaux, leurs particularités, empruntées à l'être humain, sont construites selon un système binaire d'acteurs opposants qui vont s'associer à la dualité de la structure même du récit. Une fois orientés axiologiquement, négativement ou positivement, selon leurs défauts ou leurs qualités, ils aboutissent soit à un échec, soit à une réussite, résultat de la valorisation effectuée par l'auteur. Michel Fabre, dans *L'Enfant et les fables* (cf. 1989), considère que, dans ce système d'opposition actorielle, il existe trois rôles essentiels, le thématique, le narratif et le rhétorique.

Nous retrouvons ce mécanisme dans cette fable lafontainienne, puisque les rôles thématiques qui se trouvent associés à la fourmi sont la prévoyance et l'avarice, alors que ceux de la cigale sont l'irresponsabilité et l'insouciance; par conséquent, la fourmi a le rôle narratif d'héroïne, tandis que la cigale a celui de victime. Toutefois, l'auteur y a introduit un phénomène de neutralisation rhétorique: nous n'y trouvons pas la dissociation entre l'exemple et le contre exemple, car, si la cigale possède clairement le rôle rhétorique de contre-exemple, nous vérifions, cependant, que la fourmi n'est nullement érigée au rôle rhétorique d'exemple, dans le sens où seule sa prévoyance est un modèle de qualité, non son avarice.

Le lecteur peu attentif, au risque de ne pas découvrir cette nuance et de se laisser guider psychologiquement et affectivement, n'y perçoit que la réussite du protagoniste à haute valeur morale et l'échec de celui qui a fait le mauvais choix. Or, par le jeu subtil de neutralisation rhétorique, cette fable accentue, surtout, le rôle du plus faible, c'est-à-dire, de la cigale.

L'anthropomorphisation transforme les animaux en êtres singuliers, en représentants d'un type humain et, par conséquent, le lecteur de la fable s'y identifiera, y réfléchira, y participera ou s'en écartera, selon la relation qu'il aura établie avec le texte.

Mais un autre dispositif, l'argumentation, est là aussi pour influencer le lecteur. De fait, les prises de paroles des personnages et les prises de position du narrateur exercent une forte influence sur celui qui cherche à découvrir le sens du texte.

Tout d'abord, les paroles mêmes des personnages, exprimées dans un discours rapporté (Genette, 1972), apparaissent sous forme d'un dialogue où chacun d'entre eux exprime ses intentions:

«Je vous paierai, lui dit-elle,  
Avant l'Oût, foi d'animal,  
Intérêt et principal.» (...)

«Que faisiez-vous au temps chaud?» (...)

«- Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaie.  
-Vous chantiez? j'en suis fort aise.  
Eh bien! dansez maintenant.»

Ces manifestations évaluatives des personnages semblent, au premier abord, participer d'un modèle antithétique, mais les manifestations évaluatives du narrateur viennent, d'une part, renforcer le défaut de la cigale et, de l'autre, diminuer la qualité de la fourmi:

«La fourmi n'est pas prêteuse;  
C'est là son moindre défaut.»

«Dit-elle à cette emprunteuse.»

Le narrateur, après avoir procédé à une brève description de la cigale, où il ressort que la cigale avait chanté tout l'été, fixe de façon inaltérable le caractère de celle-ci et la position qu'il prend au sujet de cette dernière, quelques lignes plus loin, ne fait que réitérer le défaut de caractère. En outre, par le commentaire qu'il fait sur la fourmi, le narrateur cherche également à influencer et à modeler sa relation avec le lecteur, de sorte que son intervention vienne amoindrir la qualité des valeurs de cet insecte et soulever le doute.

La Fontaine semble ne pas avoir voulu respecter la règle d'action et donner une axiologie claire à sa fable, c'est la raison pour laquelle la morale reste, elle aussi, implicite, puisque placée dans la dernière réplique de la fourmi: «Vous chantiez? j'en suis fort aise. Eh bien! dansez maintenant». L'auteur a voulu, délibérément, brouiller le lecteur quant aux valeurs à suivre: faire comme la fourmi ou éviter d'être comme la cigale? Il a laissé le champ libre au lecteur, de manière à ce que ce dernier puisse édifier sa propre axiologie en partant de l'orientation argumentative du texte même.

Par ce procédé de brouillage axiologique, La Fontaine amoindrit la force de la morale et semble vouloir nous dire qu'il ne cherche pas à prêcher la vertu. Il fait en sorte

que les personnages illustrent, de façon imagée, une réalité psychologique, mais contrairement à Ésope, qui ne se contentait que de mettre en relation des oppositions, La Fontaine innove en créant un nouveau fonctionnement narratif et rend l'opposition entre les deux protagonistes moins repérable parce que laissée au critère de celui qui lit.

### 3. Où il est question de l'interprétation des illustrations

Les relations entre la fable et l'illustration sont, aujourd'hui encore, des relations privilégiées. Alain-Marie Bassy, dans son ouvrage *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations* (1986), nous fait déambuler dans la mise en image, dans l'interprétation, dans la re-création, en somme, il nous promène en plein métatexte visuel. «L'art de La Fontaine apparaît comme une constante suggestion d'images; en cela, il fait le contraire de ce qu'a fait l'emblème: sa rhétorique ne va pas de l'image à l'idée mais de l'idée à l'image» (Lebrun, 2000: 40).

L'illustration, comme animateur de la parole narrative, comme instigateur de l'imaginaire peut, néanmoins, poser problème: éclaire-t-elle le texte en y projetant une lumière nouvelle ou l'artiste traduit-il la fable par son interprétation subjective en rajoutant des éléments qui sont absents dans le texte? Rendre compte d'un récit par une image peut prêter à bien des distorsions, à des écarts et, par conséquent, il n'est pas toujours simple de dégager la part de l'interprétation littérale de l'interprétation symbolique, de rechercher son fonctionnement, au titre de dispositif signifiant.

Ainsi, nous allons nous attacher à dégager le processus de transposition de l'énonciation verbale en représentation iconique, à étudier les correspondances d'un système à l'autre et à discerner le fonctionnement de la traversée réciproque de la fable par l'image et de l'image par le texte. Nous nous intéresserons également aux diverses techniques de reproduction, dans la mesure où elles peuvent aussi infléchir sur cette transposition.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'image est un ajout naturel de tout texte écrit, François Chauveau, peintre et dessinateur contemporain du fabuliste, considéré homme illustre par Charles Perrault, doué d'une puissante imagination poétique, ouvre la voie vers l'illustration des fables de La Fontaine.



Dans cette gravure – sur cuivre – de «La cigale et la fourmi», datée de 1668, Chauveau semble, à première vue, avoir ébauché, assez grossièrement dirons-nous, la fable: les traits sont mal encrés et les deux animaux, qui se trouvent au premier plan, sont, d'emblée, reproduits sans grande précision, sans grande exactitude et peuvent, d'ailleurs, prêter à confusion. Or, il est vrai aussi que le style simple

et roide, l'exécution quelque peu grossière, peuvent avoir été influencés par la rusticité même de la fable ésoopique – Chauveau, connaisseur de l'œuvre d'Esopé, a dû également s'y inspirer pour réaliser son dessin.

Mais ne nous laissons pas méprendre à cette apparente légèreté et arrêtons-nous plus longuement sur l'image afin d'essayer d'en comprendre l'organisation. Après une lecture plus attentive, nous vérifions que l'ombre et les racines de l'arbre divisent la vignette en deux sections: au premier plan, une section plus petite – retrait modeste au côté gauche de la gravure – où se trouvent les deux insectes – qui ne se distinguent, d'ailleurs, aucunement de l'animal naturel, ne serait-ce que par l'imperfection du trait –, et qui correspond à l'espace restreint de la scène, à l'espace de représentation, puisque c'est là que s'établit le dialogue de la cigale et de la fourmi, que se déroule l'action. La tâche sombre des racines de l'arbre et de l'ombre, au deuxième plan, fait contraste avec la tâche claire de l'espace restreint et le regard de l'observateur se trouve, dès lors, contraint à s'arrêter sur les deux animaux. Mais, bien rapidement, les yeux sont attirés par ce qui se trouve, au fond, au troisième plan, dans une autre section, bien plus grande que la première: ceux-ci s'arrêtent sur des paysans qui se chauffent les mains autour du feu, sur une maison en bois, sur des arbres dénudés et sur une fumée qui monte vers le ciel. Cette autre scène correspond à l'espace vague, ou espace du réel, et elle a pour fonction d'encadrer la scène principale par un signifiant commun: l'hiver.

Chauveau semble ne pas s'être intéressé à l'ambiguïté entre l'homme et l'animal soulignée par La Fontaine et avoir préféré y faire apparaître l'animal et l'homme dans leur forme naturelle. Ainsi, aucun élément du texte «La cigale et la fourmi» ne permet de justifier la présence, dans l'illustration, des paysans<sup>1</sup>; mais ces derniers représentent, en fait, la virtualité du regard du spectateur. En effet, le regard de ces hommes, appartenant à l'espace vague, peut prétendre se poser sur l'espace restreint et vouloir métaphoriser le regard du spectateur – qui se posera ou ne se posera pas sur la gravure elle-même.

D'autre part, sans doute Chauveau a-t-il, aussi, délibérément voulu transposer la fable dans l'univers de l'homme et y jouer avec la morale, puisque nous pouvons y trouver des oppositions qui ne faisaient pas partie de la fable lafontainienne: le bois mort (qui se trouve dans le feu) et qui symboliserait la mort / l'arbre debout, prête à renaître, et qui symboliserait donc la vie; les hommes qui se réchauffent au bord du feu, symbolisant, sans doute, le nomadisme / la maison, symbolisant le sédentarisme; etc... La portée de cette illustration semble vouloir appeler la connivence du lecteur qui connaît la fable pour, par les personnages, le décor et l'atmosphère, le faire voyager dans le monde de la représentation plastique.

---

<sup>1</sup> Parmi les cent vingt-deux fables du premier recueil qui ont été illustrées, l'homme apparaît soixante douze-fois.

Il serait également intéressant de partir d'une lecture où les yeux se déplaceraient du bas vers le haut de l'image, puisqu'on y décèlerait la superposition des quatre règnes de la création: le règne animal, représenté par la cigale et la fourmi; le végétal, représenté par l'arbre et la racine; l'humain, représenté par les paysans; et, le minéral, représenté par la montagne. D'autre part, on y découvrirait, également, la décomposition ésotérique du monde: les quatre éléments primordiaux – la terre, l'eau, le feu et l'air (ce dernier évoqué par la fumée) – y figurent et peuvent être envisagés sous un angle métaphorique et renvoyer à l'équilibre parfait du monde.



Dans cette gravure sur cuivre de Jean-Baptiste Oudry, datée de 1755, nous ne trouvons plus le naturel, le simple, le rustre; bien au contraire, cette estampe laisse place, comme il est naturel à cette époque là, à l'élégance et à l'ornement gratuit. A droite de l'image, au premier plan, les deux personnages de la fable disparaissent sous l'ampleur d'une tapisserie immense qui possède une nature en trompe l'œil (une clairière, puis, un sous bois) et qui divise l'image, verticalement, en deux sections: à droite, une tâche claire délimite l'espace restreint; à gauche, l'espace vague, composé d'un piédestal possédant, en bas relief, deux enfants nus et, sur ce piédestal, un vase orné de motifs baroques, avec une plante. En toile de fond, nous trouvons un paysage champêtre, vaguement défini. Cette constatation peut, d'ors et déjà, pousser à réfléchir: en divisant son image en deux et en plaçant, au côté droit de l'image, la cigale et la fourmi et, au côté gauche, les deux enfants, Oudry n'exprime-t-il pas son interprétation morale de la fable? N'œuvre-t-il pas en faveur de la finalité didactique de la fable?

A l'opposé de Chauveau, la campagne occupe, ici, une place beaucoup moins importante, puisque la tapisserie qui la remplace semble avoir été placée là pour servir de décor à l'espace de représentation. A l'inverse, encore une fois, de Chauveau, Oudry reproduit les deux animaux avec précision; le spectateur y identifie d'immédiat les deux personnages lafontainiens et il lui semble, même, y voir deux acteurs en scène.

Ce peintre baroque privilégie le paysage et le décor, mais nous n'y retrouvons aucunement l'hiver, la saison de la fable de La Fontaine: cet illustrateur se soucie avec la précision, le détail et préfère donc attirer l'attention sur les natures mortes, sur la perfection de la reproduction des animaux, plutôt que de chercher à faire une adaptation parfaite de la fable. Nous estimons, toutefois, qu'«il esquisse une typologie caractérielle absente chez son prédécesseur» (Lebrun, 2000: 97).

Jean-Jacques Grandville, dessinateur, caricaturiste, d'inspiration baroque, du XIXe siècle, joue, lui, sur la fantaisie. Il rivalise avec la malice lafontainienne: au premier plan, les deux animaux, dans un décor de neige, se trouvent en mouvement; la cigale

porte, en bandoulière, une guitare et semble demander de l'aide à la fourmi qui, vêtue de ménagère, semble vouloir manifester son désaccord par le geste de la patte; cette dernière protège les deux sacs d'aliments qu'elle a amoncelés tout au long de l'été. Les animaux se trouvent donc humanisés par la main de Grandville, et portent, ainsi, sa propre marque satirique.



Poussé, lui aussi, par le goût du détail, l'illustrateur s'est acharné à reproduire minutieusement l'anatomie de chacun des insectes, mais, pour leur faire prendre forme humaine, il les a vêtus selon les coutumes de l'époque: la fourmi porte une coiffe et un châle normands, mais le tablier en fait une ménagère, alors que la cigale – habillée, elle aussi, selon la tradition normande –, plus coquette, plus soignée, bourgeoise, se trouve munie d'une robe et d'un sac à main. Le mouvement que Grandville a su donner à la robe de cette dernière, renforce le décor hivernal de l'image, puisqu'il suggère qu'une bise froide et cinglante parcourt le corps de la pauvre cigale et prend, ainsi, parti de celle-ci. Marlène Lebrun nous dit, à ce sujet:

En habillant les animaux de La Fontaine avec des costumes humains (...) Grandville pose les bases d'une réflexion jusqu'ici repoussée sur l'ambiguïté entre la nature humaine et la nature animale. (ibid.: 97-98)

Mais l'homme se trouve également représenté sur cette image, dans la mesure où, au troisième plan, nous distinguons un homme qui porte un sac sur les épaules: sans doute Grandville a-t-il désiré faire l'apologie du travail paysan, a-t-il cherché à soutenir le chantre du paysage français.

Tout comme dans la fable, le monde rural s'affirme, aussi, dans un grand nombre de représentations iconographiques et Gustave Doré n'échappe pas, non plus, à ce renouveau. Ce dessinateur, du XIX<sup>e</sup> siècle, le plus connu de tous, met, lui, la poésie de la fable en images. Soucieux défenseur de l'interprétation, fidèle au mouvement, à la lumière et au sens, il remplace les animaux par une belle jeune fille, musicienne, et par une mère de famille qui nie l'aide que celle-ci lui implore avec un air dédaigneux, alors que la jeune fille, affrontée, maintient la tête basse. Contrairement à Grandville qui humanise l'animal, Doré animalise l'homme et métamorphose la fable lafontainienne par son romantisme social.



Jouant sur les contrastes du clair/obscur, de la neige/nuit, l'illustrateur illumine certains visages, afin d'attirer l'attention du spectateur sur le détail – la méchanceté de l'honnête femme et la compassion des enfants –. Le visage de la musicienne se maintient dans l'ombre, comme pour ne pas révéler la honte qui l'assaille – toutefois, la lumière sur son coup et l'auréole qui éclaire le sol à ses pieds, dévoile la beauté et la sensibilité de la jeune fille. Cette vision de Doré transmet donc une atmosphère mélodramatique en dissonance avec la sobriété de la fable classique.



Willy Aractingi, peintre américain du XX<sup>e</sup> siècle, a illustré les fables dans une œuvre dédiée à la jeunesse. Il a procédé à une adaptation en huile sur toile et le style qu'il a adopté se rapproche de la peinture naïve de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles – les feuilles, au premier plan, nous font rappeler les peintures d'Henri Rousseau; les animaux nous font penser à Fernand Léger. Fasciné par la morale, par

l'humour, par la malice de La Fontaine, il reconstruit la fable par la sobriété des traits, par la pureté des couleurs et par la simplicité du décor.

Les animaux sont, ici aussi, ébauchés grossièrement, ne laissant voir que l'essentiel de l'animal, ce qui, précisément, permet de l'identifier: les différentes parties du corps de la fourmi, ses pattes; les ailes de la cigale, en mouvement. «Une apparente naïveté souvent pleine d'humour rend le texte [de La Fontaine] immédiatement accessible sans jamais l'affadir» (ibid.: 102), affirme Marlène Lebrun. En effet, la précision de la technique picturale d'Aractingi nie toute naïveté apparente: la symétrie de la composition – les deux plantes dessinées latéralement –, les lignes courbes – celle qui va du bas de l'image jusqu'à la cigale et celle qui commence avec la fourmi et se termine avec la cigale – nous donnent une idée de mouvement et font que, par la perspective, les deux personnages se rencontrent.

Les couleurs, à leur tour, suppléent l'absence de précision des formes organiques et visent la sensibilité du spectateur, qui est prêt à se laisser transporter par une gamme de couleurs tendres qui participent à cette réécriture poétique de la fable de La Fontaine.

## En guise de conclusion

Comme l'affirme donc François Rastier, le sens «(...) est une interaction entre un texte, des sujets et un entour (ou ensemble de conditions de communication)» (1989:

16) et l'histoire de ces illustrations met bien en évidence le dialogue ingénieux et ininterrompu entre La Fontaine et les différentes personnalités que nous avons étudiées. Si, comme nous avons pu le constater, Chauveau a mis en valeur la naïveté, Oudry a fait ressortir l'élégance, Grandville la satire, Doré un certain romantisme naissant et Aractingi une certaine simplicité naïve, c'est parce que tous ont participé à la renaissance de la fable lafontainienne en s'affranchissant, d'une façon ou d'une autre, de la fidélité au support textuel. L'illustration cesse progressivement d'assumer son rôle d'accompagnement pour devenir un prolongement de la fable. La responsabilité est de La Fontaine lui-même:

La seule véritable paresse de La Fontaine est d'avoir confié au lecteur le soin d'une création imaginaire sur laquelle il se contente d'attirer notre attention. (Bassy, 1986: 253)

Bien que tous les illustrateurs soient partis de la même orientation argumentative, tous ont édifié leur propre axiologie, tous ont tracé un nouveau parcours interprétatif et ont permis que se révèlent les incalculables virtualités de la fable ainsi que son inépuisable pouvoir de suggestion.

L'art de narrer de La Fontaine est inséparable de son art de suggérer et c'est la combinaison de ces deux talents qui permet la subtilité des lectures plurielles.

## Bibliographie

BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

BASSY, Alain-Marie (1986). *Les fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustrations*. Paris: Promodis.

BELLEMIN-NOËL, Jean (2001). *Plaisirs de vampire*. Paris: PUF.

DUFAYS, Jean-Louis (1994). *Stéréotype de lecture*. Bruxelles: Mardaga.

FRABRE, Michel (1989). *L'Enfant et les fables*. Paris: PUF.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

HAMON, Philippe (1979). *Texte et idéologie*. Paris: PUF.

ISER, Wolfgang (1985). *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Mardaga.

JOUBE, Vincent (2001). *Poétique des valeurs*. Paris: PUF.

LA FONTAINE, Jean de (1977). *Fables*. Paris: Bordas.

LEBRUN, Marlène, (2000). *Regards actuels sur les 'Fables' de La Fontaine*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette, 1989.

Résumé: Les relations privilégiées entre les *Fables* de La Fontaine et ses illustrateurs durent depuis quatre siècles. Aussi nous sommes-nous intéressée à confronter une des fables les plus connues, «La cigale et la fourmi», à ses illustrations, afin de dégager la vision que chacun des illustrateurs a porté sur le texte original. Chaque artiste a effectué un choix, a porté un jugement, avant de procéder à la mise en image; il a opéré un reclassement qui a permis que s'ouvrent de nouveaux horizons à l'interprétation de la fable lafontainienne.

Abstract: The privileged relations between La Fontaine's fables and its illustrators have lasted for around four centuries. We have thus sought to compare one of the most popular fables, «The ant and the grasshopper», with its illustrations, so as to point out the perspective each illustrator has brought upon the original text. Before sketching the picture, each artist has made a choice, has voiced a judgment. Each one of them has therefore reframed La Fontaine's text in such a way that new modes of interpretation have been suggested.