



Varia 3

- **Nathalie Le Luel**

La Fontaine sur le mont Fuji : quand les animaux des fables parlent japonais.

Etude d'un ouvrage français publié au Japon à la fin du XIXe siècle

La réouverture du Japon en 1854 sonne la progressive reprise des contacts et des échanges est-ouest qui avaient été violemment interrompus deux siècles plus tôt avec l'expulsion définitive des Portugais en 1639. A partir des années 1870, commencent ainsi à être publiés au Japon de nombreux ouvrages à l'intention d'une clientèle occidentale sur place. Mais ils sont surtout destinés à l'exportation : ces livres illustrés d'estampes japonaises suscitent dès lors l'engouement des collectionneurs et amateurs d'art tant européens qu'américains. Des livres de contes populaires japonais traduits pour l'occasion arrivent alors en Occident, mais sont également exportés des ouvrages classiques de la littérature occidentale imprimés et décorés au Japon.

Paraît ainsi en 1894 à Tokyo un livre en deux tomes intitulé *Choix de fables de La Fontaine*. Le recueil de 28 fables est enrichi d'estampes réalisées, comme l'indique le sous-titre du livre, par « un groupe des meilleurs artistes de Tokio ». Loin d'être une exception, cette publication s'adresse donc avant tout à un public français en raison du texte choisi et, de fait, à cause de la langue d'impression. Un Français, Pierre Barbouteau, important éditeur et collectionneur, en dirige l'édition qui est confiée au directeur de l'imprimerie Tsoukidji-Tokio,

S. Magata. Plusieurs éditions de l'ouvrage, de formats distincts et sur des qualités de papier différentes, vont ainsi voir le jour entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Cependant, les illustrations gravées des fables survivent d'une édition à l'autre. Ces estampes mettent en scène, en grande majorité, certaines des fables animalières de La Fontaine, rejetant quasiment hors de l'ouvrage la présence humaine pour afficher le seul corps de l'animal dans des paysages d'inspiration japonaise.

L'ouvrage fait se rencontrer à la fin du XIXe siècle la tradition du livre illustré japonais et un monument littéraire de la culture occidentale. Mais pourquoi un collectionneur japonisant choisit, dans ce contexte, de faire publier au Japon et illustrer par des graveurs de Tokyo une série de fables de La Fontaine ? Comment ces artistes japonais se sont-ils saisis de ces histoires animalières anthropomorphisantes pour les illustrer dans un pays où les légendes et récits d'animaux tiennent une place considérable ? L'observation rapide des deux volumes de l'ouvrage procure la sensation d'une transposition complète de l'univers fabuliste de La Fontaine dans la tradition iconographique de l'*ukiyo-e*. Mais comment expliquer que ces fables aient pu autant se fondre dans l'univers graphique de ces artistes japonais ? Afin de tenter de répondre à cette dernière interrogation, seront envisagés, à travers le prisme de l'apologue, les échanges et circulations tant textuels qu'iconographiques entre l'Orient et l'Occident.

Mais avant d'entamer ce voyage, je souhaite préciser que cet article est issu d'une double rencontre : tout d'abord, la rencontre avec ce petit ouvrage en deux volumes dont un exemplaire est conservé dans les collections patrimoniales de la Bibliothèque Universitaire de l'Université catholique de l'Ouest (UCO) à Angers¹. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une édition précieuse de l'ouvrage, ce *Choix de Fables de La Fontaine* est un livre des plus charmants par la délicatesse de son édition et la richesse de ses gravures. On imagine ô combien de tels ouvrages ont pu séduire à la fin du XIXe siècle un lectorat occidental tant par leur originalité

¹ Cet article a bénéficié du soutien de la *Mission de valorisation du patrimoine de l'Université catholique de l'Ouest*, menée par Claire Giraud-Labalte. Grâce à elle, la présente étude est illustrée des clichés de grande qualité réalisés par le photographe Patrice Giraud dans le cadre de cette mission. Je souhaite ici les en remercier, tous deux, vivement.

exotique que par leur raffinement. Plus d'un siècle plus tard, c'est le même processus qui a opéré et m'a poussée à me pencher sur un domaine très éloigné de l'art médiéval que j'affectionne habituellement. Je souhaite donc avertir le lecteur de cet article que si son auteur n'est pas spécialiste d'art japonais, il s'est ici passionné pour le sujet². Enfin, je n'aurais pas découvert ce petit trésor éditorial sans la passion pour les collections anciennes de l'UCO de leur conservateur, M. Georges Le Gal³. Dès ma première visite dans les réserves de la BU, il a tenu à me montrer ces émouvantes « fables japonaises ». Alors qu'il s'apprête à partir en retraite, je lui dédie ces quelques lignes afin de le remercier et de lui témoigner le plaisir que j'ai eu à chacune de nos discussions.

L'édition de l'ouvrage que possède la Bibliothèque Universitaire de l'UCO à Angers correspond à l'impression la plus modeste exécutée du livre. Imprimé sur papier crêpe (*chirimen-gami*) c'est-à-dire sur papier de soie, l'ouvrage correspond à toute une partie de la production éditoriale réalisée à l'intention d'amateurs occidentaux à la fin du XIXe siècle-début du XXe siècle, et communément appelée *chirimen-bon*⁴. La texture unique de ce papier qui

² Plusieurs personnes m'ont ainsi guidée de leurs conseils. En premier lieu, je tiens à remercier très chaleureusement Claire-Akiko Brisset, maître de conférences à l'Université Paris Diderot pour le temps accordé, la pertinence de ses indications et sa formidable relecture de l'article. Maria Chiara Migliore, maître de conférences à l'Università del Salento (Lecce), m'a également aidée dans les balbutiements de cet article. Enfin, je voudrais terminer en témoignant ma gratitude à deux membres éminents de la Société internationale renardienne : Naoyuki Fukumoto, professeur émérite à l'Université Sôka, pour la précieuse lettre qu'il m'a adressée, et enfin Noboru Harano, professeur émérite à l'Université de Hiroshima, pour les précisions qu'il m'a apportées.

³ Georges Le Gal est d'ailleurs à l'initiative de la toute récente numérisation des deux tomes de l'ouvrage, numérisation qu'il est possible de consulter en ligne sur le [site des Bibliothèques de L'UCO](#) (consulté le 30 décembre 2012). La cote de l'ouvrage, qui fait partie des collections patrimoniales de l'UCO, est la suivante : 950108.

⁴ Il existe actuellement, en langue occidentale, peu de publications sur les *chirimen-bon*, à l'exception d'un ouvrage en anglais et de quelques articles publiés dans des revues spécialisées : voir Fr. A. Sharf., *Takejirô Hasegawa: Meiji Japan 's Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books*, Salem, Peabody Essex Museum (vol. 130), 1994 ; A. Byrne, « *Japanese Fairy Tale Series in chirimen-bon. Visiting the Home of the Crepe-Paper Books'Creator* », dans *Kateigaho, Japan's Arts and Culture Magazine*, spring 2005 : [lisible ici](#) (consulté le 27 janvier 2013) et « *Crepe-Paper Books (Chirimen-bon)* », dans *Daruma Magazine, Japanese Art and Antique Magazine*, 47, vol. 12, n°3, 2005, pp. 12-27. N'étant pas familière avec le japonais, je me permettrai néanmoins de renvoyer le lecteur, dans quelques notes, vers des références bibliographiques majeures dans cette langue sans avoir malheureusement pu les lire. Sur les *chirimen-bon*, un ouvrage japonais fait ainsi le point : voir S. Ishizawa, *Chirimen-bon no Subete: Meiji Obun Sashie-bon*, Tokyo, 2005. Mentionnons que l'ensemble de ces références se penche essentiellement sur les éditions en anglais publiées au Japon.

s'apparente au crêpe de soie puisqu'il est réalisé à partir de fibres de mûrier (papier *kôzo*)⁵ a participé du succès des *chirimen-bon* qui n'étaient destinés qu'à l'exportation. Le procédé de gaufrage du papier, employé dans l'estampe dès le début du XIXe siècle était alors considéré par les Japonais comme complètement désuet. L'exotisme mais également la résistance du papier – car certaines éditions s'adressaient aux enfants – charmèrent en revanche les Occidentaux. Le premier et le plus célèbre à avoir eu l'idée d'une telle production est l'éditeur Takejirô Hasegawa⁶ au milieu des années 1880. Complètement adapté à un public occidental, le *chirimen-bon* est ainsi imprimé pour être lu de la gauche vers la droite (au contraire de la tradition japonaise) et les illustrations sont séparées du texte, mais les images et la texture du papier en faisaient un objet immédiatement identifiable et assimilable au Japon.

Le *Choix de Fables de La Fontaine* n'est ainsi qu'un exemple parmi une vaste production imprimée à l'occidentale, soit sur papier lisse, soit sur papier crêpe, pour une clientèle étrangère. Takejirô Hasegawa publia ainsi, entre 1885 et 1930, des livres dans huit langues différentes : essentiellement en allemand, anglais et français, mais également en italien, espagnol, portugais, russe et suédois. Les contes et récits japonais illustrés et traduits pour l'occasion connurent un immense succès (par exemple les célèbres *Japanese Fairy Tale Series* publiées par Hasegawa en anglais ; ou encore en français, les *Fables et légendes du Japon* par Claudius Ferrand) tout comme les livres de poésie. Furent également très prisés les ouvrages sur la flore et la faune japonaises, sur la vie au Japon, sur

⁵ Sur la technique employée pour réaliser ce type de papier qui imite l'aspect du cuir, je renvoie à l'article en ligne de Dan Fletcher, « Chirimen-gami: *Japanese Crushed Paper* », dans *Hand PaperMaking*, vol. 10, n°2, Winter 1995 : [lisible ici](#) (consulté le 30 décembre 2012).

⁶ Takejirô Hasegawa commença par publier à destination d'un public japonais des contes locaux traduits en anglais mais rapidement, il se rendit compte que c'est auprès des Occidentaux que ses ouvrages connaissaient un plus grand succès. De ce fait, alors qu'il imprimait sur du papier lisse et en noir et blanc, il décida, pour s'attirer une clientèle plus importante, de publier en couleur et sur un papier immédiatement reconnaissable. Sur ce sujet, voir Fr. A. Sharf, *Takejirô Hasegawa: Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books*, *Op.cit.* ; M. Thun, « *Takejirô Hasegawa und seine Buchkunstwerke – die deutschen Ausgaben* », dans *Ostasiatische Zeitschrift*, neue Serie, n°10, Herbst, 2005, pp. 15-28. Sur ces nombreuses publications illustrées parues au Japon entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, je renvoie aussi à un ouvrage plus général : H. Cortazzi, *Images of Japan 1885-1912 : Scenes, Tales and Flowers*, Norwich, Hugh Cortazzi and Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, 2011.

l'histoire militaire japonaise (notamment les conflits avec la Chine), sur le théâtre, etc⁷. Les livres pouvaient être illustrés d'estampes ou simplement de photos colorisées et ne comporter aucun texte. Les chefs-d'œuvre de Hiroshige ou certaines des vues du mont Fuji de Hokusai furent ainsi édités. Parallèlement, des recueils de fables issues de la littérature occidentale (Esopé ou La Fontaine) furent également publiés : en français, parurent ainsi les fables de Jean de La Fontaine et peu après les fables de Florian, dont Pierre Barbouteau dirigea également l'édition⁸.

Le recueil conservé à l'UCO possède ainsi sur la page de couverture la mention « E. Flammarion éditeur », imprimée au composeur. Il s'agirait ici du troisième tirage de l'ouvrage qui aurait eu lieu autour de 1904⁹ pour le compte de la maison d'édition parisienne¹⁰. Les deux premiers tirages de l'ouvrage remontent en revanche à 1894 (Meiji 27). Au cours de cette année, paraît tout d'abord une édition numérotée du *Choix de fables de La Fontaine* de 350 exemplaires sur papier japonais de luxe (26,5x19,7 cm – In-8 non paginé, fables numérotées en chiffre romain, 54+54pp). 150 sont imprimés sur papier *torinoko*¹¹ et 200 sur papier *hōsho*¹². Un deuxième tirage sur papier *hōsho* et de même format voit le jour la même année¹³ tandis que la troisième édition présente un format réduit (19,8x15,3 cm – In-4 non paginé, fables numérotées en chiffre romain,

⁷ Parallèlement, de nombreux calendriers décorés d'estampes furent aussi produits, à destination de la clientèle occidentale, par les mêmes éditeurs et sur les mêmes types de papier.

⁸ *Fables choisies de Florian*, illustrées par des artistes japonais, sous la direction de P. Barbouteau, 2 vol., Tokio, Cie Shueisha, Paris, Librairie Marpon & Flammarion, 1896. A l'identique de l'ouvrage sur lequel nous nous penchons, 28 fables sont illustrées dans ces deux volumes imprimés sur papier *hōsho*. L'ouvrage a récemment fait l'objet d'une réédition dans un format différent aux éditions de l'Amateur : Florian, *Fables choisies illustrées par des maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, éd. de l'Amateur, 2011.

⁹ Cette information apparaît sur le site de plusieurs antiquaires, par exemple celui de [George C. Baxley](#) aux Etats-Unis (consulté le 30 décembre 2012).

¹⁰ Je ne sais, en revanche, en combien d'exemplaires cette troisième édition a paru.

¹¹ Le *torinoko* est un des papiers japonais les plus précieux dont la surface ressemble à une coquille d'œuf. Il est réalisé à partir de fibres du gampi et est considéré comme l'un des papiers les plus résistants au temps.

¹² Le papier *hōsho* est réalisé à partir de fibres de mûrier. De grande qualité, il est particulièrement adapté aux impressions d'estampes polychromes.

¹³ Le nombre d'exemplaires de ce second tirage n'est pas non plus connu.

54+54pp)¹⁴. Mais l'impression des deux premiers tirages est lisse et ne présente pas l'aspect ondulé du papier crêpe du troisième¹⁵, qui était destiné à une plus large diffusion, caractéristique même des *chirimen-bon*¹⁶. Toutefois, dans les trois cas, le papier japonais étant très épais, il est imprimé d'un seul côté.

Exception faite des différences de format, de qualité de papier ou de texture, les deux tomes du *Choix de fables de La Fontaine* ne présentent pas de dissemblances éditoriales. Chaque tome comprend le texte et l'illustration en couleur correspondante de 14 fables, chacune se développant sur une double-page hors-texte. Chaque volume commence par l'illustration d'une fable puis sont imprimés alternativement texte et estampe (figures présentées dans l'ordre d'apparition dans le tome 1). Les pages de texte sont également décorées de vignettes florales, parfois habitées d'animaux, ou simplement géométriques imprimées en noir. La page de titre est ainsi entourée d'un cadre végétal¹⁷. Le tome 1 est précédé d'une préface où le but et les particularités du projet éditorial sont expliqués par Pierre Barbouteau, une préface datée de septembre 1894. Les deux tomes s'achèvent par une table des fables, doublée en japonais. La couverture du livre présente une estampe répétée sur les deux tomes, couverture en couleur qui réunit dans un cadre champêtre un grand nombre d'animaux tels le renard, le bœuf, le coq, le rat, l'hirondelle, le paon, le corbeau, le loup, le héron, le cormoran ou encore le singe, tous protagonistes des fables choisies. La quatrième de couverture est enfin ornée d'une délicate vignette végétale noire en son centre. Les deux tomes non reliés sont cousus suivant un type de brochage connu sous le

¹⁴ Des différences sont observables dans la qualité d'impression des gravures entre les trois tirages. L'édition sur laquelle nous nous penchons présente un traitement dans les couleurs des estampes inférieur à la première. Voir à ce sujet les remarques à ce sujet de G. Carlson sur son formidable [site consacré aux livres de fables](#) (consulté le 30 décembre 2012). Sur cet ouvrage, cf. également U. Bodemann, *Das illustrierte Fabelbuch*, Band 2: *Katalog illustrierter Fabelaussagen 1461-1990*, Hambourg/Berlin, Maximilian-Gesellschaft/Wolfgang Metzner Verlag, 1998, p. 201 (notice 373). Enfin, un intérêt toujours grandissant pour la culture japonaise – dont le Salon du livre de 2012 consacré aux auteurs de l'archipel témoigne – et la persistance d'un goût occidental pour les estampes expliquent probablement sa réédition récente aux éditions du Seuil : Jean de la Fontaine, *Fables choisies*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁵ Le papier crêpe ne correspond pas à une qualité de papier mais à une technique d'impression.

¹⁶ L'éditeur mentionne que dans les deux tirages, le texte a été imprimé sur papier *hōsho*, le *torinoko* étant trop épais pour être plié.

¹⁷ Le cadre est imprimé en couleur (brun) dans le 1er et le 2e tirages.

nom de *yamato-toji*¹⁸ et, dans le premier tirage de luxe, ils étaient insérés dans un solide cartonnage doublé de soie¹⁹.

Les 28 grandes estampes sur double-page de l'ouvrage ont été réalisées par cinq artistes japonais : Kajita Hanko, Kanô Tomonobu, Okakura Shûsui, Kawanabe Kyôsui et Eda Sadahiko. Chacune des gravures est signée et correspond à la technique japonaise de l'*ukiyo-e* qui était alors méprisée et abandonnée par le courant de modernisation se développant au Japon²⁰. Beaucoup de ces artistes dont le travail se réduisait de plus en plus vers la fin du XIXe siècle trouvèrent ainsi dans la mode des ouvrages japonais publiés à l'intention du public occidental une élégante reconversion²¹. L'observation des estampes des deux volumes offre la vision d'un monde sans fard et essentiel (le terme même d'*ukiyo-e* signifiant « peinture du monde flottant » qui renvoie à la représentation du monde terrestre dans sa banalité triviale) aux traits délicats et aux couleurs subtiles. Très expressives mais de style différent – chaque artiste ayant réalisé des illustrations selon le style de l'école au sein de laquelle il a été formé –, les gravures transposent dans un univers graphique et pictural entièrement japonais 28 des 243 fables attribuées à Jean de La Fontaine. Les graveurs semblent avoir choisi les histoires qu'ils souhaitaient représenter, comme le laisse entendre la préface. Kawanabe Kyôsui²² est ainsi la fille du grand artiste Kawanabe Kyôsai, considéré comme le successeur de Hokusai. Seule artiste féminine de l'ouvrage, elle réalise ici des compositions influencées par l'art de son père auprès duquel elle s'est formée, des compositions témoignant d'une technique maîtrisée. Les

¹⁸ Selon la notice de la BNF, « [II] découle du brochage d'origine chinoise dit *fukuro-toji*, mais en diffère par les deux nœuds qui apparaissent sur la couverture » : [site internet](#) (consulté le 30 décembre 2012).

¹⁹ C'est notamment le cas de l'exemplaire conservé à la réserve des Livres rares de la BNF à Paris : BnF, Réserve des livres rares, Rés. P-Ye-225. Un autre est conservé au département des estampes et de la photographie sous la cote : TC- 147 -4.

²⁰ Ch. Shimizu, *L'Art japonais*, Paris, Flammarion, « Tout l'art », 2008, pp. 323-324. Voir également A. Marks, *Japanese Woodblock Prints : artists, publishers, and Masterworks, 1680-1900*, Tokyo/Singapour, Vermont/Tuttle, 2010.

²¹ D'autres se firent journalistes afin de décrire à travers l'estampe les changements du mode de vie japonais après l'ouverture à l'Occident. Certains illustrèrent « imaginativement » le déroulement des combats de la guerre sino-japonaise débutée en 1894 et montrèrent la progression des troupes du Japon.

²² Kawanabe Kyôsui (1868-1935) : lire sa biographie sur le site du [British Museum](#) (en anglais) (27 janvier 2013).

fables mises en image telles que *Le corbeau et le renard* ou encore *La colombe et la fourmi* se caractérisent par une grande liberté dans l'utilisation des couleurs, un dessin vif au trait nerveux et des planches fournies. Quant à Kanô Tomonobu²³, membre de la célèbre lignée de peintres, il est l'un des derniers grands maîtres de l'école Kanō. Le style d'Okakura Shūsui²⁴, neveu du fameux Okakura Tenshin, se rapproche également de cette école. Les compositions de ces artistes sont par conséquent plus académiques avec un dessin qui laisse l'arrière-plan dégagé et des couleurs utilisées de manière parcimonieuse : ce style apparaît nettement dans *Le coq et la perle* ou dans *Le lièvre et les grenouilles*. On doit en revanche la couverture des deux tomes à Kajita Hanko²⁵ : l'art de ce graveur se dévoile dans les illustrations de *La cigale et la fourmi* ou encore du *Renard et les raisins* représentées de manière expressive au moyen d'un dessin délicat et de couleurs douces. Enfin, Eda Sadahiko, spécialiste du paysage, réalise des gravures où la fable ne semble qu'un prétexte pour dessiner la nature, comme dans *L'écrevisse et sa fille*. Mais néophyte en matière d'art japonais, je laisse à d'autres le soin de se pencher en profondeur sur le style de ces délicates estampes.

Si certaines des fables choisies sont fort connues comme celles de *La cigale et la fourmi*, du *Corbeau et le renard*, de *La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf*, ou encore du *Renard et la cigogne*, le choix de l'ensemble, nous dit Pierre Barbouteau dès le début de la préface,

est surtout basé sur la plus ou moins grande difficulté que nous avons rencontrée à traduire le sens de ces fables aux artistes Japonais, qui ont bien voulu nous prêter leur concours pour les illustrer.

A la lecture de la table des fables des deux tomes, on constate ainsi aisément qu'à l'exception de deux d'entre elles (*L'oiseau blessé d'une flèche* et le *Chêne et*

²³ Kanô Tomonobu (1843-1912) : H. Merrit, N. Yamada, *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints : 1900-1975*, Honolulu, University of Hawai Press, p. 54.

²⁴ Okakura Shūsui (1869-1913) : lire sa biographie sur le site des [Samurai Archives](#) (en anglais) (consulté le 30 décembre 2012).

²⁵ Kajita Hanko (1870-1917) : voir H. Merrit, N. Yamada, *Guide to Modern Japanese Woodblock Prints : 1900-1975*, *Op. cit.*, p. 52. Pierre Barbouteau écrit, dans la préface de l'ouvrage, qu'il aurait été l'élève du célèbre artiste Kikuchi Yōsai qui « fut déclaré de son vivant, par l'Empereur actuel [Meiji – connu en Occident sous son nom personnel Mutsuhito], le plus grand peintre de son temps ». Cependant, je n'ai pu trouver confirmation de ce propos ailleurs.

roseau), les fables choisies sont toutes des histoires exclusivement animales. Par rapport au monde des hommes, celui des animaux de La Fontaine a donc su davantage trouver écho dans la culture japonaise et se soumettre à la traduction visuelle. Environ 29 espèces animales, dont une imaginaire, celle des dragons, sont ainsi représentées au sein des 28 estampes que comptent les deux volumes du recueil. Les mammifères sont de loin les bêtes les plus figurées devant les oiseaux, les insectes et divers animaux marins ou aquatiques. On ne peut que constater la diversité de la faune qui habite les gravures de l'ouvrage, en particulier les oiseaux où au moins onze espèces différentes sont conviées. Néanmoins l'animal auquel on accorde le plus d'espace est le renard (7 occurrences de l'espèce) et cela n'est sans doute pas fortuit.

En effet, il est un animal familier pour les japonais peuplant leur imaginaire de ses diverses formes métamorphiques. Dotée de facultés surnaturelles, la bête japonaise est à l'image du renard occidental essentiellement une figure de la ruse, trait de caractère inévitablement souligné dans les fables de La Fontaine. Cependant, dans la mythologie japonaise, le roux quadrupède peut également avoir un aspect positif dans la religion *shintô* où il sert parfois de messager ou de substitut à Inari, dieu de l'abondance et des moissons. Les illustrateurs Okakura Shûsui et Kajita Hanko font ainsi nettement allusion à la divinité et à son animal emblématique en intégrant des portiques *shintô* dans les fables du *Loup plaidant contre le renard par-devant le singe* et du *Renard ayant la queue coupée*²⁶. L'espèce animale dont on observe le deuxième plus grand nombre d'occurrences est celle de la grenouille (5 occurrences). Le choix de plusieurs fables mettant en scène l'amphibien s'explique peut-être par l'affection que les Japonais portent à l'animal considéré comme protecteur et véhicule de l'âme en voyage²⁷. De nombreux rats habitent aussi les estampes du recueil de fables (*Conseil tenu par les rats*), animal que le bestiaire japonais considère comme un présage d'abondance surtout s'il pullule. Bête positive, le rongeur est

²⁶ Des sculptures en ronde-bosse de renards, évoquant Inari, gardent ainsi encore aujourd'hui l'entrée du sanctuaire *shintô* de Fushimi Inari-taisha, situé à Kyoto (quartier de Fushimi-ku).

²⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1982, coll. Bouquins, p. 486.

aussi le gardien des parchemins bouddhiques et le protecteur des moissons²⁸. Enfin, le dragon attire notre attention car l'animal fantastique est connu tant en Occident qu'en Orient. Cependant au contraire du monstre occidental, le dragon oriental n'est pas obligatoirement négatif. Venu de Chine, le dragon japonais symbolise les forces de la nature et est fréquemment associé aux étendues d'eau ou au ciel, comme c'est le cas dans le *chirimen-bon* observé où l'animal se déploie sur un fond de nuages (*Le dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues*). Il apparaît donc clairement que la sélection des fables de La Fontaine a été faite en privilégiant les histoires dont les protagonistes relèvent du bestiaire le plus familier aux Japonais.

Certaines images correspondent à une traduction visuelle assez proche de la fable qu'elles représentent bien que transposées dans une nature nipponne, alors que d'autres, si elles venaient à être isolées de leur contexte, seraient difficiles à identifier comme des illustrations d'une histoire animale. Ces mises en image sont ainsi moins symboliques qu'esthétiques : les animaux y parlent rarement²⁹. La plupart des estampes de cette édition japonaise semble répondre à une simple mise à l'honneur de la flore et de la faune japonaises, dans la tradition même de l'*ukiyo-e* dont le paysage devient à partir de la première moitié du XIXe siècle – alors que cet art entame son déclin – l'une des formes d'expression les plus importantes³⁰. En effet, c'est essentiellement le spectacle de la nature que nous donnent à voir les cinq artistes du *Choix de fables de La Fontaine* à travers des paysages marins, des paysages de campagne (les plus fréquents), des paysages de montagne, de rivière, de marais, etc, et cela sous différents climats. L'une des estampes illustre d'ailleurs une fable entièrement végétale, celle du *Chêne et le roseau*, (notons qu'il s'agit d'une essence d'arbre et d'une plante familières au

²⁸ *Ibid.*, p. 802. D. Fr. Hadland, *Myths and Legends of Japan*, New York, Cosimo Classic, 2007 (1re éd., 1913), p. 211-212.

²⁹ Sur ce point, A.-M. Bassy, *Les « fables » de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986, p. 136. Concernant l'iconographie des fables de La Fontaine, K. Hoving-Powell, « *The Art of Making Animals Talk : Construction of Nature and Culture in Illustrations of the Fables of La Fontaine* », dans *Word and Image*, vol. 12, n°3, 1996, pp. 251-273 et *Fables in Frames : La Fontaine and Visual Culture in Nineteenth-Century France*, New York, Lang, 1997.

³⁰ Auparavant, l'iconographie des estampes était dominée par les figures féminines : Chr. Shimizu, *L'Art japonais*, *Op. cit.*, p. 305.

Japon) dont la traduction plastique que l'on doit à Kajita Hanko fait partie des compositions les plus émouvantes et réussies du livre. Certaines des estampes rappellent également la tradition des *meisho-e* (peintures de vues célèbres), autre thème caractéristique de la peinture et de l'estampe japonaises. On distingue ainsi, dans la fable *Le rat et l'huître*, réalisée par Eda Sadahiko, la fameuse île d'Enoshima rendue célèbre par les estampes de Hiroshige ou encore d'Utamaro. Sans doute est-ce le mont Fuji qui apparaît à l'arrière-plan de la fable *Le dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues*, gravée par Okakura Shûsui. Enfin, sans faire directement référence à un lieu connu, deux fables évoquent néanmoins l'univers *shintô* et son empreinte dans le paysage : le discret portique (*torii*) situé sur la page de gauche du *Loup plaidant contre le renard par-devant le singe* nous laisse deviner, sans le voir, la présence d'un sanctuaire dans le lointain. En revanche, il n'est plus suggéré dans la fable du *Renard ayant la queue coupée* mais bien visible : bordé sur la droite de lanternes en pierre éclairant la nuit le chemin des fidèles, le temple est précédé d'un autre *torii* qui marque la transition entre l'espace profane et l'enceinte sacrée.

Si les animaux sont donc bien plus nombreux à peupler les pages du recueil, les artistes ont néanmoins sobrement introduit quelques figures humaines dans les estampes de six de celles-ci : sept gravures en tout accordent à l'homme une place discrète. Cependant, à part le chasseur protagoniste de *L'oiseau blessé d'une flèche*, aucun autre homme ne participe de l'action de la fable représentée : ils y assistent ou vaquent à leurs propres occupations. Des marins sont ainsi prêts à se noyer dans celle du *Singe et le dauphin* tandis qu'un chasseur s'apprête à bander son arc dans *La colombe et la fourmi* et un autre n'est qu'une silhouette à l'horizon dans l'image du *Lièvre et les grenouilles*. On aperçoit à l'arrière-plan des paysans au champ dans *L'hirondelle et les petits oiseaux* et *Le renard et le chat* alors que des pêcheurs et un groupe de promeneurs femmes et hommes assistent, médusés, à la scène animale de *La tortue et les deux canards*. La présence humaine est néanmoins évoquée dans d'autres fables à travers les toits de maisons qui apparaissent au loin ou des bateaux qui naviguent au gré des flots

calmes ou déchaînés. On constate par conséquent que l'homme est ici présenté soit comme un prédateur, soit en position de spectateur.

Alors que ce recueil de fables est publié et illustré au Japon à la fin du XIX^e siècle, il coïncide, comme l'a montré Alain-Marie Bassy dans son travail sur l'histoire illustrative de fables de La Fontaine, avec ce qu'il appelle « la crise de l'homme » et qu'il constate dans les illustrations des éditions parues au cours du siècle en France. Il écrit ainsi que « l'animal seul est l'agent du cosmopolitisme et de l'universalité littéraire des fables de La Fontaine » dans cette édition japonaise illustrée d'estampes³¹. Pour lui, il s'agit du sommet de la crise déjà entamée avec la Révolution française. Si les fables de La Fontaine choisies dans ce délicat ouvrage publié au Japon et leur mise en image font donc écho à ce qui se passe au même moment en Occident et transcrivent peut-être une orientation donnée par le directeur de publication, le Français Pierre Barbouteau, nous ne devons pas exclure non plus que ce fin connaisseur de la culture japonaise ait également proposé aux artistes japonais d'illustrer en large majorité des fables animales parce qu'elles trouvaient un écho dans des éléments de culture partagés. Mais avant d'en dire davantage, notons que P. Barbouteau explique à la fin de sa préface pourquoi il a fait réaliser un tel ouvrage :

[n]otre but [...] est de faire connaître à ceux qui s'occupent de cette branche si intéressante de l'Art du dessin, le genre dont nous sommes absolument redevables à cette pléiade d'artistes Japonais dont les *Séshiou* [Sesshû], les *Kanô*, les *Kôrin* dans le passé ; les *Ôkio*, les *Outamaro* [Utamaro], les *Hokousai* [Hokusai], les *Shiroshighé* [Hiroshige], dans une époque plus rapprochée de nous, sont les coryphées, et dont les œuvres remarquables sont de plus en plus appréciées par les Artistes de tous les pays et de toutes les écoles.

Il a donc pensé que pour atteindre ce but – à la fois commercial et culturel, notamment auprès des artistes occidentaux alors que nous sommes en pleine vogue du Japonisme³² – le choix le plus judicieux était de proposer une sélection illustrée des Fables de La Fontaine : elles correspondaient à un des classiques de

³¹ A.-M Bassy, *Les « fables » de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, *Op. cit.*, p. 137.

³² Sur la question du Japonisme, la bibliographie étant pléthorique, je renvoie à une référence récente : L. Lambourne, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2007 (1^{ère} éd. en anglais : 2005).

la littérature française qui était certain de trouver son public en France et de l'autre, bien que le texte fût inconnu des artistes japonais au premier abord, l'universalité de l'apologue permettait d'en imaginer une traduction visuelle aisée.

Mais comment expliquer que des artistes japonais aient réussi à se saisir et à transposer d'une façon si virtuose les fables de La Fontaine dans leur univers graphique et iconographique ? Peut-être doit-on voir un premier élément de réponse dans le fait que la culture japonaise accorde une place considérable aux animaux, comme je l'ai déjà précédemment évoqué. Population tournée vers l'agriculture et la pêche, les Japonais représentent des animaux depuis la Préhistoire³³. Au-delà de son existence dans la nature, l'animal est donc très largement présent dans l'art, dans la littérature (orale et écrite), ou encore dans la religion (notamment dans le *shintô*), sous une forme réelle ou imaginaire, et dotés de qualités naturelles ou surnaturelles. Ces éléments culturels ajoutés à l'aspect universel des fables, en particulier animales, ne pouvaient donc que favoriser la mise en image du texte de La Fontaine. Par ailleurs, bien qu'il n'existe pas à proprement parler de tradition fabuliste dans la littérature japonaise à l'instar de ce que l'on connaît en Occident, on rencontre néanmoins un certain nombre de contes très connus oralement dans lesquels les animaux tiennent une place majeure et dont certains motifs littéraires rappellent parfois des fables³⁴. Ces histoires peuvent servir à expliquer les caractéristiques physiques de certains animaux mais dans d'autres, ils se transforment et prennent une apparence humaine pour duper ou aider les hommes³⁵. Il n'est donc pas impossible que les cinq artistes à l'origine des estampes du *chirimen-bon* qui nous occupe, aient ressenti une certaine familiarité à la lecture des fables de La Fontaine.

Mais ces fables occidentales ne sont pourtant pas les premières à être parvenues au Japon. Plusieurs siècles auparavant, en 1593, c'est-à-dire un demi-siècle après la découverte du Japon par le Portugais, Fernao Mendes Pinto en

³³ Fr. Berthier, *Bestiaire du Japon*, Paris, POF, 1989.

³⁴ De tels contes ont notamment été collectés par Yanagita Kunio (1875-1962) et certains ont été traduits en français assez récemment : voir K. Yanagita, *Les yeux précieux du serpent*, trad. G. Sieffert, Paris, Le Serpent à plumes, 1999 et *Contes du Japon d'autrefois*, trad. G. Sieffert, Paris, POF, 2000.

³⁵ Voir la préface des *Contes du Japon...*, *Op. cit.*, pp. 8-10.

1542 ou 1543, fut traduit et imprimé sur la petite île d'Amakusa, par des missionnaires jésuites portugais, un ouvrage contenant la *Vie d'Esopé* et 70 fables de celui-ci (en japonais romanisé). *L'Esopono Fabulas*, dont un unique exemplaire est aujourd'hui conservé à la British Library, fait partie des rares textes occidentaux, qui plus est, considéré à l'origine comme chrétien à avoir survécu à l'expulsion des Occidentaux qui débuta en 1614³⁶. Matériel pédagogique au départ destiné à l'apprentissage du japonais (comme ce fut le cas en Occident pour l'apprentissage du latin et du grec dès la période classique) et instrument de christianisation grâce aux morales, les fables furent très rapidement traduites dans une forme plus littéraire (*Isoho monogatori*) pour attirer l'attention d'un public japonais cultivé³⁷. Selon Pack Carnes, on doit à cette version plus littéraire des fables d'Esopé l'imprégnation ou l'assimilation par la littérature japonaise de nombreux motifs dont elles sont la source. Alors que le Japon était fermé à l'Occident d'environ 1639 au milieu du XIXe siècle³⁸, ce monument de la

³⁶ British Library, Pressmark c. 24 e 11.

³⁷ P. Carnes, « Esopo no Fabulas : more Notes on Aesop in Sixteenth Century », dans *Reinardus*, vol. 14, 2001, pp. 99-113, notamment pp. 108-109. Au moins trois versions du même texte ont été publiées au début du XVIIe siècle, et la version littéraire sera plusieurs fois rééditée pendant l'époque moderne japonaise, c'est-à-dire entre les XVIIe et XVIIIe siècles. Sur ce sujet, on pourra également se référer à K. Masaaki, « Francisco Xavier and Aesop's Fables: An Anecdote from the Historical Documents Relating to Japan », dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 1994, t. 5, no7-12, pp. 393-402 ; I. Smits, « Aesopus in Japan. Een zeventiende eeuwse best-seller ? », dans *Hermeneus*, 65, 1993, pp. 168-172 ; Y. Midzunoe, « Aesop's arrival in Japan in the 1590s », [consulter le pdf](#) (consulté le 30 décembre 2012).

³⁸ La date de 1639 correspond à l'expulsion définitive des Portugais de l'îlot artificiel de Deshima, dans la baie de Nagasaki, d'où ils avaient été déplacés en 1636. Mais la fermeture du pays à l'Occident débuta dès 1614 : les religieux étrangers furent les premiers expulsés au cours de cette année-là. Une série de persécutions menées contre les chrétiens et ayant pour but d'éradiquer le catholicisme au Japon s'ensuivit. Puis furent promulgués plusieurs édits d'expulsion visant tout autant les Chinois, que les métis (leurs mères également) et les Occidentaux, tandis que les Japonais tombaient sous le coup d'une interdiction de quitter le pays ou d'y revenir s'ils étaient à l'étranger. Le *climax* de cette fermeture au monde extérieur eut lieu le 3 août 1640 avec la décapitation des 57 membres d'une ambassade portugaise venue de Macao pour négocier de nouveaux accords commerciaux, exécution advenue après qu'ils ont refusé la grâce promise en cas d'apostasie. Seuls les Hollandais réussirent à conserver un comptoir sur l'îlot de Deshima pendant toute la période de fermeture et au prix de conditions extrêmement strictes. Le pont gardé qui reliait l'îlot à la terre ferme demeura le fil du lien ténu qui relia Japonais et Occidentaux pendant plus de deux siècles. Néanmoins, pendant toute la période d'Edo, des livres en néerlandais continuèrent à circuler au Japon au point que certains lettrés japonais apprirent la langue pour accéder au contenu des ouvrages occidentaux qui leur parvenaient. Pour une introduction à l'histoire japonaise. Voir Fr. Herail, *Histoire du Japon. Des origines à la fin de l'époque Meiji*, Aurillac, POF, 1997.

littérature occidentale a perduré en s'accordant avec la culture nipponne³⁹. Le texte des fables d'Esopé fut adapté pour correspondre au milieu japonais⁴⁰ à l'image des graveurs d'estampes de la fin du XIXe siècle qui ont transposé graphiquement les histoires animales de la Fontaine dans leur univers. Enfin, notons que parallèlement à Esopé, les fables du *Panchatantra* étaient déjà connues en cette fin de XVIe siècle au Japon, tout comme celles issues de la tradition bouddhiste des *Jatakas*⁴¹.

Cela témoigne donc de l'existence d'un substrat commun qui s'est diffusé tant vers l'Asie que vers l'Europe. Il se mesure peut-être visuellement dans les estampes sur lesquelles nous nous penchons, d'autant que l'édition de 1659 de l'*Isoho Monogatari* fut illustrée de dessins transposant déjà Esopé – vêtu à la japonaise – et ses fables dans un cadre nippon⁴². Les illustrations attestent une véritable recherche d'adaptation iconographique du texte. L'exercice achoppe cependant lorsque les animaux occidentaux de certaines fables ne trouvent pas de correspondance dans la faune japonaise. Les dessins en noir et blanc se déploient sur 8 pleines-pages de l'ouvrage imprimé : on peut notamment y reconnaître facilement la fable du *Corbeau et le renard* qui suit un schéma classique alors que les animaux de *La vache, la chèvre, la brebis et le lion* sont plus difficiles à reconnaître⁴³. Savoir si les maîtres à l'origine des estampes du *Choix de Fables de La Fontaine* connaissait ce travail du XVIIe siècle est impossible. Mais à l'aune de ces dessins, on mesure l'importance du vecteur oral – la probable traduction

³⁹ Sur cette littérature chrétienne qui survit à l'expulsion occidentale du Japon, et en particulier sur les fables d'Esopé, voir J. S. A. Elisonas, « *Fables and Imitations. Kirishitan Literature in the Forest of Simple Letters* », dans *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, June, n°4, 2002, pp. 9-36.

⁴⁰ P. Carnes, « *Esopo no Fabulas : more Notes on Aesop in Sixteenth Century* », art. cit., p. 107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101 et 110-111.

⁴² J. S. A. Elisonas, « *Fables and Imitations. Kirishitan Literature in the Forest of Simple Letters* », *Op. cit.*, pp. 16-17. L'ouvrage a été numérisé par la [bibliothèque de l'Université de Kyoto](#) (10 juillet 2012). Sur cette édition de 1659, cf. également S. Mutô, *Eiri Isoho monogatari o yomu*, Tokyo, 1997. Michael Sullivan cite une version nipponne de la fin du XVIe siècle des fables d'Esopé qui aurait été ornée de gravures réalisées par les disciplines japonais du jésuite Niccolò – mais je n'ai malheureusement trouvé nulle part ailleurs la mention de l'existence d'une telle version : cf. M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, 1997, p. 48.

⁴³ Pour la fable du *Corbeau et le renard*, cf. le site de la [bibliothèque de l'Université de Kyoto](#) (10 juillet 2012) et pour celle de *La vache, la chèvre, la brebis et le lion* : sur le [même site](#) (10 juillet 2012).

verbale des histoires par Pierre Barbouteau – dans cette entreprise d’adaptation et de transposition visuelles des fables de La Fontaine dans le Japon de la fin du XIXe siècle.

Dès les premières années de l’ère Meiji, débutée en 1868, donc peu de temps après la réouverture du pays, furent à nouveau éditées des fables de type ésopique dans des ouvrages à destination des enfants. Elles furent encore une fois utilisées dans un but didactique et servirent d’instrument pour apprendre une langue, le japonais en priorité, mais aussi l’anglais⁴⁴. Kawanabe Kyôtsai (1831-1889), père de Kawanabe Kyôsui, dessina quelques années avant que sa fille ne se penche sur les fables de La Fontaine, la majeure partie des gravures d’un ouvrage en six volumes consacré aux fables d’Esopé, *Tsûzoku Isoppu Monogatari* (« Les fables d’Esopé pour tous »), et publié par Watanabe Tazunu à Numazu entre 1873 et 1875⁴⁵. Il est l’un des premiers artistes au Japon à avoir accepté indistinctement tant les commandes de peinture que celles d’illustration, notamment de livres populaires⁴⁶ ; en cela, il montra la voie aux peintres et graveurs de la génération suivante qui trouvèrent dans l’édition un domaine où ils purent continuer à exercer leur art considéré comme démodé. Dans ce travail d’illustration d’Esopé, les estampes de Kyôtsai s’inspirent des gravures de John Tenniel qui avait illustré la version anglaise des fables, traduite par Thomas James en 1848⁴⁷. Des images de fables occidentales circulent donc au Japon pendant le dernier tiers du XIXe siècle et bien qu’il soit difficile de mesurer une quelconque influence sur les images du

⁴⁴ C’est apparemment encore le cas au Japon aujourd’hui, ce qui constituerait un point commun avec l’enseignement élémentaire en France où les fables de La Fontaine continuent d’être apprises et récitées.

⁴⁵ S. Johnson, « *The Illustrations for a Victorian Aesop and a Meiji Isoppu* » dans *Bulletin of the Kansai University, Institute of Oriental and Occidental Studies*, n°16, 1983, p. 51 ; id. « *From Aesop to Isoppu. The Making of a Book* », dans Toru Haga et Izumi Hasegawa, *Kawanabe Kyôtsai gashû*, vol. 2, Tokyo, Rikuyôsha, 1994, pp. 199-203 ; P. Carnes, « *The Japanese face of Aesop : Hoshi Shin’ichi and Modern Fable Tradition* », dans *Journal of Folklore Research*, vol. 29, n°1, 1992, pp. 1-22. Sur l’illustration des fables d’Esopé, J. J. McKendry, *Aesop : Five Centuries of Illustrated Fables*, Greenwich, Metropolitan Museum of Art, 1964.

⁴⁶ S. Oikawa, « Le livre illustré dans la seconde moitié du XIXe siècle : l’exemple du peintre Kawanabe Kyôtsai », dans *Du pinceau à la typographie : regards japonais sur l’écriture et le livre*, textes réunis et présentés par Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa, Paris, Ecole française d’Extrême-Orient, « Etudes thématiques », 20, 2006, pp. 261-289.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 271-272.

chirimen-bon qui nous intéresse, les cinq artistes des fables de La Fontaine ont pu les voir ; du moins ils ont probablement vu le résultat de cette influence dans le travail d'un prédécesseur comme Kyôsaï.

Enfin, du point de vue iconographique, il n'existe pas – comme dans la littérature – à proprement parler de représentations de fables dans l'art japonais avant l'ère Meiji. Cependant, le Japon possède une tradition de mise en image de la satire sociale et religieuse sous forme animale depuis le début de la période féodale. Le premier exemple connu correspond à l'un des rouleaux du *Chôjû-giga* (littéralement « caricature d'animaux »), un *emakimono* (rouleau illustré) de la fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe siècle appartenant au temple Kôzanji de Kyoto (en tout quatre rouleaux sont conservés mesurant environ 30cm de hauteur pour une longueur allant de 9,33m à 11,89m)⁴⁸. Le rouleau qui nous intéresse figure des lapins, des grenouilles et des singes dans des attitudes anthropomorphes pleines d'humour, de fantaisie et d'exubérance, trois espèces animales que l'on retrouve dans les estampes des fables de La Fontaine : certains prennent un bain ou se préparent pour une cérémonie, d'autres luttent et se poursuivent, ou jouent, etc. Très clairement, ces animaux se moquent des travers humains au même titre que ceux de la fable. Ici, sont tournés en dérision les moines bouddhistes, l'aristocratie et la caste militaire⁴⁹. Cette veine humoristique qui utilise les animaux comme instruments de critique sociale accompagne la production d'*emaki* qui perdure au-delà du XVIIe siècle après l'arrivée de l'imprimerie commerciale, bien qu'il ne s'agisse pas des sujets les plus fréquemment représentés⁵⁰.

⁴⁸ Sur ces rouleaux, voir E. Grilli, *Rouleaux peints japonais*, Paris, Arthaud, 1962 ; H. Okudaira, *Narrative Picture Scrolls*, trad. Elizabeth Ten Grotenhuis, vol. 5, Weatherhill, « Arts of Japan », 1973.

⁴⁹ Ce n'est pas sans nous rappeler un certain nombre de figures du monde à l'envers qui apparaissent dans l'art médiéval occidental, tant dans les réalisations monumentales que dans les marges des manuscrits. A ce sujet, je me permets de renvoyer à un de mes articles : « Des images "parlantes" pour les laïcs : l'utilisation de la culture populaire sur les portails des églises romanes », dans *Cahiers d'Art sacré*, « La Porte et le Passage : porches et portails », n°27, 2010, pp. 18-31. Pour un traitement plus général de cette question, voir J. Wirth (dir.), *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

⁵⁰ E. Leggeri-Bauer, « Les emaki ou la puissance des images », dans *Emakimono et tapisserie de Bayeux, Dessins animés du Moyen Age, lecture croisée de trésors nationaux japonais et français*, catalogue de l'exposition, Musée de la Tapisserie de Bayeux, 31 mars-21 décembre 2011, Bayeux,

Au contraire de la tradition européenne dont les premières images de fables sont datées de l'époque carolingienne, le Japon semble n'entrer qu'au début de l'époque d'Edo dans l'histoire de l'illustration des fables. Tandis que celles d'Esopé sont mises en image en 1659 à Kyoto, les fables de La Fontaine sont illustrées en 1668, donc de manière contemporaine, dès leur première publication en France. Dessinées en premier lieu par le graveur François Chauveau, elles sont par la suite presque systématiquement mises en image d'une édition à l'autre jusqu'à aujourd'hui. En Europe, le texte des fables de La Fontaine devient donc inséparable de l'image dès le XVIII^e siècle⁵¹ : il semble alors impossible que ces histoires puissent être présentées sans leur pendant iconographique⁵². L'une des ruptures visuelles les plus fortes observée dans l'illustration des fables de La Fontaine a lieu au début du XIX^e siècle : pour la première fois, dans les gravures de Jean-Jacques Granville, les animaux s'anthropomorphisent alors qu'auparavant les images illustraient davantage le titre de la fable que l'histoire (c'est le cas chez François Chauveau ou Jean-Baptiste Oudry où les représentations apparaissent très anthropocentrées, caractéristique des illustrations occidentales des XVII^e-XVIII^e siècles)⁵³. Le recueil japonais de Barboteau se situe à mi-chemin entre les deux traditions. Certaines estampes, peut-être inspirées par la tradition née dans le *Chôjû-giga*, figurent des animaux anthropomorphes (cela est visible dans les célèbres fables de *La cigale et la fourmi* ou du *Corbeau et le renard*) mais elles sont les moins nombreuses. La majeure partie d'entre elles correspond à des gravures où l'anecdotique est mis à l'honneur à travers une nature laissée aux animaux, dans laquelle ils occupent le premier plan.

2011, pp. 18-23. A la suite de cette exposition où la tapisserie de Bayeux et *emakimono* étaient mis en regard, il est intéressant de constater qu'apparaissent, dans les marges supérieures et inférieures de la broderie médiévale datée de la fin du dernier tiers du XI^e siècle, une série de scènes dont certaines ont été très clairement identifiées comme des fables. Elles encadrent ici le récit de la Conquête de l'Angleterre par Guillaume.

⁵¹ A.-E. Spica, « Le fabuliste et l'imagier », dans *Pratiques*, n°91, 1996, pp. 113-124.

⁵² G. Couton, *Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957, p. 7 ; A.-M. Bassy, *Les « fables » de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

⁵³ Ch. H. Genot, « La cigale et la fourmi. Illustration des fables de La Fontaine », dans *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 95, 1980, pp. 71-76 ; A.-M. Bassy *Les « fables » de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, *Op. cit.*, pp. 107-127.

Encouragée par la vogue du Japonisme, la mode des *chirimen-bon* a conduit La Fontaine et ses fables à circuler jusqu'au Japon à la fin du XIXe siècle alors que le pays venait de se rouvrir à des échanges normalisés avec l'Occident. Les contacts entre les deux espaces géographiques vont en particulier reprendre à travers l'art pictural et graphique, et la littérature, dans lesquels récits et images d'animaux tiennent une bonne place. Le pouvoir évocateur des fables explique qu'elles aient été tant de fois mises en image et qu'elles aient voyagé jusqu'au Japon pour prendre de nouveaux atours dès l'époque moderne. Après Esope, les animaux de la Fontaine ont ainsi été envoyés à la période contemporaine dans l'archipel, tels des ambassadeurs de la culture française, et revenus transformés et intégrés à la nature nipponne, ils ont à leur tour contribué à faire découvrir l'art de l'*ukiyo-e* en France.