

PRÉSENTATION : LE « FEU » DE FRANÇOIS CHAUVEAU

Olivier Leplatre

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2020/4 n° 289 | pages 605 à 615

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130823872

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2020-4-page-605.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Olivier Leplatre

Présentation : le « feu » de François Chauveau

Le visage le plus connu de François Chauveau est certainement son portrait de 1664 peint par Claude Lefebvre¹. Louis Cossin en tira une gravure en 1668² appelée, sous différents cadrages, à figer pour la mémoire l'image de celui qui dédia toute sa vie, sans relâche, à en inventer, et qui fut également, à l'occasion, portraitiste³. En 1663, le 14 avril exactement, l'artiste avait été élu à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, un peu plus d'un mois après la date de son cinquantième anniversaire. Cette distinction était un rare privilège accordé à un graveur. Il fallait que la célébrité de Chauveau fût grande et ses qualités unanimement reconnues, à l'égal de Sébastien Leclerc qui, dans son siècle, fut l'autre immense artiste de l'estampe et qui, lui aussi, connut les honneurs de l'Académie. Chauveau porta le titre de graveur du roi.

Le portrait de Lefebvre-Cossin est celui d'un homme installé. Assis, drapé dans son vêtement aux allures de toge romaine, le bras replié, appuyé sur son fauteuil, Chauveau cale, entre la main gauche et une petite table, une planche de cuivre, emblème de son talent. En hommage, Cossin y a déliné une Minerve armée. Au bas de son sceptre d'artiste, ont été disposés sans ordre des outils, comme si toute la vie de Chauveau résidait là, dans ces quelques objets qui furent, quotidiennement sans doute, les repères de son métier.

Le portrait à mi-corps confère à la figure, saisie dans le résultat du geste qui identifie le dessinateur-graveur, la solennité des bustes sculptés. Aussi expose-t-il ce sentiment partagé dont Charles Perrault, l'ami du graveur, relayait le souvenir pour l'immortaliser dans son Panthéon : Chauveau fit, en son temps, partie de la communauté des Hommes illustres⁴. Et, cependant, orienté de trois-quarts vers sa droite, l'artiste a les yeux un peu perdus. Sa posture hésite, en définitive, entre l'assurance qui confirme le sentiment d'avoir réussi et une forme de désinvolture, à moins qu'il ne s'agisse de cette « humilité », élégamment alliée au mérite, par laquelle Perrault débute l'éloge de son portrait textuel.

1. On en trouvera une reproduction dans le livre de Dominique Larcena, *François Chauveau : peintre, dessinateur & graveur, 1613-1676*, Aurillac, D. Larcena, 2009 (numéro I, cahier d'images en couleur).

2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405337p.item>

3. Sur les portraits gravés par exemple, voir D. Larcena, *François Chauveau, op. cit.*, p. 177-182.

4. Charles Perrault, « François Chauveau, dessinateur et graveur », in *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1700, t. II, p. 99-100.

La planche exhibée par Chauveau est tournée dans la perspective de cette autre direction que le regard semble atteindre mais qui nous demeure inaccessible. Sans doute le peintre, et le graveur à sa suite, ont-ils voulu suggérer, dans le hors-champ de l'image, le lieu de l'imagination, d'où la planche, à main gauche, a été figurément tirée avant d'empreindre le papier et servir le prestige de quelque livre. Pour témoigner de la vie de Chauveau et d'une formule résumer sa manière, Perrault retient que « personne n'a peut-être jamais eu une imagination plus féconde » ; et il rappelle que « quand on luy proposoit quelque Ouvrage il prenoit une ardoise, sur laquelle il dessinait la pensée qu'on luy avoit proposée »⁵. Perrault décrit Chauveau inséparable de cette ardoise qui était sa prothèse de travail, prêt à lever en quelques gestes un projet d'images. Dans son mémoire, Jean-Michel Papillon complète le tableau rapidement brossé par Perrault ; il insère les enfants du dessinateur supposés lui faire, à la veillée, la lecture des ouvrages « dont il falloit qu'il fit des vignettes ou sujets⁶ ». Par ce supplément topique, Papillon affine la scène primitive de la création. Le biographème s'ajoute à d'autres et contribue à forger, dès le XVII^e siècle et plus encore après, la vie singulière, individuée de Chauveau, dont la connaissance reste à ce jour relativement lacunaire, comme une véritable vie d'artiste (Élodie Benard), avec son lot d'événements plus ou moins tirés de la réalité et leurs réinterprétations mythiques ou légendaires vouées à incarner l'idée du génie sur le fond de l'existence humaine.

Homme d'imagination, Chauveau eut incontestablement la passion des images. Elle lui vint, semble-t-il, assez tôt. Parce que son milieu fut celui de la bourgeoisie fortunée et cultivée, il reçut, dès ses premières années, une éducation d'honnête homme, dans laquelle le dessin, comme la musique, eut un rôle essentiel mais qui aurait dû n'occuper que le temps du loisir mondain. Or le jeune Chauveau se fit remarquer par son aisance à dessiner et à peindre. Et c'est donc tout naturellement qu'au moment des revers de fortune de son père, joueur invétéré (on dit qu'il perdit tout en une nuit – autre biographème), il put prendre, poussé par la nécessité, la décision de vivre de son talent. Il bénéficia des leçons d'un peintre alors à l'aube de sa carrière, Laurent de La Hyre, à peine plus âgé que lui (Chauveau avait environ 15 ans et La Hyre était de 7 ans son aîné).

Les débuts du jeune Chauveau furent sous l'influence de ce maître qui le forma et « dont il gravait les ouvrages⁷ », mais il n'est pas impossible de penser que les échanges furent réciproques et que certaines compositions de La Hyre profitèrent des idées et des facilités, déjà prometteuses, de l'élève. L'apprentissage amena en tout cas Chauveau à aider son professeur : il se fit la main sur les sujets religieux ou mythologiques ; il apprit toutes les techniques du dessin et de la gravure, sur bois et sur cuivre. On compte peu d'artistes au XVII^e siècle

5. *Ibidem*, p. 99.

6. Jean-Michel Papillon, *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils, Évrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur* [1738], éd. Thomas Victor Arnouldet, Paul Chéron, Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854, p. 11.

7. Ch. Perrault, « François Chauveau, dessinateur et graveur », *op. cit.*, p. 99.

qui pouvaient, à son exemple, suivre jusqu'au bout les étapes du travail. Chauveau préparait ses eaux-fortes d'après ses propres dessins, étant capable, comme le rappelle Maxime Préaud, de « les terminer directement sur le cuivre verni⁸ ». Cette double compétence ne fut certainement pas sans conséquences sur son trait dont les lignes, les contrastes, l'épaisseur tenaient compte, dès les esquisses, de la transposition sur le cuivre (Marie-Claire Planche).

Les premières œuvres de Chauveau, signées de son nom, parurent en 1637. Il fallut attendre cependant le début des années 1640 pour que le jeune homme commençât réellement à s'affranchir de La Hyre, son mentor, et s'appropriât pleinement cet enthousiasme d'animation et ces audaces stylistiques qui le rendirent ensuite inimitable. Alors débuta un succès rapide, et qui ne se tarit pas jusqu'à la mort de l'artiste, atteint d'une fièvre, le 3 février 1676. Outre plusieurs ouvrages dédiés au roi ou directement orientés pour son éducation (Bernard Teyssandier), Chauveau eut le privilège des commandes royales : en 1664, il participa avec Israël Silvestre aux *Courses de teste et de bagues faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en 1662* ; il réalisa des gravures mythologiques pour l'éducation du Dauphin dont le duc de Montausier avait la charge.

Afin de mener à bien les projets qui s'accumulaient et le maintenaient continuellement sur le métier, il dut s'adjoindre l'aide de près d'une cinquantaine de graveurs parmi ceux qui comptèrent : Nicolas Cochin, Pierre Daret, Abraham Bosse, Jean Lepautre... Comme il l'avait fait sous l'égide de La Hyre, il collabora aussi avec les peintres à qui il fournit quantité de dessins préparatoires⁹.

Comme déjà chez son père, quand il était en fortune, Chauveau fréquenta les milieux artistiques, fit des rencontres, noua beaucoup de contacts, scella des amitiés qui aidèrent sa carrière. Ses excellentes relations avec les libraires (Augustin Courbé, Sébastien Cramoisy, Claude Barbin, Denys Thierry...), prêts à lui faire confiance malgré le coût alors important des gravures et la relative complexité de leur montage, de même que ses liens avec les écrivains lui assurèrent les commandes des gravures dans lesquelles il excella, renouvelant l'art de l'illustration. Peu de traces ou de témoignages ont été conservés sur les échanges qu'entretenaient au XVII^e siècle illustrateurs, poètes et libraires. Il est vraisemblable toutefois que Chauveau fut en conversation directe avec certains auteurs dont on lui avait confié la responsabilité d'enrichir les textes (Véronique Meyer).

Si l'on s'amuse à regarder sous l'angle des ressemblances le portrait de Chauveau comme le virent Lefebvre ou Cossin, apparaît dans cette physionomie d'académicien un peu de celle, empâtée, de Balzac, qu'immortalisa en 1842 le fameux daguerréotype de Louis-Auguste Bisson, la perruque en moins et la main ramenée jusque sur la poitrine. La comparaison ne s'arrête pas à celle des traits : en son domaine, le graveur du XVII^e siècle eut, comme l'écrivain du

8. Maxime Préaud, « Préface », in Jean-Louis Litron, *François Chauveau, Paris 1613-1676 et Baptiste Pellerin actif à Paris 1548-1575*, Paris, Arsinoïa, 2013, p. 7.

9. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, éd. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853, t. I, p. 366.

XIX^e siècle, « le feu » de l'invention (le mot est de Perrault et il fit florès dans les biographies de Chauveau). On doit à l'artiste, sur la période d'une quarantaine d'années, des milliers de dessins ainsi que des peintures dont on affirme qu'elles étaient du goût de Charles Le Brun. Parmi elles, des paysages qui furent apparemment parmi les premiers à naître sous son pinceau. Le tropisme de Chauveau pour ce genre ne se démentit pas. Bien que ses images paraissent surtout dominées par des compositions d'actions, se perçoit en elles, au gré des décors, un penchant indéniable pour la représentation de la nature et les virtualités poétiques autant que dramaturgiques qu'elle recèle. L'illustration des fables de La Fontaine, textes souvent de plein air, en porte la trace (Olivier Leplatre). Le frontispice de la troisième partie des œuvres de Virgile publiées en français et en latin par l'abbé de Marolles (1662) livre un autre exemple accompli de ce goût esthétique. Chauveau ordonne dans la profondeur de champ de l'image une échappée vers un ample paysage, apparemment engendré par les plans précédents, que dominant successivement un concert de bergers et de bergères et les charmes d'une conversation sous l'ombre fraîche des arbres. De cette double représentation de l'échange lyrique, naît un paysage qui, épanoui, prend son indépendance, comme l'image elle-même procède du texte pour exister et se déployer.

Le corpus de Chauveau est considérable, bien que ses contours soient encore relativement mal définis puisque continuent de resurgir çà et là, complétant les catalogues, des œuvres inédites. Les chiffres sont impressionnants : Roger-Armand Weigert, qui établit l'inventaire de ses œuvres d'après les estampes de la BnF au début des années 1950, ne répertorie pas moins de 1613 numéros. Ce nombre, comme le montrera le nouvel inventaire de Philippe Cornuaille, est sans doute très en dessous de la réalité. Aux œuvres achevées, s'ajoutent d'innombrables projets (en tout peut-être plus de 5000), une quantité importante en conséquence d'esquisses, aux traits profus, et de dessins préparatoires, sans compter les différents états des gravures elles-mêmes dont l'archéologie peut nous apprendre beaucoup sur les préoccupations techniques ou les résolutions d'invention de l'artiste. À commencer par la certitude que Chauveau travaillait par études et reprises, qu'il corrigeait, modifiait, parfois au dernier moment, un détail minuscule ou une scène entière, prenant en compte les formats d'impression comme les changements voire les caprices de son invention (Delphine Reguig et Philippe Cornuaille).

Le foisonnement d'images que Chauveau a signées laisse penser qu'aucun livre publié ne lui échappa. Il aborda tous les formats, du cul-de-lampe floral aux gravures de plus grande taille, pleines pages, pour les livres de prestige, en passant par la vignette dont il se fit la spécialité. Corneille, Scarron, Boileau, Racine, Molière, Desmarest de Saint-Sorlin, Benserade, Saint-Amant..., tous les auteurs importants du siècle ont bénéficié des images du dessinateur-graveur au point qu'on se demande si l'illustration, d'abord considérée comme un accompagnement secondaire et subordonné, n'était pas en passe de devenir, avec l'estampille de l'artiste du moins, l'un des signes de distinction de la reconnaissance littéraire. Les images de l'artiste assuraient une plus-value aux livres ; elles séduisaient un public, en particulier le nouveau lectorat mondain, amateur

de belles éditions et désireux d'accroître le plaisir de sa lecture par celle du spectacle des images qui en suggéraient le prolongement visuel. Elles contribuèrent en outre, incontestablement, à influencer la réception dont elles étaient elles-mêmes le réceptacle voire à engager des processus de « classicisation » des œuvres qu'elles illustraient.

Mais Chauveau ne fut pas uniquement illustrateur de livres, même si cette production fit sa célébrité et qu'il y trouva sa manière définitive. On lui doit aussi, comme le rappelle ici Philippe Cornuaille, des images de confréries, des gravures pour des thèses, des cartouches de cartes, des plans de décoration... Quoi de commun entre le dessin d'un dessus-de-porte pour le grand appartement du roi, les illustrations à sujets mythologiques des *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* de Benserade (1676), le portrait de Georges de Scudéry ou les planches facétieuses de *L'Ovide en belle humeur* de D'Assoucy (1650) ? À chaque fois, Chauveau se conforme à la commande sans pourtant se départir de son identité artistique. Resté grand amateur de peinture, il se livra également à la gravure d'interprétation ; il reprit, pour les soumettre à ses techniques, les peintres majeurs dont il appréciait les tableaux : Poussin, Le Brun... Quand il mourut à 63 ans, il était plongé dans l'illustration de la vie de saint Bruno imaginée d'après les tableaux d'Eustache Le Sueur...

L'édition du XVII^e siècle, le monde de l'estampe en général montrent partout des gravures de Chauveau. Tiré de son musée imaginaire personnel, ce vaste théâtre d'images a aussi puisé dans des souvenirs, des citations, des échos d'autres images, peintes, dessinées, sculptées... Il se rapporte au goût et à la culture d'un siècle dans lequel les arts de représentation furent omniprésents. Animée du sentiment des images, l'œuvre de Chauveau témoigne de la richesse de l'univers visuel du XVII^e siècle dont elle est le miroir démultiplié, en quelque sorte l'atlas.

Dans la pratique du livre illustré, qui fut son territoire d'élection, le penchant naturel de l'artiste pour la variété trouvait à s'exercer selon que le libraire lui commandait un frontispice (il en effectua plus de 150 dont l'un des tout premiers sinon le premier fut celui du *Martyrologium Gallicanum* en 1637) ou une série de plus ou moins grande ampleur. Pour les fables de La Fontaine (1668), il parvint à créer 118 vignettes originales quoique inscrites dans une lignée iconographique. Mais s'appropriant la longue tradition illustrative des apologues, depuis la période médiévale, Chauveau lui ajouta le supplément de sa touche personnelle. Nul doute que comme La Fontaine parvint, selon les termes de sa préface des *Fables*, à « égayer » des fables pourtant « sues de tout le monde », le dessinateur, grâce aux raffinements de son *inventio*, mue par la même discrétion poétique que le fabuliste, rénova l'illustration de l'apologue ; son ambitieux système d'images liminaires modifie la structure des textes et réinvente en partie leur lecture.

Les sagas romanesques du temps, notamment celles de Madeleine et de Georges de Scudéry, furent aussi pour Chauveau l'occasion de mettre en scène des galeries d'images engageant un dialogue étroit et fécond avec les passages des récits qu'elles avaient à enluminer mais produisant parallèlement en elles-mêmes, par leur quantité et leur cohérence modulée, de véritables petits

« films » figuratifs. Pour escorter ces récits à péripéties, constamment émaillés de descriptions, de morceaux de bravoure à destination du regard, de spectacles miraculeux ou extraordinaires, Chauveau dut résoudre la difficulté d'isoler des séquences prégnantes tout en maintenant ouverte la tension narrative vers les autres étapes du déroulement romanesque. Comment autonomiser suffisamment l'image et la doter du plus d'intensité possible et en même temps inscrire en chaque illustration l'anticipation de développements futurs et le rappel d'événements antérieurs ?

De façon à charger de temps l'image, Chauveau approfondit une manière d'immobiliser ses scènes dans l'espace de la figure. Il y comprima l'action, quitte à superposer les événements narratifs ou créer des raccourcis saisissants. Il calqua la logique romanesque sur le format de la scène théâtrale dont il élaborait souvent, pour des frontispices, les transpositions vivantes, en ne manquant pas de transférer inversement dans ses images pour le théâtre une certaine vivacité romanesque. Mais les illustrations de Chauveau réussissent à compenser ou, plus exactement, à articuler le resserrement du récit en fonction des codes de l'image avec le montage de séries régies par une très grande fluidité d'enchaînement. Aussi ses éléments de bordure (arbres, rochers, chevaux, drapés...) sont-ils souvent employés comme des accessoires de transition ou de rappel, chargés de promouvoir et de signifier la continuité de la mise en images. L'application portée aux cadrages, répétés, diffractés, traduit ce double enjeu de l'arrêt et du mouvement par lesquels le dessinateur s'attache à configurer la temporalité dans et par la spatialité. Il arrive encore chez lui qu'une seule figure contienne, en son sein, le processus du mouvement décomposé, telle cette extraordinaire illustration qui inaugure l'ensemble du cycle pour *Clovis ou la France chrétienne* de Desmarets de Saint-Sorlin (1657) : on y voit deux chevaux, pris dans une tempête de pluie, qui paraissent fragmenter en deux temps l'unique action d'une course.

Le roman ne pouvait de surcroît que satisfaire le plaisir de l'artiste pour les scènes de songes, de visions, d'illusions, d'aberrations optiques, pour tous ces épisodes qui, à l'intérieur du récit classique, basculent dans l'Autre Scène imaginaire et appellent, comme spontanément, la fantasmagorie figurale. On se souvient de cette autre illustration de *Clovis*, à l'entame du Livre VI, presque entièrement plongée dans la nuit du fantasme et dans laquelle, parmi le tumulte des hachures, transparait la vision horrifique de spectres vengeurs ; ou, dans *Alaric* (1654), la scène d'Enfer, pré-gothique, grouillant de formes sinueuses, convulsives et hérissées (sixième planche). Propices à l'expression d'Éros et de Thanatos, les rêves des romans pouvaient offrir à l'imaginatif que fut Chauveau des prétextes à sa virtuosité et à l'expression de sa liberté. Outre le modelé de ses clairs-obscurs, grâce auxquels des zones d'ombre creusées avec fougue et quelquefois très étendues suffirent à tenir l'image, Chauveau manie un lexique d'obsessions thématiques qui s'avèrent toujours pour lui des solutions graphiques aux contraintes dictées par la gravure : forêts profondes, montagnes escarpées, antres anguleux, mers démontées pour matérialiser le fonds chthonien des rêves ; nuages par nappes ou discrètes échappées, fumées et ondes de lumière, informés avec mille nuances pour, à l'inverse, engager des dynamiques

ascensionnelles et évoquer les mondes idéaux ou divins. La postérité retiendra de ce massif d'images l'extraordinaire Carte de Tendre insérée dans *La Clélie* de Madeleine de Scudéry (1654-1660) et qui constitue peut-être l'une des créations les plus saisissantes du roman moderne en rapport avec ses images.

Concernant la diversité des œuvres, il faut encore souligner la disponibilité du geste de Chauveau à tous les genres que la littérature, prise au sens large, mit à sa disposition. Du théâtre au roman, de la poésie à l'hagiographie, Chauveau plia son dessin aux règles des genres en sorte de tirer le plus grand profit de leurs virtualités. Il se fit presque naïf dans les *Fables*, retrouvant dans ses vignettes l'économie figurative des emblèmes et la simplicité de rendu des bois gravés (les frontispices du théâtre de Molière paru en 1666 en imitent également la fausse rusticité). Mais qu'on lui commande des images pour *Alaric* de Scudéry, et son imagination prend un tour plus asianiste, maniériste, visible au soin apporté à la précision des architectures (le palais de la première planche, par exemple) et des drapés, aux torsions formelles et à certains cadrages, biaisés et déformants. Ainsi cet étonnant plan de la quatrième gravure qui, à partir d'une chaloupe lancée d'oblique et coupée en gros plan, fait fuser le regard en direction d'une scène seconde calée dans l'encadrement d'une grotte sur l'île où Alaric croit reconnaître Amalasonthe violentée. Dans *Clovis*, Chauveau s'est donné pour ambition d'explorer à travers ses images toutes les facettes du plaisir de l'épopée. Son catalogue iconographique comprend, tour à tour, de vastes panoramas extérieurs (tempêtes, combats...), des scènes beaucoup plus intimes, d'inspiration galante, ou des visions, manifestations du divin, qui s'affranchissent de toute vraisemblance.

La clé chez Chauveau de son identité d'artiste se découvre dans cet accord entre la souplesse de ses images en correspondance étroite avec les textes et les constantes d'un univers reconnaissable, dépendant de motifs et de lois graphiques. Au premier rang desquels, une certaine scénographie du mouvement, une manière qui lui est éminemment personnelle d'animer les figures et de les saturer. Les deux perspectives sont, à première vue, contradictoires. Car le désir de multiplier dans l'image les occasions de dessin, en exploitant le moindre accessoire, pourrait entraver l'expression du mouvement voire l'étouffer. Il n'en est rien dans la mesure même où l'image continue de respirer de façon, précisément, à ce que l'animation du trait puisse se relancer, passer de détail en détail sans perdre de vue l'élan général.

Miniaturiste hors pair (la miniature fut sans doute le format matriciel de ses images), Chauveau applique, en cette période de transition esthétique qu'il marqua de son empreinte, les fondamentaux du baroque résumés par Gilles Deleuze à partir du pli : l'étirement, soit « un maximum de matière dans un minimum d'étendue¹⁰ » ; l'intensification, soit une faculté d'autonomie et de concentration énergétique des éléments. Qu'on en juge par les volutes de tissus compliqués de nœuds que le dessinateur a suspendues, comme la chute d'un nuage, au-dessus du lit de la princesse qui reçoit deux autres princesses dans une illustration du *Faramond* de La Calprenède (1661) ; ou, dans la troisième

10. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 31.

planche d'*Alaric*, qu'on suive la contamination des vêtements plissés qui attache Alaric au groupe des femmes pressées vers lui, comme si les personnages étaient des émanations textiles les uns des autres. Les drapés, les nuages, les feuillages sont quelques-uns des symptômes de cette double texture des images de Chauveau qui donnent le sentiment de naître d'une poussée intérieure du dessin et de la diffusion kinésique de ses ondes. Plis, feuilles, nuées prolifèrent, s'étirent, « bourrent » l'espace visible, comme le dirait encore Deleuze, ils se ramifient en entraînant tout dans leur mobilité plastique et jusqu'à la dramaturgie des gestes que, faute de pouvoir préciser les visages (en raison souvent de la taille des gravures), Chauveau investit de puissance émotive. L'effet de l'image, par quoi elle doit toucher le spectateur, passe ainsi par ces fluidités matérielles, par cette circulation active des forces dans les formes. Ce que Perrault nomme, comme on l'a vu, le « feu » de Chauveau et que l'on identifiera, dans notre vocabulaire moderne, comme un désir de *figurabilité* travaillant la substance des images et révélant leur puissance¹¹.

Sur la plaque de cuivre du portrait gravé par Cossin, a été gravée en abîme la reproduction d'une Minerve casquée, armée de sa lance et de son bouclier. On comprend ce choix tant cette silhouette passe, immuable et mobile, dans les illustrations de Chauveau, sous son identité originelle de déesse ou sous les traits d'avatars féminins ou masculins (Alaric, par exemple : son corps se moule dans des bouillonnements de plis qui le surchargent mais il semble toujours déjà sur le point de partir). Dans la Minerve emblématique du portrait, se conjuguent deux forces dialectiques : une immobilité minérale (elle regarde face à elle et ses armes la tiennent autant qu'elle les tient) et une souplesse aérienne (son drapé presque transparent dans sa partie inférieure épouse pour s'en libérer le corps marmoréen ; ses talons sont tournés dans le sens d'un départ qu'elle amorçe sans tout à fait l'effectuer). Elle est l'une des nombreuses manifestations de cette énigmatique et fascinante créature qu'Aby Warburg désigna sous le nom de *ninfa* et qu'il suivit dans l'histoire de l'art comme une figure traversante, éternelle survivante d'un passé toujours présent quoique sous diverses formes, à la source de l'inquiétante étrangeté du désir d'images. Ému lui aussi par *ninfa*, Chauveau employa des Minerves ou des figures incarnant sa féminité ambivalente, présente et absente. Outre le charme de ces manifestations graphiques, on apercevra dans leur allure, évanescence quoique fermement suggestive, le patron d'énergie, le *pathosformel*, selon l'expression d'A. Warburg¹², à l'origine du geste graphique de Chauveau : figure poétique des illustrations, *ninfa*-Minerve s'interprète finalement comme la métaphore de leur conception et de l'imagination elle-même.

« Il amoit beaucoup la lecture, principalement celle des Poètes, & même faisoit des vers assez facilement¹³. » Il ne fait aucun doute que le talent de

11. Sur la notion de figurabilité, voir les travaux de Georges Didi-Huberman, notamment depuis *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 2009.

12. La pensée d'A. Warburg ne cessa de tourner autour de ce paradigme fondamental, dès son premier grand texte de 1893 consacré à Botticelli (*La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. fr. L. Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007).

13. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, dixième et dernier entretien, Paris, A. Trévoux, 1725, p. 330.

Chauveau a largement dépendu de l'intelligence de sa lecture. Quel crédit accorder à l'anecdote de l'ardoise racontée par Perrault et Papillon ? Chauveau fut-il un lecteur précis des textes qui lui étaient soumis ou possédait-il un album suffisamment étendu de motifs, de canevas compositionnels pour pouvoir ajuster son travail à tous les types d'écrits à traiter ? Il est difficile de le savoir *a priori*. Nous voyons bien que s'échangent dans ses images des éléments, des accessoires, des habitudes de mise en image et que, sans parler de remplois au sens strict, Chauveau a en tête des schémas qu'il refaçonne. Pourtant, le résultat doit tout aux transformations de ce matériau de base car l'air familier de ses gravures vient moins de quelque stratégie d'économie d'invention que de l'élaboration d'un style nettement défini. Il faut croire, au vu du subtil dialogue que les illustrations entretiennent avec les textes sur lesquels elles s'appuient et qu'elles éclairent, que Chauveau fut un lecteur exigeant, minutieux. Il est difficile en effet de penser qu'il ne lisait pas les textes ou que sa lecture n'était que partielle. Ses frontispices pour le théâtre par exemple attestent d'un sens aigu de la scène exemplaire, mais surtout ils s'arrangent, conformément à leur fonction de sommaire, pour faire signe de la totalité de l'intrigue. Concernant les romans, les échanges intra-iconiques que Chauveau tisse dans ses séries prouvent que sa lecture fut à la fois précise et panoptique.

Le plus évident est l'attention de l'artiste à la polysémie du fait littéraire (Marc Escola). Là réside bien entendu la force de ses illustrations. Aucune de ses images ne réduit ni ne lisse la signification pour mieux faciliter la transposition illustrative. Bien loin de simplifier la lecture, l'illustration doit, pour Chauveau, s'efforcer de la compliquer ou, à tout le moins, d'en sonder et d'en manifester la profondeur. Souvent, Chauveau prélève, dans le texte, des passages où l'image s'impose avec le plus d'évidence quand, par exemple, elle mobilise les ressources de l'*energeia* afin de tourner une description, faire jaillir une hypotypose. Encore n'est-ce pas systématique puisqu'il arrive que ses illustrations soient tirées d'un moment dont l'importance visuelle est à susciter ou à construire, presque malgré le texte ou en plus de lui. Chauveau n'ignore pas que, en s'appuyant sur ses qualités particulières, l'image est à même de fouiller l'invisible des textes mais, également, de transposer leurs non-dits ou, comme l'écrit Bernard Teysandier, leur « intenté », dans l'autre langage du visible. Avec l'intention de créer des profondeurs de champ qui dégagent des virtualités herméneutiques, et en dépit de la taille parfois modeste des gravures, Chauveau surenchérit sur les potentialités graphiques de ses images. Les jeux de plans lui permettent d'aménager plusieurs niveaux de sens, par emboîtement des focalisations, par greffe latérale ou lointaine d'une seconde scène à voir, voire de plusieurs. Au moyen de ces dispositifs internes, Chauveau enchâsse l'acte de voir mettant ainsi en relief le pouvoir des images. De plus, il n'hésite pas, si le besoin s'en fait sentir, à ajouter un détail, un accessoire, une scène parfois que le texte ne mentionne pas mais qui, de la sorte, renforcent la suggestion symbolique. Avec l'idée de condenser le récit en surchargeant la figure, selon les principes de déplacement et de condensation caractéristiques du rêve dont ses images sont parfois si proches, il superpose les phases narratives, met en contact les actions et les personnages... Chauveau s'affranchit alors de la lettre du texte pour mieux, en

retour, en épouser l'esprit. Ainsi peuvent opérer les ressources de l'association et de l'évocation qui obéissent à la préoccupation permanente de l'interprétation.

Pour appréhender cette œuvre polymorphe, bien qu'unifiée par une visée poétique profonde, la critique compte principalement des articles¹⁴ qui s'appuient, sous des angles diversifiés (rapport texte/image, poétique, histoire de l'art, du livre et de l'édition), sur des analyses locales de l'illustration par François Chauveau d'une œuvre ou d'un auteur (au premier rang desquels La Fontaine, Corneille ou Racine). On ne compte par ailleurs à ce jour qu'une seule monographie consacrée à François Chauveau (celle de D. Larcena en 2009) qui tente de combiner la chronologie biographique, découpée selon ses étapes marquantes, avec l'examen stylistique de l'artiste, en mettant encore en valeur son activité picturale plus méconnue. Encouragées par l'intérêt grandissant pour l'étude des images et, singulièrement, des illustrations au XVII^e siècle, plusieurs éditions ont pris soin d'inclure les planches de Chauveau, soit, déjà, en considérant leur existence, soit en prenant le parti de les publier. En 1991, dans sa grande édition des *Fables* pour la Bibliothèque de la Pléiade, Jean-Pierre Collinet avait fait le choix capital de replacer, ainsi qu'elles avaient été prévues, les vignettes de Chauveau au début des apologues de La Fontaine. Ce geste éditorial extrêmement fort nous rappelait que l'œuvre du fabuliste était aussi faite d'images, que textes et images y entretenaient une relation indissoluble, déterminante pour notre lecture. Plus récemment, l'édition de *Clovis ou la France chrétienne* par Francine Wild (STFM, 2014) a pu restaurer pour le lecteur la scansion iconographique du poème épique de Desmarets de Saint-Sorlin par les images de Chauveau, même si leur reproduction en gomme une partie, qui aurait mieux fait percevoir encore le dispositif éditorial et sa contextualisation politique¹⁵.

On conviendra toutefois que les travaux sur l'œuvre gravé de François Chauveau restent relativement rares et, surtout, parcellaires. Plusieurs entreprises prometteuses sont actuellement en cours, dont le catalogue raisonné entrepris par Philippe Cornuaille. Le moment semblait par conséquent particulièrement opportun pour procéder à un premier bilan critique des études sur Chauveau et dégager des perspectives de recherches. Afin de contribuer à donner une juste place dans les études dix-septiémistes à une œuvre qui rayonne au cœur même du champ littéraire, conçue par un artiste de premier plan proche des gens du livre mais aussi du pouvoir, des questionnements transversaux ont été privilégiés. Le présent dossier, par son large spectre, étend l'enquête de l'invention à la réception des planches de Chauveau, de leur réalité graphique à leur poétique. Il entrecroise approches éditoriales ayant trait aux collaborations de l'artiste comme à la conception qu'il se faisait du livre, approches matérielles en revenant sur les dessins préparatoires et les différents états des planches, esthétiques

14. On en trouvera le détail dans la bibliographie établie par Philippe Cornuaille à la suite de son article dans le présent volume.

15. Chaque illustration est cernée de rinceaux à motifs symboliques où s'harmonisent les L entrecroisés de la royauté française, assortis de couronnes et de sceptres, et le A de Richelieu, complété de ses armoiries.

pour explorer le geste de l'artiste et son contenu figuratif. Peut-on ainsi envisager d'aborder l'œuvre de Chauveau, malgré la disparité des supports illustrés, en fonction de dominantes esthétiques et poétiques ? Parlera-t-on, en comparant les éléments de sa production, d'un authentique « univers imaginaire » ?

Étudier Chauveau, c'est par nécessité se situer au carrefour des disciplines, ouvrir alors un territoire partagé par les historiens de l'art et du livre et les spécialistes de la littérature, engager entre eux un dialogue complémentaire dont notre dossier voudrait être, à sa mesure, une des tentatives.

Olivier Leplatre
Université Lyon III
IHRIM Lyon III – UMR 5317