

Les Mille et une Fables de la Fontaine
Ou
Le Baron Félix Feuillet de Conches au Pays du Mogol
Christiane Sinnig-Haas
Conservateur du Patrimoine

Résumé : *Les miniatures indiennes de la collection du baron Félix Feuillet de Conches, conservées au Musée Jean de la Fontaine de Château-Thierry ont été présentées au National Museum de New Delhi et au Prince of Wales Museum de Bombay dans le cadre d'une exposition intitulée « The dream of an inhabitant of the Mogul » réalisée avec le soutien de l'ambassade de France en Inde.*

Ces deux expositions ont été marquées par le retour de cette collection constituée d'une soixantaine de miniatures au pays de leur création : l'Inde, source de certaines fables de Jean de La Fontaine.

L'histoire de cette collection unique au monde est celle de rencontres multiples

- *entre La Fontaine et l'Inde du Pança tantra - qu'il découvrit grâce à son ami François Bernier, le grand voyageur -*

- *entre le Baron collectionneur et l'artiste indien Imam Bakhsh Lahori qui réalisa ces miniatures sur ses instructions qui lui parvenaient traduites. à la cour de Ranjit Singh vers 1837.à Lahore.*

Amateur d'art passionné de La Fontaine le baron Félix feuillet de Conches choisit les meilleurs artistes de son temps pour illustrer les fables de la Fontaine dans les pays du monde entier afin de réaliser son musée imaginaire. Les conditions de mise en place de la collection, la relation entre les instructions du baron et le processus de création de l'artiste indien sont étudiées dans cet article. La recherche et l'étude comparative des sources iconographiques permettent d'identifier et de mieux comprendre le travail de l'artiste de la cour de Ranjit Singh .Il apparaît que la palette de l'artiste indien diffusant les éléments qui lui étaient communiqués par les généraux français sur ordre du Baron traduit en particulier l'influence des illustrations de Jean-Baptiste Oudry et François Chauveau, artistes pour lesquels feuillet de Conches avait la plus grande admiration.

Cette collection reflète et révèle les identités et les différences, les points de rencontre et de rupture culturels entre l'artiste indien et ses sources françaises. Lieu d'un enchantement les miniatures indiennes de la collection feuillet de Conches obéissent à une logique et à une esthétique qui leur sont propres, faisant intervenir une synthèse très originale entre la culture indienne et culture française, la mise en image indienne du texte français devient le point de départ d'un songe qui se déroule autour de la poésie de La Fontaine, illustrant le pouvoir des fables au pays du mogul.

Abstract : *The Indian miniatures of baron Félix Feuillet de Conches 's collection, property of the museum Jean de La Fontaine in Château-Thierry have been presented to the public of the National Museum in New Delhi and of the Prince of Wales museum in Mumbai in an exhibition entitled " the dream of an inhabitant of the Mogul "*

These exhibitions could be realised with the support of the French Embassy in India

Both exhibitions have underlined the fact that this collection of more than sixty paintings, is coming back to the place of their creation : India , original source of some fables of La Fontaine .

The story of this collection unique in the world is also the story of meetings .

- *meeting between la Fontaine and the India of the Pançatantra- which his friend François Bernier, the big traveller made him discover*

- *meeting between a great art collector baron Feuillet de Conches and the Indian artist , Imam Bakhsh Lahori who made these paintings, following the baron's translated instructions he was given at the court of Maharadhah Ranjit Singh in Lahore circa 1837.*

Art connoisseur, having a passion for the poetry of La Fontaine, baron Félix Feuillet de Conches chose the best artists of his time to illustrate the fables of La Fontaine all over the world for his " imaginary museum". The conditions of the realisation of the collection, the connection between the instruction of the baron and the creative process of the Indian artist are analyzed in this article .The research and a comparative study of the iconographic sources enable to identify and better understand the work of the Ranjit Singh's artist. .It appears that Imam Bakhsh Lahori 's pallet - translating the informations communicated to him on the place by the French generals instructed by the baron -, makes particularly obvious he was under the influence of illustrations of artists such as Jean-Baptiste Oudry or François Chauveau , artists greatly appreciated by baron Feuillet de Conches.

This collection both reflects and reveals identities and differences : meeting and breaking cultural points between the Indian artist and his French sources . Place of enchantment , the Indian miniatures of the Feuillet de Conches's collection follow their own logic and aesthetic , involving a very original synthesis between the French and the Indian culture. The Indian visual version of the French fables becomes the starting point of a dream revolving around Jean de La Fontaine 's poetry, illustrating the power of the fables in the land of the mogul ...

Jean de la Fontaine n'a jamais connu l'Inde de ses fables. Le Baron Bastien Félix Feuillet de Conches n'a jamais connu l'Inde de ses précieuses miniatures, quant à Imam Bakhsh Lahori l'artiste du Penjab - lieu de leur création -, il ignorait cette France d'où lui venaient ses commanditaires : le Général Allard puis le Général Ventura. Cependant ces fables étranges, qu'on lui soumettait résumées et traduites en partie, ne lui étaient pas tout à fait étrangères.....

Cette juxtaposition du texte et de l'image, autour de laquelle gravitent les lieux d'un ailleurs utopique pour chacun, ailleurs qui existe tout en n'existant pas, cette addition des imaginaires des uns aux imaginaires des autres est l'une des caractéristiques de la collection du baron Félix Feuillet de Conches, désormais

collection du Musée Jean de la Fontaine de Château-Thierry. Collection unique au monde dont les initiateurs et les intervenants ont été, eux, bien réels, l'espace d'un songe au pays de Mogol.

LA PASSION DE FELIX FEUILLET DE CONCHES

La Fontaine fut la passion de Feuillet. Parisien, né le 4 décembre 1798, il se définissait lui-même comme le *Curieux* dans ses *Mémoires*. ¹Le *Curieux* amateur, collectionneur, anglophile, passionné d'histoire, d'objets rares, d'autographes et de La Fontaine, mérite une place à part parmi les collectionneurs d'art de son époque, dont il est un fidèle reflet du goût. Il constitua, au fil des années, sa collection, *son musée privé*, qu'il aurait pu qualifier au 17^{ème} siècle de *cabinet de curiosités*, et un peu plus tard de *musée imaginaire idéal*.

Très jeune, à l'âge de seize ans, en 1814, il fut admis en qualité de copiste au Ministère des Affaires Etrangères, grâce à la bienveillance du prince de Talleyrand. Il devint Maître des cérémonies, introducteur des ambassadeurs à la Cour sous le Second Empire, enfin Directeur aux Affaires Etrangères et ministre plénipotentiaire et obtint la distinction de Commandeur de la Légion d'honneur. Son autorité sur les chancelleries fut importante. Il quittera son poste en 1874 après une carrière exceptionnelle.

« *La Fontaine est un charmeur* »², disait Feuillet. Il le fut sans doute lui aussi pour aboutir si brillamment dans sa carrière et dans ses projets de collectionneur. « *Un charmeur disait-on de lui, qui charmait bien plus qu'il ne cherchait à éblouir* »³ Un causeur : très diplomate, qui publia de nombreux ouvrages d'amateur d'art et d'historien. Un bel homme : ses contemporains évoquent son charme et sa réelle beauté, qu'il conserva jusqu'à un âge avancé selon les témoignages. Il ressort des portraits du baron une personnalité d'une urbanité souriante, une parfaite courtoisie de l'esprit, mais sans traits incisifs, sans se « compromettre » jusqu'au rire, une solennité professionnelle. « *Mr Feuillet de Conches s'arrêtait dans le sourire.* »⁴ L'étiquette, la politesse et la grâce de l'ancien régime. Le duc de Morny disait de lui : « *Conches, c'est le grand siècle* »⁵

Le *Portrait du baron Feuillet de Conches* par Simon Jacques Rochard, réalisé en août 1843, à Londres est là pour nous le prouver. Il nous rappelle l'anglophilie de Feuillet, sa première épouse Angelica Ridge fut anglaise. Il fit toute sa vie de très nombreux séjours en Angleterre et fréquentait à Londres comme à Paris la meilleure société, se rendant aux invitations de Sir Walter Scott : « *un La Fontaine en poche ...* »⁶ En amateur d'art éclairé et de son temps, le *Curieux* voyagea à travers toute l'Europe en bonne compagnie, allant à la rencontre des artistes.

AU GOUT DU TEMPS : LA FONTAINE ILLUSTRE

Le projet du *La Fontaine illustré* de Feuillet de Conches est sans conteste en phase avec l'histoire du goût de son temps. L'illustration des textes était alors un thème très à la mode, qui se développait parallèlement à de nouvelles techniques d'imprimerie. Le mot *illustration* fut considéré longtemps comme un anglicisme, mentionné dans la presse en italiques, notamment dans les comptes rendus de la revue *l'Artiste*, dans laquelle écrivait Feuillet, qui signait parfois sous le nom de *Leaves de Conches*. Les reproductions des vignettes des ouvrages cités y étaient très prisées par les lecteurs. Son intérêt pour les techniques de l'édition illustrée se manifesta dès 1828. Le 3 juin 1830, Feuillet fut récompensé par la *Society of Arts of London* pour ses travaux sur les transferts de gravures et ses recherches sur les moyens de restaurer les estampes altérées déchirées. Dans ce mémoire, daté du 5 mai 1830, destiné à la *Society of Arts of London*, il évoque

un projet concernant une édition illustrée de La Fontaine :

« *Je conçus alors d'illustrer à la manière des fables de Northcote une édition de celles de la Fontaine. Chacune des fables formant à elle seule une sorte de petit drame, plus qu'aucun autre livre cet ouvrage était susceptible de nombreuses illustrations. Pour juger de l'effet de l'ensemble avant de mettre l'entreprise en œuvre, je recueillis de toute part et dans des livres français, anglais, allemands, italiens, des vignettes qui bien qu'elles n'eussent été faites pour des ouvrages autres que les œuvres du fabuliste français, s'adaptaient à merveille. Un La Fontaine aléatoire.*⁷».

En 1831 la partie française des fables illustrées fut présentée à l'Exposition Internationale, Feuillet possédait déjà une centaine de dessins réalisés par une quarantaine d'artistes européens. La mode des vignettes envahit l'édition française notamment en 1832 et 1833.

« *Nous voulons des vignettes, le libraire veut des vignettes, le public veut des vignettes* ».⁸

Un nouvel art de l'*illustration* va s'imposer en France entre les années 1835 et 1839. Tony Johannot crée le métier d'illustrateur, dont le principe directeur sera la nécessité de compréhension du poète par l'artiste chargé de l'illustrer. La fondation du journal de luxe, *L'illustration*, en 1843, - celui-là même où paraîtra bien après la disparition du baron un article sur la fameuse collection internationale des fables de Feuillet⁹, entérinera définitivement cette nouvelle phase du rapport entre l'image et le texte dans l'édition française. Le livre illustré était à la mode, les fables de la Fontaine aussi. De 1830 à 1850, paraît toujours dans *l'Artiste* une série de dessins inspirés des fables dite *suite Decamps* (Alexandre Gabriel Decamps 1803-1870). Feuillet songeait alors à illustrer sa passion de La Fontaine à travers le monde par « *Un exemplaire unique orné de dessins de tous les pays, - sorte de musée de tous les peintres et les dessinateurs, faisant tomber sous un même coup d'œil l'ensemble de tous les goûts, de tous les styles d'une époque* »¹⁰

Feuillet ne s'est pas trompé sur l'intérêt de sa collection en matière d'histoire du goût de son époque. Pour faire aboutir son projet il lui fallait un réseau et il l'avait. « *Il fallait la situation où je me trouvais aux Affaires Etrangères pour rendre possible l'accomplissement de mon dessein. Quand un ambassadeur, un ministre plénipotentiaire, un consul partait pour son poste je lui remettais des feuilles avec des analyses des fables dans la langue du pays où il se rendait* ».

À la fin de l'été 1835, il fit la connaissance aux Tuileries du général Jean-François Allard, généralissime des troupes de Ranjit Singh à Lahore. Lors de son retour à la cour de Ranjit Singh au printemps 1836, le général Allard auquel Feuillet confia plusieurs éditions Didot de 1827, devenait son intermédiaire pour une version indienne de son *La Fontaine illustré*.

La partie indienne de la collection internationale de Feuillet allait devenir l'une des plus prestigieuses. Le projet n'aurait pas déplu au poète : « *Diversité est ma devise* », disait la Fontaine. On le sait, la particularité des fables est que, dès leur parution en 1668 -sous le contrôle de la Fontaine-, elles ont toutes associé image et texte. La représentation iconographique du monde animal y exposait un anthropocentrisme triomphant peu dérangeant. Chaque siècle les a ornées à son goût. C'est à partir d'artistes comme Granville et Gustave Doré, que cette représentation impliquera l'exclusion du genre humain ou son détournement.

L'année 1837 marquera un changement définitif. « Ce fut l'année 1837 que

MM Fournier et T qui s'étaient associés me proposèrent de composer cent vingt vignettes pour orner le La Fontaine »¹¹, écrit Granville, dessinateur de génie, très critique de la monarchie de juillet. En matière d'illustration des fables, il y aura un avant et un après Granville. Les représentations d'animaux humanisés, travestis, fantastiques de Granville suggéraient une autre perception du réel, leur férocité effrayait Baudelaire. Succès, édition, réédition, le public s'arrachera cette version des fables mises en image par l'artiste nancéen. La volonté d'illustrer La Fontaine chez Feuillet s'inscrit dans cette logique et dans ce contexte précis de l'histoire de l'art, et de l'édition. Son originalité aura été de vouloir constituer une collection unique et internationale, une sorte de panorama enveloppant le goût de son temps autour d'une œuvre unique : celle de La Fontaine. Il y réussira et elle devint le fleuron de la collection du Curieux.

De projet en projet, Feuillet n'abandonnera jamais cette volonté d'illustrer la Fontaine. A la fin de sa vie, il ajoutera aux douze illustrations originales de l'édition Jouaust de 1873, des dessins de sa main, dessins inspirés par Oudry, par la série européenne et chinoise de sa collection internationale ou provenant d'almanachs allemands pour la jeunesse. Il y ajouta ses compositions personnelles à même le papier de l'édition, reconnaissant modestement qu'il lui était impossible de copier les miniatures indiennes du fait de leur subtilité. Dans la préface manuscrite de cette édition ultime, restée dans les archives familiales, il s'inquiétait du devenir de sa collection après sa disparition. De fait, la collection restera dans la famille jusqu'en 1968, où elle entra dans les collections du Musée Jean de la Fontaine, tombant ainsi dans le domaine public, ce qui n'aurait pas déplu au Curieux.

L'INDE DE LA FONTAINE : LES SOURCES DU SONGE

La poésie des fables est une invitation au voyage de La Fontaine, comme les miniatures d'Imam Bakhsh Lahori, sont une invitation au voyage de Feuillet de Conches. Publiées sur une période de vingt-six ans - le premier recueil paraît en 1668, le second en 1678, le dernier en 1694 - les fables ont traduit une évolution dans les sources d'inspiration du poète.

L'inspiration du second recueil est plus philosophique, le « *je* » du poète y est plus présent, il devient davantage le conteur. Dans l'avertissement à son public, il rend hommage à son inspirateur oriental : le mythique et sage Pilpay : « *Seulement je dirais par reconnaissance que j'en dois la plus grande partie à Pilpay, sage Indien. Son livre a été traduit en toutes les langues. Les gens du pays le croient fort ancien et original à l'égard d'Esopé* »¹² Le nom de Pilpay, Pilpai, ou Bidpai, serait une déformation du sanscrit Vidyapati « *maître de la connaissance* ».

Quel fut le lieu de la rencontre entre La Fontaine et ses sources indiennes ? L'Orient était à la mode mais les orientalistes peu nombreux. On recense environ deux cent récits de voyage en français, lus dans la bonne société parisienne et provinciale au cours du 17^{ème} siècle. On l'a dit, La Fontaine n'est jamais allé en Inde, et ne connaissait aucune langue orientale, mais sa dette à l'égard des fables indiennes est connue et reconnue par le poète lui-même. Les miniatures sont le pendant iconographique de ce juste retour aux sources d'inspiration. En 1666, La Fontaine put avoir connaissance de *Specimen Sapientiae indorum veterum du père Poussines : (modèle de la sagesse des anciens indiens)*, une traduction latine du livre de *Kali la et Dimna* d'Ibn al Muqaffa, traduction arabe d'un ouvrage persan, sorte de synthèse entre les cultures de l'Inde, de la Perse et de l'Arabie. Pierre Daniel Huet - évêque de Soissons puis d'Avranches - qui veillait avec Bossuet à l'éducation du Dauphin et auquel la Fontaine dédia une *Épître*, a pu lui faire connaître l'ouvrage du Père Poussines. Entre 1668 et 1678, La Fontaine avait pris connaissance de Pilpay et de la fable indienne

-(donc indirectement du *Pançatantra*)- à travers *Le Livre des Lumières*. Écrites en sanscrit au quatrième siècle, les fables indiennes du *Pançatantra* (« *les cinq leçons* ») mettent en scène un monde animal à comportement anthropomorphe pour l'enseignement de jeunes princes. Cet ancien recueil de contes et de fables en sanscrit, dès 570 fut traduit en persan pehlvi, en arabe (*Kalila wa Dimna*), en grec, en hébreu et en latin. Il se répandit dans tout le monde occidental à partir du 13^{ème} siècle. Les différentes provenances des fables *Pançatantra*, *Kalila wa Dimna* restaient assez confuses.

De même les rapports entre le *Pançatantra* et le *Livre des Lumières* sont complexes. Le texte originel du *Pançatantra*, comme la date exacte, nous sont inconnus. Le *Livre des Lumières* ou *la conduite des roys*, composé par le sage Pilpay, indien traduit en français par David Sahid d'Ispahan, ville capitale de Perse, avait été édité en 1644, à Paris, chez Simon Piguët, avec privilège du roy. Selon Silvestre de Sacy, David Sahid serait le pseudonyme de Gilbert Gaulmin. En 1667, Colbert acheta le fonds de la bibliothèque de Gilbert Gaulmin. Autre source d'information à laquelle La Fontaine eut accès : l'ouvrage de Jean-Baptiste Tavernier, un huguenot qui parut à Paris, en 1677.¹³ **Septembre 1669**, François Bernier (1620-1688) écrivain, voyageur, revient à Toulon d'un long voyage en Orient. Il fut sans doute l'une des personnalités les plus importantes pour la mise en contact de La Fontaine avec l'Inde.

Bernier, aventurier, voyageur, écrivain qui après ses études de médecine à Montpellier, décida de voir le monde, s'embarqua, parcourut la Palestine, passa un an au grand Caire, arriva en Inde « *au milieu des guerres menées par Aurenzeb en 1660* »¹⁴ vécut à la cour et devint le médecin en titre du Grand Mogol Aurenzeb à Dehli, pendant huit ans. « *Bernier avait dû emporter vers le fabuleux orient l'esprit du poète. Pourquoi glisse-t-il partout le mogol ? par exemple dans la fable de l'ermite et du Vizir ou dans cette histoire des Souhaits que d'ailleurs seul Bernier a pu lui faire connaître et qui lui avait raconté celle du Bassa et du marchand ?* »¹⁵ François Bernier, qui débarqua à Surate sur la Côte de l'Hindoustan, et qui correspondait avec Chapelain, ainsi qu'avec Monsieur de Merveilles, était revenu en France après avoir assouvi son désir de voir le monde. Il fut sans doute l'un des premiers Français à pénétrer dans ce pays fabuleux, là où retournaient deux siècles plus tard les fables de La Fontaine, pour y trouver une image autre que celle de l'occident. « *Bernier ! Mais on voit à chaque page son souvenir ; son influence.* »¹⁶

Comment ne pas reconnaître Bernier malgré toutes les différences de situation et de caractère dans cet « homme qui court après la fortune qui va au Mogol, qui passe à Surate, et qui de retour au pays trouve son ami plongé dans le sommeil... » Le récit ne se trouve que dans une œuvre écrite en hébreu : le *Sendabar*, qui n'était pas encore traduite. « Si j'apprenais l'hébreu ! »¹⁷, dit La Fontaine, écho vivant de conversation avec Bernier, qui devait connaître cette langue. De retour du pays du Mogol il fut l'hôte -comme Jean de la Fontaine- de Madame de la Sablière à Paris, dont il fréquentait assidûment le salon. François Bernier, disciple de Gassendi fut l'ami de La Fontaine. Auteur de rapports pour Colbert, qualifié de « Joli philosophe » par Saint Evremond, qui le vit en 1685, en Angleterre, il était « d'un commerce très doux », selon Louis Racine. On les imagine : Bernier, gai compagnon, aimant le vin et les chansons comme La Fontaine, en conversation sur l'Orient fabuleux mais bien réel, de Bernier. Il parlera à La Fontaine à Paris, rue Neuve des Petits Champs, de l'Inde, des « Brahmins », de l'immolation des veuves, du Cachemire paradisi terrestre des Indiens et de bien d'autres choses : « il avait beaucoup vu ».¹⁸ Ses récits de voyage, son Histoire de la dernière révolution des Etats du Grand Moghol, paraissent en 1671, dédiée au roi, édité comme La Fontaine chez Barbin.

Néanmoins, le deuxième recueil des Fables n'implique pas une filiation sans détour, entre les fables de source indienne chez La Fontaine et *le Pançatantra* originel. Le monde lafontainien ne descend pas du *Pançatantra*, si on en retrouve les sources, elles sont surtout en reflet du texte originel. Les spécialistes s'accordent pour dire, que dans l'œuvre de La Fontaine, vingt quatre fables peuvent être considérées comme ayant une source indienne ou orientale.

Quatorze figurent dans le *Pançatantra* :

La Fontaine : Fables de source indienne

Fable du Pançatantra

Le Geai paré des plumes du paon

Le chacal devenu bleu

L'âne vêtu de la peau du lion

L'âne vêtu de la peau du lion

Les animaux malades de la peste

Le lion, le corbeau, le tigre et le chameau

Les souhaits

Les souhaits

La laitière et le pot au lait

Le brahmane et le pot de farine

Le chat, la belette et le petit lapin

Le chat le moineau et le lièvre

L'ours et l'amateur des jardins

Les deux amis

Le faucon et le chapon

Le chat et le rat

Le loup et le chasseur

Le chasseur, le sanglier et le chacal

Le dépositaire infidèle

Le dépositaire infidèle

Les deux pigeons

Les deux pigeons et l'oiseleur

La souris métamorphosée en fille

La souris métamorphosée en fille

Le mari, la femme et le voleur

Le mari, la femme et le voleur

L'homme et la couleuvre

La tortue et les deux canards

La tortue et les deux cygnes

Les poissons et le cormoran

La grue et l'écrevisse

Le berger et le roi

Les deux perroquets, le roi et son fils

La lionne et l'ourse

Les deux aventuriers et le talisman

Le marchand le gentilhomme le pâtre et le fils du roi

Le corbeau, la gazelle, la tortue et le rat

Le corbeau, le rat, la tortue et le daim

Les fables soulignées sont celles qui figurent dans la collection Feuillet de Conches. On peut ajouter à cette liste une fable de la Fontaine, pastiche de celles de Bidpâi : *Le milan, le roi et le chasseur*. « *Pilpay fait près du Gange arriver l'aventure* »¹⁹ (Livre XII, fable 12) Deux siècles plus tard, ce ne fut pas au bord du Gange, mais bien au pays du Mogol, sur les traces de François Bernier, à la Cour de Lahore, chez Ranjit Singh « *le grand Lion* », que les fables de La Fontaine revenaient à la demande du **Curieux**...

L'INDE DE FEUILLET : LE CADRE DU SONGE

Les miniatures indiennes du **Curieux** ou la séduction immédiate... La séduction de ces *miniatures-bijoux* dont parlait Feuillet, inimitables et confidentielles, du fait de leur fragile beauté, n'a cessé d'opérer à travers le temps. « *L'image est certes plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup sans l'analyser, sans la disperser* ». ²⁰ La relation entre l'image et le texte est posée sans détour par la collection des miniatures illustrant les fables. Si l'image est plus impérative que l'écriture, on est de fait d'emblée sous son emprise. Rivalité, complémentarité, co-existence, toute traduction de texte en image peut devenir une sorte de rapt iconographique : et le charme de l'image opérant, une forme de trahison. Notre étude se centrera non pas sur le texte du poète mais sur le processus d'élaboration et les sources iconographiques d'Imam Bakhsh Lahori, l'artiste auquel fut confié, par un étrange retour aux sources, l'illustration de ces fables.

Décoder les conditions de création et la mise en place de la magie opérante des miniatures, on sait comment Feuillet procéda : il laissa le choix de l'artiste au général Allard qui confia la réalisation des miniatures à Iman Bakhsh Lahori et à son atelier, sans doute l'un des meilleurs dans l'entourage de Ranjit Singh, car il avait non sans raison attiré l'estime et l'intérêt des généraux français. Dans ses *Mémoires*, deux dessinateurs, « *les meilleurs de Patna et de Cachemyr (sic)* »²¹, sont également cités par Feuillet, peut-être des disciples de l'atelier de l'artiste. Toujours est-il que l'artiste n'eut pas l'opportunité de choisir le papier et qu'il dut s'en plaindre pour la préparation délicate des supports. Il s'agit d'une peinture à l'eau à laquelle était mélangé un adhésif, pinceaux faits en poils d'animaux (chameau, bélier, mangouste, écureuil), ce qui définissait la grosseur du trait. Le général Ventura, qui prit le relais au décès de son compatriote, en déplorait la mauvaise qualité, dans sa lettre du 5 octobre 1839 adressée à Feuillet. « *Le papier est bien mauvais et indigne de recevoir de si belles peintures.* »²² Le général Ventura signale qu'il n'a pas attendu « *les instructions de Feuillet* » car on le sait : les « *instructions* » venaient de Feuillet qui l'explique lui-même. « *Les sujets étaient indiqués par avance en langue persane par le savant modeste M. de Biberstein-Casimirsk, interprète du gouvernement pour les langues orientales ;*

Les artistes achevaient, en campagne militaire cent dessins pour moi tous en couleur et où les ciels sont d'or et les eaux d'argent, décorés dit-il **avec fini et finesse**, ces deux qualités si distinctes dans l'art...de vrais bijoux. »²³ On apprend que Feuillet admira tout particulièrement : *Les deux aventuriers et le talisman*²⁴ *Le meunier son fils et l'âne*²⁵ Ce qui permet de constater, que toutes les miniatures ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Ainsi la miniature illustrant la fable *La tortue et les deux canards*, décrite par Feuillet, a disparu. Le baron avait porté son choix sur une centaine de fables du poète.

Ces « *instructions* », indépendamment du choix des fables et de l'édition retenue (Didot 1827) constituent la suite du cadre, mis en place par Feuillet, dans le processus de création de la collection de miniatures. Le baron déterminait la séquence de la fable qu'il souhaitait voir illustrée de façon très précise. Si l'artiste pouvait connaître celles ayant une source commune au *Pançatantra*,

les autres fables lui étaient définitivement étrangères. Imam Bakhsh Lahori était sollicité pour la représentation d'une séquence, il n'avait pas accès au texte du poète si ce n'est de façon détournée ou tronquée, il n'avait pas accès non plus à la magie du texte, il était dans la projection en image d'un résumé. Les archives familiales ont pu conserver quelques exemplaires manuscrits des « *instructions* » de la main de Feuillet, accompagnées de leur traduction par M. de Biberstein-Casimirski, destinées directement à l'artiste.

Exemple n° 1

Le loup et les brebis, Livre 3, Fable 13

Instructions manuscrites de Feuillet :

« La paix étant faite entre les loups et les brebis, on se donne des otages mutuellement .Mais malheur aux brebis qui avaient si imprudemment admis le loup dans la bergerie ! Quand les jeunes loups donnés en otage furent grands, ils profitèrent du moment où les bergers étaient absents, égorgèrent les chiens pendant leur sommeil étranglèrent les brebis et emportèrent dans les bois toutes celles dont ils purent se charger »

La miniature correspond à la scène décrite demandée par Feuillet : unité de temps, de lieu et d'action -version indienne- sont respectées. Le rendu des loups n'est peut-être pas extrêmement fidèle mais on entre dans le monde indien de la fable.

Exemple n° 2

Le lion et l'âne chassant, Livre 2, Fable 19

Instructions manuscrites de Feuillet :

« Le lion part pour la chasse ; il prend avec lui l'âne pour lui faire office de cor. Il le place dans la ramée et le roussin épouvante les hôtes des bois. Le lion tue alors un sanglier, un daim et des cerfs.

Après la chasse, l'âne s'en donne tout l'honneur. Représenter le moment où les animaux des forêts furent effrayés de la voie (sic) de l'âne. Le lion les terrasse. »

En vérifiant la miniature figurant dans la collection, on peut constater qu'Imam Bakhsh a mis en scène la demande de Feuillet. La question étant de savoir pourquoi Feuillet s'attacha précisément à cette séquence de la fable. Une analyse de la gravure de François Chauveau -édition de 1668- nous donne une indication et permet de constater le choix de la même séquence, en résonance avec la description de Feuillet. La similitude notamment concernant l'âne est intéressante : « *Le roussin dans la ramée* ». La disposition des plans, la proportion du ciel chez Chauveau et chez Imam Bakhsh est pratiquement à l'identique.

Exemple n° 3

Le renard, le loup et le cheval, Livre 12, Fable 17

Instructions manuscrites de Feuillet :

« Le Loup et le renard gens qui ont toujours faim, voyageaient de compagnie

quand ils rencontrèrent un beau jeune cheval qui passait à l'aventure. Ils l'abordent et cherchent à entamer la conversation avec lui. Quel est votre nom ? Lui disent – ils. Le cheval leur dit : approchez : mon nom est écrit sous mon pied ; le renard qui craint quelque surprise , s'excuse sue ce qu'il ne sait point lire ; le loup moins avisé s'approche et le cheval d'une ruade vigoureuse lui décroche la mâchoire. »

Si cette miniature ne figure plus dans la collection du baron, son thème est très proche de la fable *Le cheval et le loup* (Livre 5, fable 8), l'une des miniatures les plus élégantes de la collection. On peut supposer que ce n'est pas par hasard si Imam Bakhsh l'a signée : on sait l'importance accordée à la représentation du cheval dans l'art de la miniature. L'artiste a traité avec un soin tout particulier ce bel étalon de robe isabelle, qui règle son compte au loup d'un coup de sabot sur fond de ciel d'or et des eaux d'argent de toute beauté. Peut-être a-t-il pris le modèle dans les écuries de Ranjit Singh, passionné de chevaux et grand cavalier.

A-t-il eu connaissance des gravures de François Chauveau ou de Jean-Baptiste Oudry ? On est porté à le déduire tant son illustration en est proche. Ce qui suppose que le choix de Feuillet impliquait aussi des instructions à partir d'ouvrages dont l'artiste disposait sur place : les appropriations et les citations sont trop nombreuses pour être le fruit du hasard. La citation des gravures de François Chauveau ou de Jean-Baptiste Oudry notamment est à souligner. On le sait, Feuillet avait une grande admiration pour Chauveau et pour Jean-Baptiste Oudry, qu'il copia à la fin de sa vie dans son ultime *La Fontaine*, édition Jouaust, conservé dans les archives familiales illustré par lui-même. La proximité iconographique de certaines miniatures nous laisse ainsi supposer que les généraux disposaient des ouvrages dans leurs bibliothèques, afin de se conformer aux instructions de Feuillet. On peut imaginer Imam Bakhsh Lahori feuilletant Oudry, Chauveau, Percier, à Lahore.

Etude comparative iconographique

Rivalité ou complémentarité : la citation est présente dans les miniatures de l'artiste de Lahore. Au fil de leur création se met en place un aller retour entre l'image et le texte, entre l'artiste Indien et le poète, et à travers le temps entre la France et l'Inde, tout en rappelant que le leitmotiv de l'époque, en matière d'illustration d'ouvrage en France était que *l'artiste comprenne le poète*. « *Le dessin ou le plus court chemin pour être compris sans prononcer un mot.* » Concernant l'histoire du goût, la collection de Château-Thierry reflète une appropriation autour des multiples facettes du prisme indien : la palette d'Imam Bakhsh Lahori diffuse des éléments de citation, qui ont du lui être communiqués par les généraux français sur les instructions **Curieux**. Considérons par exemple une fable de source indienne :

Le Berger et le Roi

Livre X, Fable 9

Cette fable figure dans *le Livre des Lumières*.²⁶ La Fontaine a également pu prendre connaissance de ce récit dans l'ouvrage de Tavernier : *Les dix voyages de Jean-Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes*.²⁷ A la différence de la version indienne du *Livre des Lumières* et du *Récit de Tavernier*, le berger de La Fontaine, averti par l'ermite qu'à la cour « *mille dégoûts* » viendront, prend la décision de quitter la cour et de ne pas rester au service du roi pour y jouir des honneurs, la décision du berger de La Fontaine est une décision de sage. Une recherche des sources iconographiques nous permet de constater une analogie entre l'illustration de François Chauveau et celle d'Imam Bakhsh, qui n'est sans doute pas due au hasard. L'artiste a choisi le même moment dans la séquence de

la fable : le moment où le berger, accusé à tort de corruption, ouvre son coffre devant le roi et les courtisans qui veulent sa perte.

« *Le coffre étant ouvert, on y vit des lambeaux,
L'habit d'un gardeur de troupeau. »*

Les similitudes iconographiques sont nombreuses : le lieu, la scène se déroule dans le palais ; la représentation du roi : couronné, avec ses habits et ses chausses d'apparat, le coffre ouvert ; la répartition des personnages dans l'espace : à gauche le berger, à droite le roi, les courtisans. Autant d'éléments à l'identique, qui nous portent à croire que l'artiste indien a vu la gravure de l'édition de 1678. La gravure de Jean-Baptiste Oudry pour cette fable est très différente.

Les sources d'inspiration d'Imam Bakhsh Lahori ne sont pas linéaires et uniques. La miniature de la fable *L'Huître et les Plaideurs*, (Livre 9, Fable 9) donne à voir une mise en scène et une gestuelle des personnages habillés à l'orientale, proches des gravures de Chauveau et d'Oudry. En revanche le bateau à l'ancre-voisseau du 17^{ème} siècle- n'a pu être inspiré à l'artiste indien que par Oudry, il est absent chez Chauveau. Quant aux bâtons, (de pèlerin ou d'orientaux), ils sont partout présents. A la différence de ses confrères européens, Imam Bakhsh a pris le parti de ne pas représenter le ciel : la fable se déroule entre terre et mer, sans élément architectural en arrière plan, mais l'élément végétal : l'arbre surplombe les plaideurs d'Oudry comme les plaideurs d'Imam Bakhsh. On constate que la représentation de l'arbre et de l'élément végétal est omniprésente dans les miniatures de l'artiste de Lahore. Les deux seules miniatures, dans lesquelles la végétation ne figure pas, sont : *Le Meunier, son fils et l'âne ainsi que Les deux aventuriers et le talisman* l'architecture s'y substitue dans la mise en scène, et ce sont les deux préférées du **Curieux**.

La forêt et le bûcheron

Livre 12, Fable 16

Une fable indissociable de la représentation de la végétation du fait de son thème : Le pittoresque rustique, voire flamand de Chauveau, devient le pittoresque indien des contreforts himalayens enneigés, chez les deux artistes, une montagne en arrière plan et des corbeaux qui sillonnent le ciel nuageux. Les troncs noueux des chênes de Chauveau et d'Oudry deviennent troncs noueux de cèdres chez Imam Bakhsh. Au pittoresque rustique européen répond la version indienne. La version de cette fable prophétique, déclinée en trois images, raconte la destruction maléfaisante et la tromperie de l'homme, notamment, du fait des désastres écologiques et du martyre des forêts qu'il provoque dans le monde à venir. L'homme promet qu'il :

« *Laisserait maint chêne et maint sapin,
dont chacun respectait la vieillesse et les charmes. »*

Et abat de plus belle, tous les arbres et leurs doux ombrages si chers au poète, une fois obtenu de la forêt ce qu'il voulait. Dans un même geste le bûcheron de Chauveau et d'Imam Bakhsh infligent à la hache, la même entaille à une branche courbée de façon analogue. Ce type de détail nous indique que l'artiste indien a regardé avec une grande minutie le travail du graveur de La Fontaine. L'influence occidentale se fait sentir dans le léger modelé des arbres et dans le relief donné aux montagnes. Fable élégie de la végétation, le maître des eaux et forêts de Château-Thierry savait de quoi il parlait en matière de traitement et de taille des arbres.

Le lion abattu par l'homme

Livre 3, Fable 10

Chaque fable forme à elle seule un petit drame comme l'explique Feuillet : « *Tout cela est peint, disait Madame de Sévigné.* »²⁸ La fable du *Lion abattu par l'homme* a la particularité de présenter le tableau dans le tableau. L'artiste a gardé de ses confrères notamment la gestuelle. Chez Imam comme chez Chauveau, la peinture objet de la polémique- est exposée un mur, mais l'artiste indien l'a situé comme Oudry, non pas en milieu urbain mais à la campagne : le groupe d'orientaux s'arrête devant un kiosque d'architecture mogole. Est-ce l'artiste auquel on montre la peinture du lion abattu par l'homme ? Le leitmotiv classique sous-jacent de cette fable est que : « *Les paroles sont la peinture des pensées.* » Pensée et paroles inexactes mais dans la miniature indienne le lion critique est tenu à distance dans l'arrière plan sous un arbre. L'animal n'entre pas dans le cercle humain et garde le silence au loin -le silence des bêtes- l'anthropomorphisme européen n'est pas partagé par l'artiste indien. On note que la peinture indienne représente la mise à mort du lion, achevé d'un coup de poignard. Une technique de chasse bien différente de celle de Chauveau ou d'Oudry, plus proche d'une représentation mythologique des travaux d'Hercule, combattant à mains nues. L'ambiance orientale d'une grande poésie est le fruit de la synthèse de l'artiste indien.

L'homme et la couleuvre

Livre 10, Fable 1

Cette fable du *Livre des Lumières*, donc d'origine indienne, était peut-être connue d'Imam Bakhsh Lahori. Elle constitue une critique de la puissance brutale des grands. Le discours désabusé de la vache, du bœuf et de l'arbre, leur amertume devant la férocité et l'ingratitude de l'homme, nous rappellent le thème de la fable : *La forêt et du bûcheron*. Tous les serviteurs de l'homme sont maltraités. D'une image à l'autre, on constate des similitudes, non seulement entre l'attitude et le geste de l'homme mais également dans son costume, qui semble une version indienne du vêtement européen. La vache et le bœuf, qui ont fait part de leurs griefs, sont chaque fois à gauche de l'image. La forme pyramidale, présente dans la gravure d'Oudry, se retrouve dans l'architecture du petit pavillon indien. La répartition des espaces est très proche notamment au niveau du ciel. L'arbre est central dans les deux versions. On assiste au dénouement de la fable :

*« Du sac et du serpent aussitôt il donna,
contre les murs, tant qu'il tua la bête. »*

Le commentaire de La Fontaine sur l'homme et les puissants est sans illusion :

*« Ils se mettent en tête que tout est né pour eux
Si quelqu'un desserre les dents,
c'est un sot, j'en conviens mais que faut il donc faire ?
Parler de loin ou bien se taire. »*

Que la gravure d'Oudry ait été transmise à Imam Bakhsh Lahori nous semble fort probable. Le traitement iconographique est très proche. La différence s'insinue davantage au niveau du rendu de l'émotion : Si la violence de la situation est perceptible chez Oudry, à travers le visage plein de haine de l'homme, son courroux et à travers le regard apeuré et humilié des bovins. A l'opposé, toute cette misère est lissée, effacées chez l'artiste indien. C'est là où se situe peut-être le point de rupture culturelle entre les deux artistes : une mise à mort sans pathos et sans émotion sur les visages dans la gravure indienne - toujours le silence implicite de l'animal- qui culturellement n'a pas droit à la parole. De nombreux autres recoupements peuvent être faits entre le travail des deux graveurs français et le peintre indien. Notre analyse n'est pas exhaustive mais tend à indiquer les sources d'inspiration qui ont sans doute été mises volontairement à la disposition de l'artiste sur les instructions du Curieux, le cadre qui n'a pas empêché l'artiste indien, de créer son propre songe.

DES FABLES COULEUR DE TEMPS

Où les ciels sont d'or et les eaux d'argent...

Le rat et l'éléphant

Livre Fable 15

Subtilité des rouges, des verts, les ciels sont d'or et les eaux d'argent ... Subtilité du gris de l'éléphant sur l'argent de l'eau. La couleur est l'un des plus grand charme de cette collection, elle est particulièrement perceptible dans cette peinture, proche de l'image-bijou dont parlait Feuillet : L'orient rêvé du poète était l'orient réel du peintre d'où la grâce de ces miniatures. Il ne s'agit pas d'une vision déformée par manque de connaissance. Dans les fables d'origine indienne l'artiste se retrouve chez lui. La donne est inversée par rapport aux artistes français : avec la maîtrise de celui qui sait, l'artiste indien redonne sens au lieu de l'action du texte de La Fontaine : le pays du Mogol. Imam Bakhsh Lahori savait ce que c'est qu'un singe, un éléphant, un brahmane ou le grand Mogol, il les côtoyait tous les jours. Plaisant paradoxe. Le charme de cette collection, le miroitement des couleurs qui enchantait tellement Feuillet et qui par delà les siècles continue à nous charmer, est une exception : en France au même moment la couleur est remarquablement absente des illustrations en général et des fables en particulier. L'évolution des techniques de gravures, d'illustration des livres, la mode des vignettes, la lithographie, mettait l'accent sur l'impression et le trait noir, la monochromie est à la mode. On le constate notamment dans la collection de Feuillet illustrée par des artistes européens au même moment : elle est essentiellement constituée de dessins à la plume, à l'encre, à la mine de plomb. En continuité d'ailleurs avec la première édition des fables, parue au dix septième siècle : la couleur en était absente en 1668. Autre paradoxe, le subtil miroitement de la poésie lafontainienne, fait peu appel à la couleur. Le camaïeu, l'irisé, le diapré sont du goût de La Fontaine, de sa sensibilité. Les notations chromatiques sont très peu présentes dans ses fables. Les couleurs suivantes n'y sont jamais mentionnées : bleu, brun, carmin, châtain, corail, doré, écarlate, émeraude, fauve, jaspé, jaune, marron, or, orangé, rose, rouge, roux, vermillon, violet.²⁹ A peu près toute la palette de l'artiste indien... et peut-être est-ce du fait de ce paradoxe même que la magie opère. A la fois vives et délicates, précieuses et chatoyantes les couleurs semblent avoir été pour l'artiste un bel espace de liberté et son plus beau miroir au pays des fables de La Fontaine.

LE LIEU DU REVE, LE JARDIN DU MOGOL

L'étude comparative des miniatures révèle des constantes, nous avons pu le constater précédemment. Toutes les miniatures de la collection, hormis deux, sont situées dans un jardin ou à proximité, à moins que cela ne soit à la campagne. De façon récurrente, le lieu du rêve mogol est un cadre d'harmonie, galant, subtil et civilisé. Un jardin de la conversation et de l'intimité où la représentation masculine a une valeur prépondérante. Que la scène se passe dans la nature ou dans un palais, le jardin n'est pas loin. On passe du tapis vert des prairies aux motifs floraux des tapis bleus du palais de Ranjit Singh. Du vert foncé des costumes au vert des prairies du bord du Gange. Cèdres, eucalyptus, acacias, cyprès, palmiers : les arbres d'Imam Bakhsh Lahori au traitement ample et délicat sont partout et ne laissent pas voir le vide. Le monde végétal, encerclé de l'argent de l'eau, est omniprésent. C'est au milieu de ce monde végétal, que se déroule l'affrontement entre le monde humain et le monde animal, la barbarie de la situation ou bien la morale de la fable, s'expose en contrepoint à l'harmonie du paysage.

Chaque miniature pouvant être perçue comme un rébus pour initié : une esthétique de l'énigme mise en scène par l'artiste autour de l'ordonnance élégante du jardin ou du palais et de la fable du poète. S'il est un espace où la rupture de l'harmonie s'inscrit avec une extrême finesse de la facture, c'est celui de la fable de *l'Ours et de l'Amateur des jardins*.³⁰ L'unité de lieu est sans équivoque : le jardin de l'Amateur des jardins est un monde autonome à la lisière du magique où l'amitié entre l'homme et l'ours va aboutir à un désastre. L'illustration d'Imam est très proche de celle de l'Anwar i suhayli dans la tradition des miniatures d'Akbar. On remarquera la grande similitude entre les deux miniatures dans la position du jardinier endormi notamment. Le jardin, lieu clos proche du paradis -résultat du travail du jardinier³¹- nous est présenté juste avant la chute, avant l'arrivée du chaos et la mort du jardinier due à l'ignorance brutale de la bête.

Cerné par l'eau, le jardin aux parterres de fleurs, iris, œillets, coquelicots est ponctué par l'élégante architecture Mongole. L'illustration d'Imam est plus proche du texte indien du *Livre des Lumières*, que du texte de la fable de La Fontaine :

« Il y avait autrefois un jardinier qui aimait tant le jardinage qu'il s'éloigna de la compagnie des hommes

Pour se donner tout entier au soin de cultiver les plantes ...

Depuis le matin jusqu'au soir il ne faisait que travailler dans un jardin.

Qu'il rendit aussi beau que le paradis terrestre. ³² »

Le travail de l'artiste s'éloigne de la tradition française, Chauveau ou Oudry ont situé le dénouement de la fable, dans la végétation désordonnée, en pleine nature, même si on aperçoit un jardin à la française à l'arrière-plan chez Chauveau. La chute ne se situe pas dans le jardin mais dans la nature désordonnée. Cette appropriation en dit long sur les choix de l'artiste, qui a ici privilégié le versant indien de la fable, accentuant le contraste entre le raffinement du jardinier et son ignorant ami. Le choix d'Imam Bakhsh nous donne également un aperçu sur l'éventail des sources auxquelles il avait accès dans le processus de création de ses miniatures.

« Les jardins parlent peu si ce n'est dans mon livre dit La Fontaine. »

Les jardins parlent aussi dans les miniatures d'Imam Bakhsh Lahori.

PAR DELA LA FRANCE ET L'INDE

La Fontaine attachait une grande importance à ce que ses fables soient accompagnées d'une illustration. A de rares exceptions près, elles paraîtront toutes accompagnées d'une vignette, et le poète en a supervisé l'édition ainsi que l'exécution des gravures. Il avait choisi le meilleur graveur de livres de son

temps : François Chauveau, dont l'atelier continuera à illustrer les fables de La Fontaine. La relation entre le texte de la fable et son image n'a cessé de questionner depuis la première édition de 1668. Indissociable – en conformité avec la volonté du poète – l'image affiche cependant une différence fondamentale : si le texte de La Fontaine est unique, son image en est multiple et ne cesse d'inspirer, encore de nos jours. Chaque interprétation varie en fonction de l'artiste, de l'époque, de l'environnement culturel, du lieu de sa création, du goût du temps, c'est ce qui fascinait Feuillet. Profane presque mondain, l'art de l'artiste indien de la cour du Ranjit Singh ne s'affranchit ni de l'influence persane, ni de l'influence européenne. Les incursions de l'une et de l'autre culture s'insinuent par les détails des costumes, de l'architecture, les décors de palais, les silhouettes, les ombres portées, le traitement du ciel et de l'horizon, des rochers, des nuages, de la flore, la stylisation des animaux, la profondeur du paysage, le rendu des arbres, la représentation de la chasse, la composition de la palette.

Cette synthèse des citations, synthèse d'éléments autochtones et d'apports étrangers, de codes iconographiques empruntés à l'une ou l'autre culture n'empêche pas la résonance de s'installer entre le texte de la fable française et la miniature indienne. L'un et l'autre se suffisent à eux-mêmes, il n'y a pas de subordination. Si aucun texte n'a son image propre, aucune image n'a son texte propre, c'est le principe du *La Fontaine aléatoire* de Feuillet. Les miniatures de la collection indienne de Feuillet sont le lieu d'un enchantement, qui continue à opérer et qui obéit à sa propre logique esthétique exactement là où intervient la synthèse de l'artiste. Chaque miniature rappelle l'importance déterminante de l'esthétique dans l'approche du texte. Chaque miniature procède de fait à une **re-présentation** du texte de La Fontaine. Chaque miniature fonctionne comme la face cachée et multiple de l'écriture du poète. Chaque miniature enrobe le texte, sans en être le double. On notera au passage la vénération pour l'écriture du poète qui se traduit par son ornementation, organisée comme pour un texte sacré, avec insertion par l'artiste de pages tapis, de frontispices et de colophons. Si le texte dépeint, l'image peint : « *Suggérer l'image d'un côté, le texte de l'autre, ce qui arrive dans ce qu'on nomme habituellement l'illustration, c'est un dualisme indigent. En vérité chaque image, chaque texte est chacun pour soi, en puissance de texte et d'image. Cette puissance s'actualise dans le regard et dans la lecture.* »³³ La beauté de chacune des miniatures, la poésie de La Fontaine permet à la fois dépendance et autonomie sans effet réducteur. L'esprit est présent dans les deux. Ni désillusion, ni dramatisation excessive au pays du Mogol, on est à l'opposé de Granville. Au contraire, l'atmosphère de délectation, qui se dégage des miniatures, reflète même dans la tourmente ou dans la perplexité, une application sérieuse et calme de l'homme, attentif au décodage de la sagesse. Les visages restent paisibles, l'hystérie carnassière et systématique relevant du monde animal. Malgré la barbarie de la fable, malgré les dissonances des comportements, chaque miniature est un espace clos qui du fait de la morale garde un relent de goût du paradis.

Une harmonie sous-jacente se diffuse, une idée de l'existence de la perfection qui devrait exister malgré tout, l'évocation d'un ailleurs où le verbe et sa représentation ne sont plus une énigme mais une évidence, induisant sagesse et beauté. Un jardin des délices, le jardin du rêve : celui de l'utopie. Étymologiquement l'utopie est à la fois u-topia, lieu existant nulle part et eutopia, lieu de la perfection du bonheur, lieu idéal : le jardin du paradis, en persan *pardez* ou *paradeisos*, signifie jardin entouré de murs : il pourrait être celui de l'amateur des jardins dont l'ami ne serait plus ignorant. L'adéquation de l'univers poétique lafontainien à l'univers poétique indien se fait spontanément. La mise en image indienne du texte français est comme un point de départ sans cesse renouvelé, qui s'enroule et se déroule autour de la poésie de La Fontaine. Grâce à

l'obstination du **Curieux**, Imam Bakhsh Lahori - qui nous reste toujours aussi mystérieux – a entrouvert la porte, pour nous entraîner au mythique pays des mille et une fables, en passant par le jardin du Mogol, le temps d'un songe.

EPILOGUE

Dans ses mémoires Feuillet écrit : « *Le sourire est ce qu'il y a de plus aimable et de plus beau.*³⁴ » Peut-être a-t-il eu ce sourire là au soir de sa vie, lui le **Curieux**, devant l'enchantement de ses miniatures venues de cet ailleurs qu'il ne connaissait pas. « *Il avait poursuivi les utopistes ... et pour châtement de cette haine contre l'esprit d'utopie et des excès de plume qu'elle avait pu lui inspirer il a découvert qu'il était lui-même le plus utopiste de tous....* » Est-ce là la leçon de sa collection à laquelle il tenait tant ? Il avait concrétisé son rêve. Il ne s'était pas trompé : il existait un ailleurs, il appartenait bien aux utopistes... Et peut-être que là-bas, au pays du Mogol, un artiste indien souriait lui aussi, en songeant à ces fables venues d'un ailleurs qui ne lui était plus tout à fait étranger ...Le pouvoir des fables ...

Notes

¹ Félix Sébastien FEUILLET DE CONCHES, *Souvenirs d'un curieux octogénaire*, édition Puy en Velay, 1882

² *Ibid.*, p.304

³ Journal, *Le Temps*, 10 février 1887

⁴ *Ibid.*

⁵ Emile Faguet, *Courrier de La Rochelle*, 11 février 1887

⁶ *Mémoires*, p.303

⁷ Félix Feuillet de Conches, *Mémoire*, archives, collection privée

⁸ Edouard Thierry, *Sous les rideaux*, préface, Paris 1832

⁹ Illustration, *Les fables de La Fontaine illustrées par les artistes de tous les pays du Monde*, Noël 1934

¹⁰ *Ibid.*, p.306

¹¹ Collinet, pléiade XC

¹² Jean de la Fontaine, *Avertissement*, second recueil des fables, Paris 1678

¹³ *Les dix voyages de Jean-Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes*, seconde partie où il est question des Indes et des îles voisines.

¹⁴ *La vie de Jean de La Fontaine*, Louis Roche, 1913, éd. Plon, Paris, p.271

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p.272

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ MF, 1950, p.674

¹⁹ Raymond Toraille, *Du Pañcatantra aux Fables de La Fontaine*, éd. Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994

²⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957, p.195

²¹ Feuillet, *Mémoires*, p.

²² Lettre du Général Ventura, adressée à Mr Feuillet, le 5 octobre 1839.

²³ Feuillet de Conches, *Les Causeries*, p.314

²⁴ Livre 10, Fable 13

²⁵ Livre 3, Fable 1

²⁶ Traduction du Pañcatantra au troisième degré, récit de Gilbert Gaulmin sous le titre : *l'Aveugle et le fouet*.

²⁷ Tavernier, *Les dix voyages de Jean-Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse et aux Indes*, seconde partie où il est question des Indes et des îles voisines, Paris 1677, in 4^o tome I p.99

²⁸ Feuillet, *Mémoires*,

²⁹Félix Boillot, *La Fontaine coloriste*, R.H.L.F., 1921, Paris, t.28, p.346-360, BASSY p.168, BASSY p.189

³⁰ Livre 8, Fable 10

³¹ Cf. Les jardins à la française

³² Gaulmin, *Livre des Lumières*, éd. Barbin Delaulne, Paris, 1698, p 166-169

³³ Jean-Luc Nancy, *Sans commune mesure*, éd. Léo Scheer, Paris, novembre 2002, p.11

³⁴ *Ibid.*, p.325