

Université de Tartu
Faculté de philosophie
Département d'études romanes

Mari Pever

La Représentation alternative de Gustave Doré de l'œuvre de La Fontaine :
mise en image de l'allégorie des fables

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2012

Table des matières

Introduction

1. Le dispositif dans une communication interpersonnelle.....	6
1.1 La théorie du dispositif.....	6
1.2 La communication interpersonnelle.....	10
1.3 Les analyses des illustrations.....	11
2. Le dispositif dans une communication non-verbale.....	18
2.1 La communication non-verbale.....	18
2.2 Les analyses des illustrations.....	18
3. Le dispositif dans une communication imaginaire.....	23
3.1 Une communication imaginaire	23
3.2 Les analyses des illustrations	23
Conclusion.....	30
Resümee.....	32
Bibliographie.....	34
Annexes.....	36

Introduction

Gustave Doré, en plus d'avoir été un peintre prolifique du XIX^{ème} siècle, fut un illustrateur très prisé de son époque. Il a illustré parmi entre autres le Bible, *Don Quichotte* du Miguel Cervantès et *Le Paradis perdu* de Milton. Tous ces livres ornés de succès garantirent aux gravures de Doré une large exposition auprès du publique. Auteur et contemporain de Doré, René Delorme, écrit sur l'illustrateur en 1878 :

Gustave Doré est le génie artistique le plus puissant de notre école française contemporaine. [...] Par ses aptitudes spéciales, par la puissance de son imagination, par la largeur même de son exécution, Gustave Doré est désigné pour être le grand décorateur de ce siècle. (Delorme 1879 : 98)

Les images choisies pour le mémoire sont des illustrations de l'artiste faites pour les fables écrites par Jean de La fontaine, célèbre fabuliste Français. Le corpus du mémoire est composé de 84 illustrations de Gustave Doré qui ont été faites pour *Les Fables de La Fontaine avec des dessins de Gustave Doré* (L. Hachette, Paris 1868). Le mémoire présente l'analyse de 15 de ces illustrations. Les images représentent trois types de communication différents et cette catégorisation nous permet de faire une analyse plus concrète ainsi que de donner au mémoire un structure logique. Les 15 analyses présentées tout au long du mémoire donnent une connaissance suffisante pour comprendre comment la théorie du dispositif s'applique aux images de Doré.

La fable comme genre littéraire existe depuis l'Antiquité. Il s'agit d'un genre dont le but est de donner une leçon de vie. Cette leçon est donné à l'aide d'allégorie – les personnages sont la plupart du temps des animaux. La morale de la fable est donnée par un récit allégorique.

Les fables de Jean de La Fontaine forment la base littéraire pour les illustrations et le sujet des fables constitue évidemment un cadre pour l'artiste qu'il se doit de considérer.

Il est donc nécessaire de regarder le texte des fables en analysant les illustrations. Les fables sont traitées comme des textes auxiliaires afin de comprendre ce que l'illustrateur avait dépeint.

Illustrer les fables signifie que l'illustrateur a du prendre diverses décisions afin de représenter le sujet de chaque poème. Regarder ces illustrations à travers un système nouveau nous donne une possibilité de trouver de nouveaux aspects dans ces gravures. En utilisant la théorie du dispositif il est possible de retrouver s'il y a un sens caché en dehors du symbolisme d'une image qui dépeint une histoire allégorique.

L'analyse du corpus a révélé que les images peuvent être groupées à l'aide du type de communication qu'elles montrent. Un des types représenté est la communication interpersonnelle, que nous pouvons voir dans les cinq images qui sont analysées dans le premier chapitre. La notion de communication est vue selon une compréhension universelle. Elle est comprise comme le fait d'être en relation avec quelqu'un ainsi que l'action de communiquer quelque chose à quelqu'un. La communication est donc vue dans le mémoire comme un acte de conversation, et un état de rapport.

Les matériaux théoriques utilisés dans le mémoire sont *La scène de roman. Méthode d'analyse* (Armand Colin, Paris 2002) et *L'image et subversion* (Éditions Jacqueline Chambon, Paris 2005). Lojkin présente des définitions centrales de la théorie ainsi que des analyses détaillées dans le site internet Utpictura18. Utpictura18 fut démarré en 2001 par le Centre d'étude du dix-huitième siècle, puis par l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, UMR5186 du CNRS - le Centre national de la recherche scientifique, avec le concours de l'université Paul-Valéry de Montpellier et de la Région Languedoc-Roussillon. Au début Utpictura18 fonctionnait comme une base des données iconographiques pour étudier les relations entre textes et images du moyen âge jusqu'aux Lumières. Depuis 2009 il est développé à l'université d'Aix-Marseille. Actuellement il n'est plus une simple base de données, nous pouvons y trouver des cours en ligne, des articles et aussi des définitions théoriques parmi lesquelles on trouve également la théorie du dispositif.

Le but de ce mémoire est de présenter, en utilisant la théorie du dispositif, les sens cachés aux gravures de Doré. Selon la théorie du dispositif, le sens de la représentation se développe à travers les rapports entre les éléments de cette représentation. Ce rapport est découvert par le placement des éléments dans l'espace de l'image.

La problématique adressée dans le mémoire est suivante : comment à travers ses gravures Gustave Doré représente les allégories des fables de La Fontaine ?

Les quinze images analysées dépeignent une communication. Les images sont divisées en trois chapitres selon le type de communication qu'ils exposent. Le premier chapitre se concerne à la communication interpersonnelle, les images analysées figurent des personnages animaux qui sont représentés comme des humains. Les images du deuxième chapitre dépeint une communication physique, plus précisément un acte de fuite. Le troisième chapitre présente les illustrations qui représentent une communication imaginaire, c'est-à-dire un rapport entre l'homme et un être avec qu'il n'est pas possible d'avoir une relation réel.

1. Le dispositif de communication interpersonnelle

Dans ce chapitre nous nous intéresserons à la manière dont le dispositif de représentation se révèle parmi des illustrations où figure la communication interpersonnelle. Nous avons choisi cinq images où les personnages, qui sont des animaux dans les fables, sont représentés comme des hommes dans les illustrations. Nous essayons de voir s'il y a des similarités dans la manière dont le dispositif de représentation se révèle dans ces illustrations.

1.1 La théorie du dispositif

Tout d'abord, avant que nous nous attachions à l'analyse des images, il faut expliquer plus précisément la théorie utilisée dans ce mémoire et définir les notions principales. La théorie de la représentation sur lequel le mémoire est basé est celle du dispositif. Cette méthode a été développée par l'équipe de chercheurs du département LLA de l'université de Toulouse-le-Mirail. Parmi les chercheurs se trouve Stéphane Lojkine, dont les recherches donnent une base théorique à ce mémoire.

La théorie du dispositif est une méthode de l'analyse de représentation. La méthode nous permet de trouver les rapports entre les personnages dans une image à travers leur position physique sur le tableau. Ce placement crée une dimension symbolique qui donne le sens à l'image.

[La dimension symbolique] relève le code, les valeurs du monde dans lequel la scène a lieu, elle délivre les clefs qui permettent de l'interpréter ; mais elle le fait toujours de façon transgressive et détournée. L'accès à la dimension symbolique du dispositif n'est bien souvent rendu possible qu'au terme (ou au prix) d'un renversement de la situation (S. Lojkine 2002 : 248)

La théorie du dispositif donne une perception de l'espace dans une image. Selon la théorie, l'espace d'une image est divisible en deux : l'espace restreint et l'espace vague. L'espace restreint est le lieu où se passe l'action qui est dépeignée dans l'image, il s'agit de lieux de symboliques. Selon Lojkine : « La délimitation de l'espace restreint est à la fois matérielle (géométrale) et symbolique : elle construit l'écran. » (Lojkine, 2002 : 245)

L'espace vague est selon la théorie, le lieu du réel. La notion de réel est expliquée dans la théorie du dispositif par les idées de Jacques Lacan. Il s'agit d'un danger hors de l'image, et il faut souligner que le réel n'est pas la même chose que la réalité. La réalité est ce qui existe réellement, s'opposant ainsi à l'impossible. Le réel, selon la théorie du dispositif, est irréprésentable. (Mathet 2009)

La théorie du dispositif soutient encore que les deux espaces de l'image sont séparés par un écran. Il est posé entre l'espace restreint et l'espace vague et diffuse le réel. L'écran construit la dimension symbolique de la représentation. L'écran est la raison d'existence du symbolique dans l'espace restreint de l'image. Selon Lojkine « L'écran occulte l'essentiel des images du réel et en diffuse une intime partie. » (Lojkine 2005 : 18)

L'écran peut uniquement être vu comme un objet dans l'image ainsi que comme une fonction. Il s'agit d'un « Fonction d'interception et d'occultation d'une part, de cristallisation imageante et de déclenchement d'un processus de symbolisation d'autre part. » (Lojkine 2005 : 24) La théorie souligne la fonction de l'écran de diffuser le réel : « L'écran filtre le réel et le rend, par ce filtrage même, non seulement visible, mais intelligible. » (Lojkine 2005 : 25)

Pour mieux comprendre la théorie, quelques autres définitions doivent être développées. Dans la théorie du dispositif, de nombreuses notions connues ont donné une nouvelle explication. Il s'agit de mettre l'accent sur des éléments distinctifs d'une notion.

Premièrement, il faut comprendre comment la notion d'image est regardée au sein de la théorie du dispositif. Selon Lojkine, il existe plusieurs systèmes de sens.

D'un système à l'autre, ce ne sont pas seulement les signifiants qui changent, mais la logique sémiologique même qui est à l'œuvre. On pourra considérer, selon une première approximation, le discours comme l'un de ces systèmes sémiologiques, système différentiel fondé sur la succession (Saussure), et les représentations visuelles comme un autre système sémiologique, système synthétique fondé sur la condensation et le déplacement (Freud). (Lojkin 2005 : 12,13)

Lojkin ajoute : « On ne s'intéresse donc par ici à l'image comme support, mais comme logique productive de sens. » (Lojkin 2005 : 13) La théorie de dispositif souligne donc l'importance du pouvoir qu'a une image de donner le sens.

Une compréhension de la notion de représentation est aussi essentielle, et Lojkin en donne la définition :

Par représentation, on entend toute production artistique, toute fabrication d'un objet destiné à être déchiffré, interprété comme un objet de la culture (ce qui induit souvent, aujourd'hui, une lecture à contresens des théories classiques de l'imitation) : cet objet peut être une œuvre littéraire, un spectacle de théâtre ou d'opéra, une sculpture, une peinture. (Lojkin 2002 : 248)

Une représentation est donc en quelque chose ce qu'il faut par défaut réussir à déchiffrer.

Dans le mémoire nous allons voir des illustrations faites pour des textes littéraires. La notion de fiction est expliquée selon la théorie comme un monde avec qui on entre en contact quand on lit un bon texte. Le texte d'un récit n'est pas aussi important que le point de vue donné par la fiction.

[...]Le récit fonctionne comme un espace par rapport auquel on se positionne pour adopter un certain point de vue. Point de *vue*, vue de l'œil qui *voit*, et c'est bien autre chose que de lire : implicitement, la narratologie fait fonctionner le texte comme une image. La focalisation implique que le texte produit un espace de

représentation, qui est alimenté par une fiction qui n'est pas d'ordre textuel, et que cet espace fonctionne comme une image. (Ut pictura, s.d, Fiction)

Selon la théorie du dispositif, la fiction donne un espace de représentation que nous pouvons analyser comme une image.

En plus d'une dimension symbolique, la théorie du dispositif distingue également une dimension géométrale de l'image et une dimension scopique.

La dimension géométrale est ce qui « ordonne une certaine disposition concrète de l'espace. » (Lojkin 2005 : 38) « Un dispositif, c'est d'abord un espace, et un espace concret, posé, supposé par la fiction, c'est-à-dire en général un lieu avec des personnages. L'espace de la représentation constitue la dimension géométrale du dispositif. » (Ut pictura, s.d, Le Dispositif) Il s'agit donc de ce que nous voyons dans l'image, l'espace représenté dans l'image.

La dimension scopique est produite par le fait qu'une image possède un spectateur. L'établissement d'un point de vue en regardant l'image est ce qui produit cette dimension.

La dimension scopique abolit, ou suspend, la distance de l'œil à l'objet scénique. [...] Au moment où la distance entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'abolit, le sujet devient lui-même un objet et fait l'expérience d'un renversement : voilà que le tableau le regarde, que la scène l'envahit, le submerge ; le spectateur, le lecteur deviennent les acteurs, tandis que l'objet regardé accompagne ce retournement, en devient le témoin. Le scopique est donc l'expérience d'un enveloppement ; la distance tombe, mais en même temps la conscience de la distance (je regarde, je suis regardé) n'a jamais été si grande. (Ut pictura, s.d, Scopique)

Les illustrations des textes allégoriques comme les fables évoquent toujours une réalisation des différences entre le monde qui est représenté dans l'image et le monde réel du spectateur. C'est pourquoi la notion de dimension scopique est tellement

importante dans le mémoire.

1.2. Le dispositif dans une communication interpersonnelle

Le mémoire voit la communication comme une action pour développer une relation avec quelqu'un et comme l'action de transmettre une information.

Cette définition nous donne une hypothèse sur la raison qui explique pourquoi Doré a décidé de montrer les personnages animaux comme des humains dans ses illustrations. Dépeignant des humains, la communication transforme l'action en une entité plus complexe. Les situations où les personnages se sont trouvés ont été très compliquées et variées de par le fait qu'elles décrivent des émotions et des réactions différentes. Les caractéristiques et émotions sont diverses et naissent des expériences individuelles. Les situations de communication ne sont donc pas universelles pour tous les êtres vivants, et se réfèrent d'avantage aux humains.

La fable est un texte allégorique, un élément que l'auteur et que le lecteur avaient en leur possession. La présence des personnages animaux est exceptée et il est clair que ces personnages représentent des humains avec leurs caractéristiques.

Doré a décidé de dépeindre les personnages dans les cinq images analysées dans ce chapitre comme des humains. Nous pouvons au premier regard supposer que l'aspect allégorique du texte est omis par l'illustrateur. En fait il s'agit de dépeindre des humains représentés en animaux comme des humains de nouveau. Nous voyons donc le phénomène de doublure.

Dans le mémoire, tous les personnages seront appelés à être traités de la même manière que dans les fables. Bien que les personnages soient représentés comme des humains dans l'image, dans le mémoire nous les appellerons selon les protagonistes qu'ils représentent dans les fables. La fourmi est dépeinte comme une femme, mais nous l'appellerons la Fourmi.

1.3 Les analyses des illustrations

La première illustration est celle de la fable *La Cigale et La Fourmi* (voir l'annexe 1). La fable raconte l'histoire d'une Cigale qui n'avait pas travaillé pendant l'été et qui en hiver est allée demander de la nourriture chez sa voisine, la Fourmi. La Fourmi n'est pas prêteuse et refuse de fournir de l'aide à sa voisine.

L'illustration de cette fable dépeint au premier plan quatre personnages devant une maison. Une femme, qui représente la Fourmi, se situe juste devant la porte ouverte de cette maison, regardant une autre femme mal habillée, qui représente la Cigale. L'image montre clairement que les personnages sont dans une situation de communication verbale. Deux enfants bien habillés, ceux de la femme la plus riche regardent la femme qui vient d'arriver. La Fourmi qui est bien habillée et évidemment bien nourrie baisse les yeux vers l'autre femme avec une expression de dégoût. La femme pauvre, la Cigale, porte des vêtements modestes et trop grands pour elle, ses yeux sont baissés et elle transporte une guitare. Il y a un balai posé contre la maison et nous voyons une hache avec du bois à brûler. Ces éléments montrent que la famille de la Fourmi est très laborieuse.

L'espace vague et l'espace restreint sont formés par le mur de la maison qui fonctionne comme un écran. La scène se déroule devant le mur : l'illustrateur a placé les femmes et les enfants devant la porte ouverte. Derrière le mur, nous voyons une église et deux personnes, un enfant et un homme qui porte un fagot de bois. Tout cela est dépeint avec moins de détails indiquant que ce n'est pas une partie de la narration.

Un autre écran se trouve entre les deux femmes. Les enfants qui se trouvent devant la cigale créent une barrière physique entre les femmes faisant ressortir avec plus d'intensité les différents statuts sociaux de ces deux femmes.

Un écran diffuse le réel et met en évidence une dimension symbolique. La séparation de la Cigale avec la famille de la Fourmi par un écran montre les mode de vies opposés qui existent entre ces deux personnages. La Fourmi a des ciseaux suspendus à la ceinture, elle tricote. Les choses qu'elle porte indiquent qu'elle est un personnage laborieux. La Cigale porte, à son tour, une guitare. Le regard que la Fourmi porte à la cigale révèle

l'opinion qu'elle porte sur elle. La Cigale a ses yeux baissés et elle montre sa position d'infériorité. Il faut bien sur noter que la femme représentant la fourmi est vêtue d'habits traditionnels, elle a la peau blanche et est évidemment une femme locale. La Cigale a la peau foncée, elle ne porte pas de vêtements traditionnels et nous pouvons déduire, qu'elle n'est pas un personnage local. L'idée centrale de l'image est transformée. Doré ne représente pas la paresse de la Cigale ainsi que le fait que la Fourmi est avare. Une notion de racisme et de préjugés est introduite par les poses et l'apparence des personnages.

La deuxième illustration qui nous intéresse, est celle de la fable *Le Renard et les Raisins* (voir l'annexe 2). La fable raconte l'histoire d'un Renard qui ne peut pas atteindre les raisins qui poussent de part leur position trop élevée. Il décide finalement, après tout, qu'il ne désire plus d'avantage obtenir ces fruits.

Cette image dépeint un jardin près d'un grand bâtiment, un château ou peut-être une église. Deux hommes sont au premier plan et à l'arrière, sur des escaliers, nous voyons un groupe de personnes bien habillées. Il y a des hommes et des femmes qui sont sans doute tous aristocrates.

Un des deux hommes regarde vers les aristocrates, l'autre est tourné vers son compagnon et semble lui dire quelque chose. Les hommes portent des épées mais ils ne sont pas très bien vêtus, ce ne sont donc pas des aristocrates, ou alors, si ils en sont, ce n'en sont pas d'un niveau social aussi élevé que ceux qui sont sur les escaliers.

L'espace restreint est l'endroit où les deux hommes parlent ensemble et l'espace vague se situe là où les aristocrates se trouvent.

L'écran dans cette image se manifeste comme un massif d'arbustes qui sépare les deux groupes de personnes.

Il est intéressant de noter que le Renard est seul dans la fable. Ici, l'illustrateur a décidé de lui donner un compagnon. Doré a donc installé une conversation avec quelqu'un dans le narratif du tableau. Dans la fable, le Renard parlait avec lui-même. Ici un homme parle avec un autre, peut-être pour le consoler en lui disant que les « raisins sont trop verts ». Il est aussi possible que l'autre homme soit simplement là pour accompagner le Renard et pour écouter son opinion sur « les raisins ». Ce qui est tout de même évident, c'est le fait que Doré ai installé un élément de communication

interpersonnelle dans l'image qui n'était pas là dans le texte de la fable.

Dans le cas de cette fable, l'illustrateur a mis l'accent sur la notion de hauteur. Dans la fable, les raisins sont inaccessibles pour le Renard parce qu'ils sont trop haut. Les femmes dans l'arrière-plan sont aussi plus hautes que les Renards dépeints dans l'image. Il ne s'agit pas d'une hauteur physique, même qu'une telle distance est représentée dans l'image. Les femmes sont des aristocrates d'un niveau social plus haut que celui des hommes. La distance physique qui est représentée est un symbole de la distance sociale entre les groupes. Cette idée ne correspond pas exactement avec la morale de la fable, l'illustrateur a décidé de donner à l'histoire un sens plus concret. Le placement des groupes et leur distance, agrandis par l'installation d'un écran, met cette distinction en évidence.

La gravure suivante est l'illustration de la fable *Les Deux Pigeons* (voir l'annexe 3). La fable raconte l'histoire d'un Pigeon qui veut aller voyager. Son frère lui conseil de n'y pas aller. L'oiseau s'en va quand même et se fait attaquer au cours de son voyage. Finalement, il retourne en direction son frère.

L'image dépeint deux personnes, un homme et une femme, ensemble sur des escaliers. La femme est assise sur un banc dans le prolongement de la balustrade et regarde l'homme, qui est à côté d'elle et reste debout. L'homme porte une épée, nous pouvons spéculer qu'il est un chevalier. Les personnes qui représentent les pigeons de la fable sont en train d'avoir une conversation. La communication est donc un fait évident dans l'image. Les personnages se tiennent par la main et ils se regardent dans les yeux. Cela souligne l'état de connexion qui existe entre eux. Ils sont tous les deux bien vêtus et appartiennent donc certainement à la noblesse. Un chien les regarde. Derrière les personnages, nous pouvons voir un jardin.

L'espace restreint dans l'image est sur les escaliers, c'est là où la communication se passe. L'espace vague existe derrière les amants, c'est le jardin. L'écran qui sépare les personnages du jardin est la balustrade. Cet écran fonctionne comme un bord entre un endroit à l'esprit familial pour les amants, et un monde étranger. Voilà l'idée de la fable qui est retenue : il s'agit d'aller loin de chez soi.

Le chien, un animal domestique, symbolise cette familiarité de l'endroit où les amants se sont assis. La pose de l'animal lui donne une fonction additionnelle. Il regarde les

amants, il a un point de vue. Si l'on se reporte à la théorie de Stéphane Lojkin, nous pouvons dire que le chien fonctionne ici comme un embrayeur visuel :

Un embrayeur visuel est en principe un personnage placé au premier plan, de biais ou carrément de dos, et qui assiste à la scène. L'embrayeur visuel sert de relais entre le spectateur (spectateur du tableau, spectateur au théâtre, lecteur) et la scène proprement dite (l'espace restreint). [...]L'embrayeur visuel matérialise l'écran de la représentation : nous ne regardons pas directement la scène ; nous la regardons à travers un obstacle qu'il nous aide à franchir. (Ut pictura, s.d, Embrayeur visuel)

Le chien est donc aussi un écran, qui sépare ce qui se passe dans l'image du spectateur propre de l'image.

Doré a donné de nouveau un sens additionnel à l'histoire. Les oiseaux, qui étaient des frères dans la fable sont transformés en amants dans l'illustration. Doré introduit une compréhension selon laquelle, l'homme est en train de se rendre à la guerre, et son amant, qui tient sa main et son épaule, ne veut pas que l'homme y aille. Le sujet de la fable est de nouveau élargi.

L'image suivante dépeint les personnages de la fable *Le Lion et le Moucheron* (voir l'annexe 4). La fable raconte l'histoire d'un lion qui rencontre un moucheron insignifiant. L'insecte décide de montrer au lion comment il peut l'agacer. Il vol autour du lion et le pique jusqu'à ce que le lion ai s'avoue vaincu.

Dans cette image, un homme à cheval est tourmenté par un autre homme sur une colline. L'homme sur la colline jette de petits cailloux à l'autre. L'homme à cheval est bien habillé et est donc un aristocrate ou bien un homme assez riche. L'autre homme est loin de lui mais ne semble pas être aisé.

L'homme à cheval est au premier plan sur un chemin entre deux collines. L'autre homme est plus loin, et derrière lui, sur une autre colline, à l'arrière-plan nous distinguons un grand château.

L'espace restreint est le chemin avec l'homme riche qui s'étend jusqu'au deuxième homme sur la colline. Ils ne sont pas près l'un de l'autre, mais leurs actions sont en relation ; selon la théorie du dispositif ils doivent donc être dans le même espace.

L'espace vague commence derrière les deux collines, là où nous voyons le château.

Les deux collines entre lesquelles va le chemin fonctionnent comme un écran qui sépare les deux espaces.

Les deux hommes sont assez loin l'un de l'autre et l'image ne dépeint pas de communication verbale entre eux, même si dans le texte il y a un discours direct entre les personnages. Le fait qu'un des hommes jette des cailloux à l'autre ne laisse aucun doute sur le fait qu'ils sont en relation. Gustave Doré ne dépeint pas la communication verbale dans son illustration, mais de nouveau, la communication interpersonnelle entre les hommes est apparente.

Doré a décidé de dépeindre des humains, mais la manière relative à comment il le fait montre qu'il a retenu la dimension symbolique de la fable. L'homme qui jette les cailloux est plus haut que l'autre. Il est dans une position de domination. En même temps, il est plus loin que l'homme à cheval et figure donc d'une manière plus petit que ce dernier. La ressemblance avec un moucheron est présente. L'homme à cheval est un aristocrate, il est figuré au premier plan de l'image, il est donc plus grand dans la représentation. Lui jeter des cailloux est comme l'action de le piquer – c'est irritant, mais pas létal. L'illustrateur montre les personnages de la fable comme des humains, mais il n'amplifie pas le sujet central de l'histoire.

La dernière illustration est celle de la fable *Les deux coqs* (voir l'annexe 5). La fable raconte l'histoire de deux coqs qui ont un duel. Après le duel, le gagnant est tué par un vautour.

L'illustration dépeint ce qui se déroule après le duel. Au premier plan, nous voyons un gentilhomme avec une femme qui est elle aussi également bien vêtue. Derrière eux, un homme semblant être blessé est couché à côté d'un petit mur. Il y a un groupe de personnes derrière le mur, parmi ces personnes se trouve un homme à cheval. Trois personnes se situent aussi sur la gauche de l'homme et de la femme noble.

L'homme et la femme ainsi que l'autre homme blessé sont situés dans l'espace restreint. L'espace vague est derrière l'homme qui a perdu le duel. Il y a un petit mur derrière lui, qui fonctionne comme un écran. Les personnes qui sont dans l'espace vague ne sont pas dépeintes avec autant de détails que les personnages de l'espace restreint, et en sont aussi éclairés d'une manière différente. Les personnages de l'espace vague n'ont pas, de nouveau, la connexion avec ceux de l'espace restreint, il n'y a donc pas de

communication directe entre les deux groupes de gens.

Un autre écran est formé par les vêtements du gentilhomme qui parle avec la femme. C'est un curieux écran car il accentue la rupture dans la connexion qui unit les deux hommes. Le duel est fini ainsi que par conséquent, la communication entre les hommes. Concernant la scène que l'image dépeint, les deux hommes sont dans l'espace restreint, mais en ce qui concerne la communication, le perdant est éloigné.

Finalement, il reste à souligner que l'homme qui a gagné le duel est en train de parler avec une femme. C'est assez évident qu'il s'agit de la femme pour laquelle les hommes se sont battus en duel. Dans le texte de la fable il n'y a pas de discours direct – une différence avec les autres fables que nous avons vues. Nous pouvons tout de même soutenir que le fait d'avoir un duel est aussi une action de communication. De l'autre côté la fable ne décrit aucune action faite par la femme. Personne n'a parlé avec elle – elle ne communique pas. Ici Gustave Doré a décidé de mettre la femme en position de communication. De nouveau, un personnage qui n'a pas de rôle important dans la fable, a été mis dans l'acte de communication.

L'illustrateur met à nouveau en évidence une séparation entre les niveaux sociaux. Les personnages d'un haut niveau social sont au premier plan ou plus haut physiquement que les autres. L'homme qui a perdu le duel est couché sur le sol. Il est défait et il n'est pas aussi bien vêtu que le gagnant. Le gagnant et la femme avec qui il parle sont bien vêtus, donc d'un niveau social haut. Un homme à cheval dans l'espace est bien vêtu, il appartient donc évidemment à un niveau social plus haut que les autres autour de lui. Une idée d'inégalité sociale est installée par Gustave Doré et les éléments de la théorie du dispositif le montrent.

En conclusion, dans le cas de ces images, Gustave Doré a souvent décidé d'élargir le sujet de la fable qu'il a illustré. En représentant des personnages animaux comme des humains, il a pu adresser des notions plus concrètes de son monde contemporain. Les idées d'injustice sociale et de racisme n'ont pas pu être montrées aussi clairement que si l'illustrateur avait pris la décision de dessiner des animaux. L'utilisation de la théorie du dispositif pour analyser les images permet d'expliquer plus clairement le but de l'artiste quand il a créé ses illustrations. Regardant le placement des personnages selon la méthode décrite par Lojkin, nous voyons que Doré a plutôt utilisé les symboles de la

fable et ne souligne pas fortement le sujet concret de l'histoire. Nous pouvons supposer en conclusion, que l'illustrateur a voulu exprimer ses propres idées sur les vices des humains.

2. Le dispositif dans une communication non-verbale

2.1. La communication non-verbale

La deuxième partie du mémoire se concentre sur un autre type de communication – la communication non-verbale. La notion de communication non-verbale est expliquée dans le livre de Judith Lazar, *La science de la communication* :

Une grande partie des interactions sociales comprend des communications non verbales : l'échange de l'information par la mimique, la gestuelle ou les mouvements du corps. L'une des caractéristiques de la communication non verbale est qu'elle est immédiate : comme elle reflète les émotions instantanées de l'individu-émetteur, elle n'est pertinente que pendant la durée de son émission. (Lazar 1993 : 49)

Les cinq images qui nous concernent dans cette partie illustrent l'action de la fuite. Il n'a aucune hésitation sur le fait que la fuite est une réflexion sur une émotion soudaine, dans le cas présent, la peur.

Concernant les exemples suivants, les personnages décrits sont des animaux. En communication, le rapport entre les deux parties est très archaïque et universel – le danger crée la peur qui à son tour force le personnage à fuir. Les émotions et réactions sont en fait instinctives.

2.2 Les analyse des illustrations

La première image est celle de la fable *Le lièvre et les grenouilles* (voir l'annexe 6). La fable raconte l'histoire d'un lièvre qui est fatigué d'avoir peur des animaux plus forts que lui et qui se rend compte qu'il est effrayant pour les grenouilles.

Dans l'image, un lièvre est assis au bord d'un lac et regarde des grenouilles qui sont en

train de le fuir. Le lièvre occupe une position centrale dans l'illustration. Des roseaux sont croisés de chaque côté de lui et la lumière du soleil brille dans son dos. Il est posé plus haut que les grenouilles en fuite et cela montre que sa position est dominante. Une des grenouilles est en train de sauter.

L'espace restreint se compose du bord du lac jusqu'à l'eau où se jettent les grenouilles. L'espace vague est derrière le lièvre ainsi que tout ce qui est sous l'eau.

Les roseaux forment un écran entre les espaces, de même que la surface de l'eau du lac. L'émotion de peur donne des significations spécifiques à l'espace vague. L'espace vague derrière le lièvre représente un monde où le lièvre est venu et où les grenouilles ne peuvent aller du fait que le danger est en face. L'eau représente un lieu de sécurité. Le lièvre constitue également une partie de l'écran, il est dans le même plan que les roseaux et forme une unité avec les plantes. L'animal est donc à la fois la manifestation du danger et une limite entre le danger et la sécurité. L'illustrateur a très clairement et physiquement séparé dans l'image l'endroit en une zone de sécurité et le lieu dangereux. Un aspect intéressant dans chaque image de ce chapitre est qu'un des personnages en fuite regarde directement le spectateur. Ce contact visuel crée un rapport curieux entre la scène dans l'image et le spectateur. Le personnage veut fuir là où se place la personne qui le regarde. Le spectateur prend conscience qu'il est en dehors de la scène. Par conséquent, la grenouille, qui semble sauter hors de l'image fait prendre conscience d'une dimension scopique où la relation entre l'espace du spectateur et l'espace de l'image devient ambivalente.

La deuxième image, celle de la fable *Les Grenouilles qui demandent un roi* (voir l'annexe 7), décrit de nouveau une scène prenant place au bord d'une source d'eau. Dans la fable, des grenouilles demandent à avoir un roi qui serait plus actif que celui qu'elles avaient avant. Pour punir leur mécontentement, le dieu des rois donne aux grenouilles une cigogne vicieuse comme roi.

La scène dépeint un groupe de grenouilles qui fuient une cigogne. Le long corps de l'oiseau crée un contraste avec les petits corps des grenouilles, mettant en évidence la différence de force entre les deux espèces d'animaux. Le trajet des grenouilles en fuite se fait de la droite vers la gauche de l'image. La cigogne, placée en arrière-plan est en train de manger une grenouille. De nouveau, comme le lièvre dans l'image

précédente, l'oiseau est entre des roseaux et ils forment un écran séparant l'espace restreint et de l'espace vague.

L'espace restreint est le bord de la rivière, où les grenouilles sont entrain de fuir. L'espace vague commence derrière la cigogne. En ce cas, l'eau ne semble pas être un écran, parce qu'elle n'a pas de sens spécifique dans l'image. La rivière n'est pas un lieu sûr, cela se justifie par le fait que l'oiseau se trouve lui aussi dans l'eau pouvant ainsi attaquer les grenouilles.

La plupart des grenouilles vont à gauche, vers le rivage, mais une autre est tournée vers le spectateur. L'animal regarde droit devant lui et la réalité en dehors de l'image est de nouveau mise en évidence pour le spectateur.

L'illustration suivante est celle de la fable *L'alouette et ses petits avec le maître d'un champ* (voir l'annexe 8). La fable raconte qu'une alouette ne voulant pas partir de son nid attend jusqu'à ce que le maître du champ décide de couper le blé.

L'image dépeint une alouette avec ses enfants en fuite alors que deux hommes se parlent en arrière-plan. La scène se déroule près d'un champ, les oiseaux sont en train de partir et le maître regarde le champ avec son fils. Les hommes, qui représentent le danger, sont encore entre de grandes plantes – les blés.

Dans cette image, nous pouvons voir le blé et les hommes comme un tout qui forme l'écran entre l'espace vague et l'espace restreint. Même si les hommes sont l'objet de danger, ils ne sont pas dans un rôle d'action dans l'image. Ils ne regardent pas vers les oiseaux et ne savent pas que les alouettes existent. Comme ils sont à la même distance des oiseaux, les hommes peuvent être vus comme une partie de l'écran.

L'espace restreint est donc le petit pré où les oiseaux évoluent. Le trajet des oiseaux en fuite est de la droite vers la gauche. L'exception est une des petites alouettes qui court tout droit vers le spectateur de l'image.

La quatrième image est l'illustration de la fable *Les Loups et les brebis* (voir l'annexe 9). La fable raconte l'histoire des mensonges des loups qui tuent les brebis avec lesquelles ils avaient eu un traité de paix.

L'image dépeint la scène dans laquelle les loups attaquent les brebis dans leur enclos. Il fait nuit et la lune entière est visible dans le ciel. Nous voyons les cimes des arbres en

dehors de l'enclos ainsi que les yeux brillants des loups. Trois loups sont entrain d'entrer dans l'enclos tandis ce qu'un quatrième a déjà entièrement pénétré à l'intérieur. Il faut noter que les loups attaquent les brebis par le haut. Le contraste entre les hauteurs des deux groupes s'illustre par la différence entre leurs pouvoirs. Les loups qui sont plus forts sont placés plus haut dans l'image que les brebis qui elles sont faibles. Trois côtés de l'enclos sont visibles et forment un espace fermé dans l'image. Cette espace illustre le piège dans lequel sont les brebis et fonctionne également comme l'espace restreint. Les bords de l'enclos symbolisent l'écran dans cette illustration.

L'espace vague est tout ce qui est en dehors de l'enclos. Les loups à l'extérieur de l'enclos n'attaquent pas et sont une partie de l'espace vague, ils représentent donc le danger en dehors de cette enclos.

Les brebis sont piégées dans l'enclos et les loups les attaquent de tous côtés, aucun de ces petits animaux n'a donc d'échappatoire. Toutes les brebis, sauf une, regardent vers le danger, c'est-à-dire les loups. L'une est tournée vers le spectateur de l'image et regarde tout droit.

La dernière illustration est celle de la fable *Le Chat et un vieux rat* (voir l'annexe 10). La fable décrit l'ingéniosité d'un chat qui tue des rats en utilisant de nombreuses ruses. Dans l'image, un vieux rat qui n'a plus de queue, caché derrière un grand sac de farine, regarde un chat qui se jette sur des rats et les tue. Le chat est entrain de sauter, il a des rats piégés sous ses pattes et il a réussi à en piéger quelques-uns dans sa bouche. Le reste des rats s'échappent, leur trajet se fait pour la plupart vers la gauche de l'image. Il est un peu plus difficile de déterminer l'espace restreint et l'espace vague dans l'image à cause du rat qui regarde le chat. Le chat et les rats qui sont attaqués sont dans l'espace restreint, cela trouve sa justification dans le fait qu'ils soient impliqués dans l'intégralité de l'action. Le rat n'est pas dans l'espace restreint étant donné qu'il n'est pas un élément actif dans la scène. En même temps il est actif dans le narratif de la fable. Il s'agit de nouveau d'un embrayeur visuel.

La fenêtre du côté droit de l'image fonctionne comme écran entre l'espace restreint et l'espace vague. La lumière qui brille à travers la fenêtre représente la sécurité qui est dehors. Curieusement, la plupart des rats s'échappent de nouveau vers la gauche se refusant ainsi à une sécurité certaine. Un des rats qui fuit court tout droit en direction du

spectateur.

Pour conclure ce chapitre, nous allons rechercher les points que ces images ont en commun. Plus précisément, nous allons mettre en avant comment l'illustrateur a décidé de représenter un acte de fuite.

Premièrement, la communication, la fuite, est mise en place dans l'espace restreint. De plus, l'objet dangereux est toujours quant à lui situé en frontière de l'espace vague et de l'espace restreint. Aussi, l'objet constitue une des parties de l'écran, cela veut dire que l'un des personnages de la fable sert toujours perçu comme un écran dans les illustrations que nous avons vu dans ce chapitre. La fonction de l'écran est évidente mais l'écran comme objet devient plus clair dans les images. Les personnages en fuite ont, en fait, un rapport avec l'écran.

Concernant les animaux plus faibles, la plupart d'entre eux fuient vers la gauche de l'image, vers un endroit que nous ne pouvons pas voir. Comme la partie de l'espace vague visible dans l'image est bloquée par l'animal dangereux, les autres n'ont pas d'autre choix que de fuir vers l'inconnu.

Dans chaque image il y a un animal qui semble vouloir aller hors de l'image, vers le spectateur. Cette réalisation d'une dimension scopique qui est présente dans toutes les images crée une relation plus forte entre le spectateur et les personnages présents dans l'image.

Un autre élément que nous pouvons remarquer est la différence dans le positionnement des parties faibles et des parties fortes. Les animaux les plus puissants sont toujours placés plus haut dans l'environnement de l'image que les animaux en fuite, une fuite qui témoigne de leur faiblesse. Ainsi, une distinction claire est faite par l'auteur pour souligner l'inégal rapport de force qui existe entre les animaux. Par conséquent, le placement des animaux joue toujours un rôle central pour l'illustrateur. La logique de ce placement est mise en évidence par la théorie du dispositif.

3. Le dispositif dans une communication imaginaire

3.1 Une communication imaginaire

Dans ce chapitre nous allons regarder de nouveau de la communication verbale entre deux parties. La différence en ce cas est que la communication entre ces parties est impossible dans la vie réelle. Dans toutes les illustrations suivantes, l'homme est dans un acte de communication avec un être qui n'est pas réel ou bien qui ne peut pas communiquer dans une manière verbale. Nous allons voir comment le dispositif influence la réalité de l'image.

3.2 Les analyses des illustrations

La première image est celle de la fable *Le Berger et la Mer* (voir l'annexe 11). La fable raconte l'histoire d'un Berger qui trouve des richesses au bord de la Mer et qui les perd quelque temps plus tard. L'homme rend la Mer responsable de son fortune et aussi de son malchance. Dans la fable, l'homme et la Mer n'ont pas un dialogue, mais l'homme parle avec la Mer et, en l'accusant, la donne le pouvoir de donner la fortune ou infortune. La Mer est donc personnifiée dans la fable par le fait que l'homme parle avec elle et l'accuse.

Dans l'image, un Berger avec ses moutons est debout sur une colline au bord de la Mer. L'homme est en arrière-plan, il n'est pas dépeint avec beaucoup de détail. Le Berger est tourné vers ses moutons et ne regarde pas la Mer et sa main est levée vers la masse d'eau. Nous distinguons trois bateaux plus loin dans la Mer.

Distinguer entre l'espace restreint et l'espace vague est assez difficile. Nous voyons que l'homme est en arrière-plan de l'image, mais il est sans doute quand même dans l'espace restreint. La Mer semble être une partie de l'espace vague. La Mer avec le ciel forment l'endroit où il n'y a pas d'action. L'homme et ses moutons sont sur la côte de la

Mer, et comme ils sont sur une haute colline, l'eau n'est pas accessible, donc une connexion physique est impossible. De plus, le Berger est tourné contre la Mer et sa main levée met en évidence un blocage entre la Mer et lui. La distance physique entre l'homme et la Mer est donc évidente et supporte l'hypothèse que les deux parties ne sont pas dans les mêmes espaces.

Le Berger en fait ne veut pas d'avoir une relation avec la Mer. Il est tourné contre la masse d'eau et sa main levée met en évidence les émotions négatives de l'homme. La pose de l'homme est donc l'évidence d'une relation et communication entre la Mer et le Berger.

La morale de la fable est d'être contente avec ce que nous avons et de n'essayer pas de gagner plus, parce que nous risquons de perdre tout.

La Mer avec sa grandeur symbolise de nombreuses possibilités abstraites qui en même temps peuvent être abîmées par des choses que nous ne pouvons pas diriger. La Mer est grande, est séduisante, mais imprévisible et dangereuse.

L'impossibilité de la relation entre l'homme et la Mer est supposée par le dispositif. Le Berger est dans l'espace restreint, mais la Mer évidemment n'est pas dans le même espace que lui. La colline sur laquelle l'homme est montré, fonctionne comme écran entre les deux parties. La colline rend la Mer dangereuse, parce qu'une chute de si haut peut tuer. L'homme peut être vu comme une partie de l'écran. Il est la personne qui a été escroqué et donc son existence donne un élément de danger à la Mer.

L'image suivante est celle de la fable *Le Bûcheron et Mercure* (voir l'annexe 12). La fable décrit l'histoire d'un Bûcheron qui perd son gagne-pain, sa cognée. Le dieu romain, Mercure, descend du ciel pour aider le Bûcheron à trouver son hache. Le dieu présente à Bûcheron une hache d'or que l'homme refuse et une cognée de l'argent que l'homme ne veut pas. Enfin Mercure montre au Bûcheron une hache de fer et l'homme est finalement content. Le dieu récompense l'honnêteté de l'homme et lui donne les autres haches aussi.

Regardant l'image par sa dimension géométrale, nous voyons un homme à genoux, les mains levées, les yeux levés vers le ciel. Il est entouré de grumes et de morceaux de bois. Le personnage de Mercure, qui était présente dans la fable, n'est pas dépeint dans l'image. L'homme en même temps sans doute est en train de prier au dieu. Tout ça

forme la dimension géométrale de l'image.

La pose de l'homme, son regard vers le ciel et le fait que le ciel forme une très grande partie de l'illustration nous donne une compréhension de la présence d'une idée de dieu. Il est symbolisée dans l'image pas le ciel et la foi du Bûcheron. L'absence de Mercure avec une forme physique donne le lien entre l'image et la réalité du spectateur. Ici se forme la dimension scopique ou le spectateur comprendre la distance entre ce qu'il voit dans l'image et sa propre réalité. Mercure n'existe pas dans notre monde, il est un personnage mythologique. L'existence de Mercure est impliquée dans l'image mais il n'est pas montré. Dans la logique de l'image, il existe parce que l'homme parle à lui. Son absence physique nous rappelle qu'il n'y a pas de dieu Mercure dans notre monde.

L'espace où l'homme prie à Mercure constitue l'espace restreint de l'image. Il parle vers le ciel et dans l'image il semble qu'une partie du ciel descende vers lui. Nous pouvons voir ça comme une indication que le dieu écoute l'homme. Une relation entre les deux parties, une communication est donc présente.

L'espace vague entoure le Bûcheron. La communication est entre l'homme et le ciel, mais il n'y a pas de rapport entre le Bûcheron et les bois ou quelque chose d'autre sur la terre. Les pièces d'arbre fonctionnent comme écran qui sépare l'homme de tout que l'entoure.

La morale de la fable est de l'être content avec ce qu'on a et de ne mentir pas pour gagner quelque chose qu'on veut. Nous ne voyons pas beaucoup d'éléments différents dans l'image, nous pouvons dire que la représentation est minimaliste. L'absence d'un dieu avec une forme physique indique que le personnage de Mercure n'était que symbolique. Nous pouvons dire la même chose en regardant l'homme dans l'image – rien nous met supposer qu'il est un Bûcheron. Il peut avoir un autre métier, ce n'est pas important. La pose de l'homme montre beaucoup plus – une prière, donc un désir d'avoir quelque chose. Ici est met en évidence l'idée que la fable porte.

Nous pouvons conclure ici que le dispositif jette les aspects du texte de la fable qui ne sont pas importantes pour exprimer l'idée générale, la morale, de la fable.

La troisième illustration est celle de la fable *Le Chartier embourbé* (voir l'annexe 13). La fable raconte l'histoire d'un charretier qui trouve sa charrette embourbé. Comme il

est tout seul et loin des villes, il invoque Hercule pour l'aide. Le dieu lui dit qu'il va l'aider après qu'il enlève la boue dessous la charrette. L'homme le fait, et après ça les chevaux peuvent tirer le chariot de nouveau. Le dieu donc donne des conseils au charretier au lieu de faire tout le travail lui-même.

Dans l'image, nous voyons un homme aux genoux son regard levé, semblant être angoissé. Il est à côté de son charrette avec un fouet à sa main. Une des roues de la charrette est visiblement embourbé. La char porte une lourde charge de foin et semble être tirée par trois chevaux. Il y a une partie plus éclairée sur le ciel gris. Un peu de mer est visible derrière les chevaux.

Dans cette image, l'homme à des yeux levés vers le ciel et sa bouche ouverte nous montre qu'il est en train de parler. La partie plus éclairée du ciel symbolise Hercule avec qui l'homme parle. La lumière du ciel éclairée le charretier aussi, et un rapport entre l'homme et le ciel est mis en évidence par cette lumière. L'existence d'un dieu est, comme dans l'image dernière, impliquée mais pas éprouvée. Dans la réalité du monde de spectateur, Hercule est un personnage mythique qui n'existe pas. Dans le monde de la fable, il existe, mais dans l'image son existence n'est qu'impliquée. La réalisation de l'existence de deux mondes différents, un de l'image et l'autre du spectateur est formée. La dimension scopique est de nouveau mise en évidence par une absence, pas par quelque chose visible.

L'homme aux genoux se trouve à l'espace restreint de l'image. Même que le ciel est loin de lui, la lumière indique un rapport entre l'homme et le ciel. Le ciel est quand même évidemment un espace loin est donc doit être vu selon la théorie du dispositif comme l'espace vague. L'impossibilité se présente ici – nous avons vu aux chapitres précédents que les personnages en relation sont toujours dans le même espace. Maintenant le rapport est entre deux espaces séparées.

L'illustration suivante est celle de la fable *La Forêt et le Bûcheron* (voir l'annexe 14). La fable raconte l'histoire d'un Bûcheron qui a rompu sa hache. Il promet la Forêt de ne pas le couper si les arbres lui donnent du bois pour réparer sa hache. La Forêt le croit, mais après réparer sa hache, le Bûcheron coupe les arbres de toute façon.

L'image dépeint un homme assis sur une souche, ses yeux levés vers les cimes d'arbres. Il est dans une forêt, entourée des chicots et des arbres. Sa bouche est ouverte et il

semble être en train de parler. Dans l'image nous voyons que la terre et les arbres – le ciel n'est pas visible.

L'homme et un des arbres de la forêt sont plus éclairés que tout l'autre dans l'image. Cet accent sur des objets dans l'image souligne le rapport entre eux. Tout ça indique à une conversation entre l'homme et l'arbre.

L'homme est dans l'espace restreint, il s'agit du pré ou il est assise et où se trouve les souches. Les arbres de la forêt qui est autour l'homme forment l'écran. Un peu du ciel de l'espace vague derrière les arbres est visible. L'arbre allumé peut aussi donc considérée comme une partie de l'écran. L'homme a son dos à l'arbre et ne regarde vers la Forêt. Même que les parties en relation sont près de l'un l'autre, la position de l'homme montre leur distance. Cette distance vient de l'impossibilité du rapport entre ces parties. Un homme et une forêt ne peuvent pas avoir une conversation réelle et verbale. Dans les deux images précédentes la deuxième partie dans conversation était un personnage irréel dans le monde du spectateur. La forêt est quelque chose réel qui existe dans notre monde et donc il est possible de dépeindre. Quand même une séparation entre les parties doit être montrée et c'est pourquoi l'homme ne regarde vers la Forêt. La morale de la fable est que l'ingratitude et mensonge existe toujours. Le regard tourné de l'homme peut être voire comme une indication de sa menterie.

L'image suivant est l'illustration de la fable *La Mort et le Bûcheron* (voir l'annexe 15). La fable raconte l'histoire d'un vieux Bûcheron fatiguée qui appelle la Mort pour terminer ses misères. La Mort apparue et demande ce qu'il peut faire pour l'homme. Le Bûcheron, perdant pour sa vie, dit qu'il veut seulement aide pour recharger les bois sur son dos. La morale de la fable est qu'il est mieux de souffrir que mourir.

Au premier plan de l'image nous voyons le Bûcheron avec un fagot de bois sur son dos. Il s'adosse à la colline et semble être en douleur. Derrière le Bûcheron, nous pouvons voir une forêt et un chemin qui mène en elle. À la fin du chemin, la figure la Mort est visible. Un massif d'arbustes sépare l'homme et la forêt. Les cimes des arbres forment un espace fermée dans l'image, la seule lumière visible vient de la fin du chemin, là où est posée la figure de la Mort.

Le fagot de bois représente les souffrances, la lourdeur de la vie. Le chemin est la vie et à la fin, la Mort attend. Le symbolisme dans l'image est assez évident. Selon la morale

de la fable, l'homme est tournée de la Mort est ne veut pas continuer droit, vers le fin de sa vie.

La différence entre cette image et les autres que nous avons vues avant est que nous pouvons aussi voir le deuxième personnage de la fable dans l'illustration. Bien sûr, que la Mort n'est pas réellement dans notre monde une figure longue et noir avec un faux. En même temps nous ne pouvons pas nier que la Mort est réelle, comme phénomène. Une communication verbale entre l'homme et la Mort et quand même impossible, et le dispositif le montre de nouveau. Dans l'image, l'espace vague et l'espace restreint sont clairement séparés. Le Bûcheron est dans l'espace restreint qui est séparée de l'espace vague par un massif de bois, qui fonctionne comme écran. La Mort est dans l'espace vague, la forêt.

Les deux parties sont aux espaces différents, donc la communication est rendre impossible selon la logique du dispositif. En conclusion, la Mort est figurée comme un personnage réel dans l'image parce qu'il existe dans le monde réel du spectateur. Comme la Mort est figurée, la séparation entre les personnages doit être faire plus claire et physique et ce le raison pour que l'homme et la Mort sont dans les espaces différents.

Dans les cinq dernières images Doré a dépeint des fables où l'homme est dans une communication imaginaire. Dans deux images la partie avec qui l'homme est en conversation est un personnage mythologique, plus précisément il s'agit de deux personnages des mythes de Rome et Grèce ancien. Dans deux cas, un homme est en communication avec la nature et finalement, l'homme a une relation avec un phénomène réel, mais sans une existence physique – la mort.

Dans les fables, les personnages humains parlent avec ces êtres, mais il s'agit de textes allégoriques et l'illustrateur le sait. Pour Gustave Doré, le vrai sens, la morale de la fable est le plus importante partie du texte. Pour cette raison, les objets irréels et mythologiques ne sont pas dépeintes – ils ne donnent rien à la compréhension de la morale de la fable. L'illustrateur dépeint le sujet de la fable sans éloigner de la réalité du spectateur de quoi s'agit la morale de la fable.

À l'aide du dispositif nous pouvons voir ce que l'illustrateur ne peut pas dépeindre. Il ne peut pas montre l'être irréel s'il veut souligner la morale exacte de la fable que n'a rien a fait avec les personnages mythiques. Pour montrer l'impossibilité de la situation dans

la fable, il montre le personnage mythique comme la lumière. Dans les images où l'homme est en communication avec un personnage irréel (Mercure, Hercule), le personnage humain est éclairé et ce souligne leur rapport. La logique de la théorie du dispositif est basculée dans ces images parce que l'homme et dieu ne sont pas dans le même espace. En même temps le fait que le rapport existe met en évidence la distance entre ces parties et donc aussi l'impossibilité théorique de la communication.

Concernant les cas où l'homme être en contact avec la nature, l'illustrateur n'a pas d'autre choix que de dépeindre les deux parties physiquement. La mer par exemple est une chose réel dans le monde donc il n'y a pas de raison de ne pas le dépeindre. En même temps une conversation entre le Berger et la Mer n'est pas réellement possible parce que la mer n'a pas de voix comme un humain. Doré montre cet impossibilité en dépeindre le pose de l'homme. L'homme ne regarde vers la Mer (ou vers la Forêt au cas de *La Forêt et le Bûcheron*), sa main est élevée contre ce masse d'eau. Physiquement ils ne sont pas à rapport. Le dispositif, les espaces qu'il se comporte, aussi laisse comprendre cet impossibilité et met en évidence la présence de l'autocommunication, cela veut dire, l'acte de communiquer avec soi-même. Tout simplement l'homme est dans l'espace restreint et la Mer et la Forêt sont dans l'espace vague. Comme le personnage de nature est dépeindre physiquement, l'impossibilité du rapport est éprouvée plus facilement. L'homme, seul dans l'espace restreint, peut communiquer qu'avec soi-même.

L'illustrateur semble vouloir dépeindre que les êtres réels et en cas de la dernier image celle de la fable *Le Mort et le Bûcheron*, il n'a pas de choix que dessiner aussi le personnage de la Mort. Les deux personnages en rapport sont physiquement représentés et à cause de cela le dispositif se rend utile. La mort est réelle, mais on ne peut pas communiquer avec elle. Il y a un écran concret et facilement trouvable dans l'image qui indique que le personnage de la Mort est imaginaire. Les personnages sont séparés et se trouvent dans les espaces différents, donc, ils ne peuvent pas communiquer. Selon la logique de ce que nous voyons dans l'image, une conversation entre le Bûcheron et la Mort est possible, parce qu'ils sont représentés. Le dispositif, en fait le rend pas possible et met l'homme dans une situation où il parle avec soi-même.

En ce qui concerne ces cinq images, le dispositif impose les règles de la réalité du monde du spectateur.

Conclusion

Pour conclure nous pouvons affirmer que la théorie du dispositif peut être adaptée pour analyser les images de Gustave Doré. L'illustrateur a fait une distinction claire entre les espaces dans ses tableaux, également le placement des éléments dans les illustrations détient une signification concrète pour lui. Ce style de représentation cohérent et logique de Gustave Doré permet de trouver les éléments de la théorie du dispositif aux images et analyser le sens qu'ils relèvent dans l'image

Gustave Doré figure le rapport entre des personnages inégaux en plaçant les personnages d'une manière concrète. Les personnages plus puissants sont toujours physiquement positionnés dans un endroit plus haut que les autres. La hauteur physique et concrète donc symbolise une hauteur de puissance pour Doré. Cette différence en hauteur est toujours accentuée par l'installation d'un écran entre les deux parties. L'écran, dans certaines images de Doré, a une fonction de accentuer un rapport non souhaité ou impossible entre deux personnages ou groupes de personnages.

L'illustrateur n'a pas toujours figuré exactement ce qui avait passé dans l'histoire de la fable. Doré a donné ses images une signification nouvelle, qui ne correspondent pas avec le sujet et la morale que la fable veut exprimer. Le dispositif met en évidence également comment Gustave Doré utilisait le cadre symbolique du texte de la fable pour représenter des imperfections humaines qui sont importantes pour l'illustrateur. Nous pouvons supposer que Doré a décrit des tendances communes pendant son temps actuel.

Gustave Doré ne dépeint pas des choses qu'il considérait irréels. S'il s'agit des personnages mythiques, l'illustrateur les ne représente pas comme d'êtres physiques. Les objets de la nature, comme la mer et la forêt, sont dépeintes, mais ils ne sont jamais personnifiés. La théorie du dispositif a souligné l'idée de Gustave Doré qu'un rapport entre un être irréel et l'homme ne peut pas possible qu'en allégorie. Le positionnement des personnages et l'espaces les portait dans une même réalité. Néanmoins, seulement

une partie, l'homme, est donné le pouvoir d'être actif ainsi que le droit d'avoir un corps physique.

L'analyse des illustrations des fables selon la théorie du dispositif donnent une manière intéressante et nouvelle pour trouver ce qui peut être caché par un sujet allégorique. Le dispositif a aussi mis en évidence que Gustave Doré avait eu une conception spécifique et concrète de la façon comment il voulait représenter des notions différentes. En conclusion nous pouvons noter que la théorie du dispositif nous permet de découvrir et comprendre la logique selon laquelle Gustave Doré a illustré les fables de Jean de La Fontaine.

Resümee

Käesoleva bakalaureusetöö pealkiri on „Gustave Doré alternatiivne nägemus La Fontaine'i teosest: allegooria kujutamine valmis“. Töö käsitleb prantsuse XIX sajandi graafiku, skulptori ja maalikunstniku Gustave Doré illustratsioone Jean de La Fontaine'i 1868. aastal ilmunud valmikogule. Analüüsi alla on võetud 15 illustratsiooni, mis kujutavad tegelasi erinevates kommunikatsioonisituatsioonides.

Töö eesmärgiks on dispositiiviteooriat rakendades tuua välja gravüürides peituvad tähendused, mida seni kasutatud representatsioonianalüüsi meetodid ei võimalda. Dispositiiviteooria põhineb arusaamal, et representatsiooni tähendus kujuneb läbi representatsiooni elementide omavaheliste seoste, mis avalduvad nende ruumilises paiknemises.

Bakalaureusetöö on erinevate kommunikatsiooni olukordade järgi jaotatud kolmeks peatükiks. Esimeses peatükis ilmneb, et Doré on valmi illustreerides selle tekstis olevat sümboolikat kasutanud, kuid ei pane rõhku valmi algse moraali edasiandmisele. Kunstnik on otsustanud valmi illustratsiooniga edasi anda algupärasest erinevat sõnumit.

Teises peatükis vaadeldakse, millised seaduspärasused tulevad esile Doré gravüürides, mis kujutavad põgenemissituatsiooni. Kunstnik on erilist tähelepanu asetanud põgenejate liikumise erinevate aspektide kujutamisele. Põgenevate tegelaste asetus pildil rõhutab dispositiiviteooria skoopilist tasandit, mille läbi tekib pildi vaatajal vahetu tunnetus kahe maailma, pildi reaalsuse ja tema enda reaalsuse, olemasolust ja nendevahelisest kaugusest.

Kolmandas peatükis on vaatluse all illustratsioonid, milles kujutatakse inimest suhtlemas looduse või reaalses maailmas olematute nähtustega, nende hulgas antiikjumalatega. Rakendades analüüsis dispositiiviteooriat selgub, et inimene on

tegelikult olukorras, kus tal on võimalik suhelda vaid iseendaga. Doré on valmi tekstis olevat kahe osapoole suhtlust kujutanud autokommunikatsioonina.

Käesolev töö toob välja, et Gustave Doré on otsustanud lisada tuttavatele tekstidele veel tõlgendamisvõimalusi. Kasutades ära allegoorilise teksti olemuslikku mitmetimõistetavust, annab kunstnik oma piltide abil edasi sõnumeid ja mõtteid, mis valmi algsel autoril ilmtingimata silmas ei olnud. Gravüüre vaadeldes ilmnevad teatud seaduspärasused, mida kunstnik valme illustreerides järgib, nende seas tuleb muu hulgas välja konkreetne viis kuidas Doré tegelaste erinevaid jõupositsioone kujutab. Kokkuvõttes võib öelda, et Gustave Doré on oma kindel loogika, millele vastavalt ta allegoorilist teksti illustreerib. Samuti tuleb tähele panna, et kunstnik väljendab oma illustratsioonidega mõtteid, mis nendele aluseks olevas tekstis välja toodud ei olnud.

Bibliographie

Delorme, René. 1879. *Gustave Doré. Peintre, sculpteur, dessinateur*. Paris : Baschet

La Fontaine, Jean de. 1868. *Les Fables de La Fontaine / avec les dessins de Gustave Doré*. Paris : L. Hachette. Version digitalisée de Bibliothèque nationale de France accessible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k720466> consulté le 16 janvier 2013

Lazar, Judith. 1993. *La Science de la communication*. Paris : Presses Universitaires de France

Lojkin, Stéphane. 2005. *L'image et subversion*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon

Lojkin, Stéphane. 2002. *Le scène de roman. La méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin

Ut pictura. (Sans date). « Le Dispositif ». En ligne sur le site de l'université d'Aix-Marseille. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0015-Dispositif#>. Consulté le 6 mai 2013.

Ut pictura. (Sans date) « Embrayeur visuel ». En ligne sur le site de l'université d'Aix-Marseille. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0028-Embrayeur+visuel>. Consulté le 3 mai 2013.

Ut pictura. (Sans date). « Fiction ». En ligne sur le site de l'université d'Aix-Marseille. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0031->

Fiction consulté le 2 mai 2013.

Ut pictura. (Sans date) « Géométrale ». En ligne sur le site de l'université d'Aix-Marseille. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0020-G%C3%A9om%C3%A9tral>. Consulté le 7 mai 2013

Ut pictura. (Sans date) « Scopique ». En ligne sur le site de l'université d'Aix-Marseille. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0025-Scopique> Consulté le 7 mai 2013

Mathet, M-T. 2009. « Retour sur le réel », http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php#_ftn3 (accédé le 06.05.2013)

Annexe 1

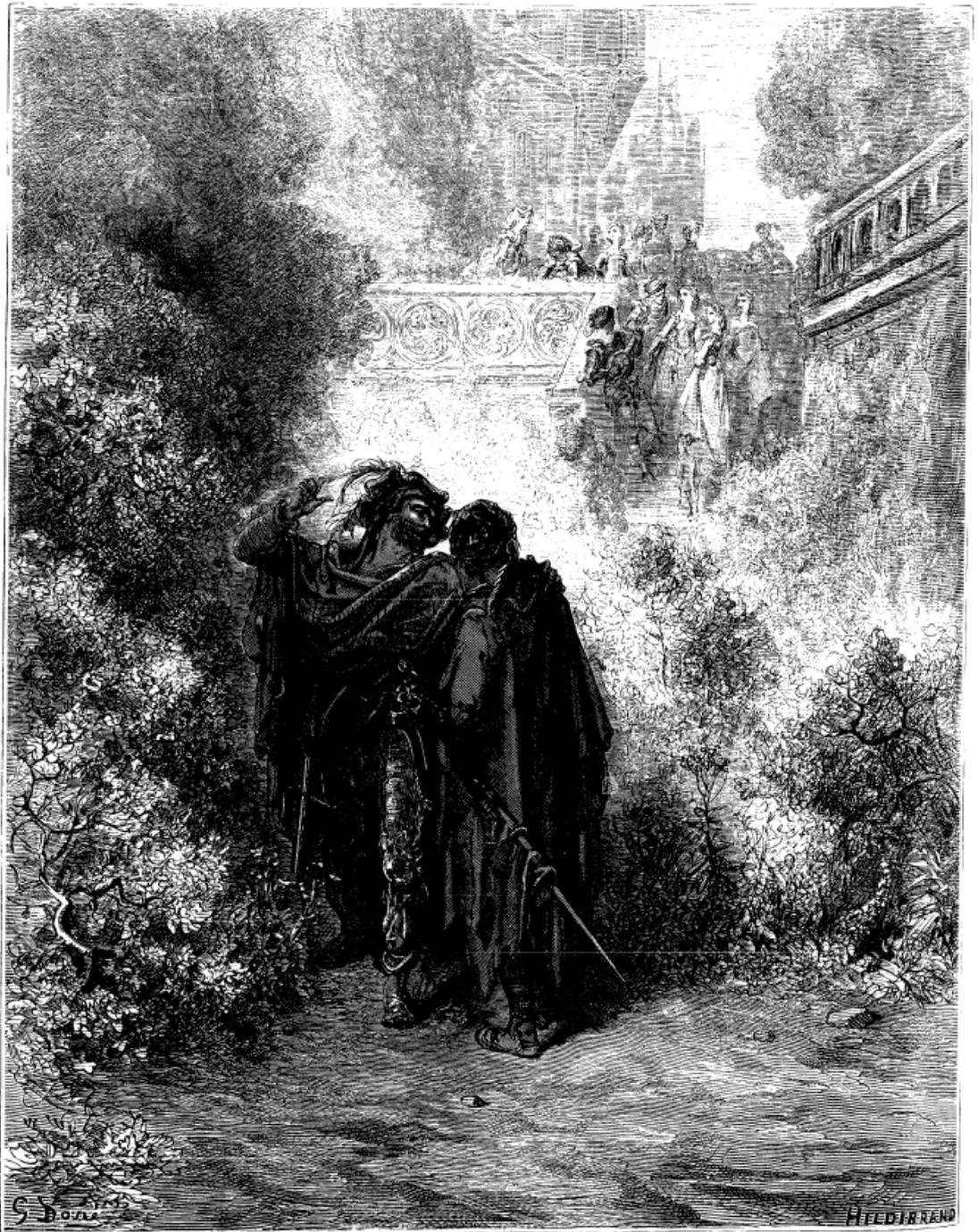
L'illustration de *La Cigale et la Fourmi*



LA CIGALE ET LA FOURMI

Annexe 2

L'illustration de *Le Renard et les Raisins*



LE RENARD ET LES RAISINS.

Annexe 3

L'illustration de *Les deux Pigeons*



LES DEUX PIGEONS

Annexe 4

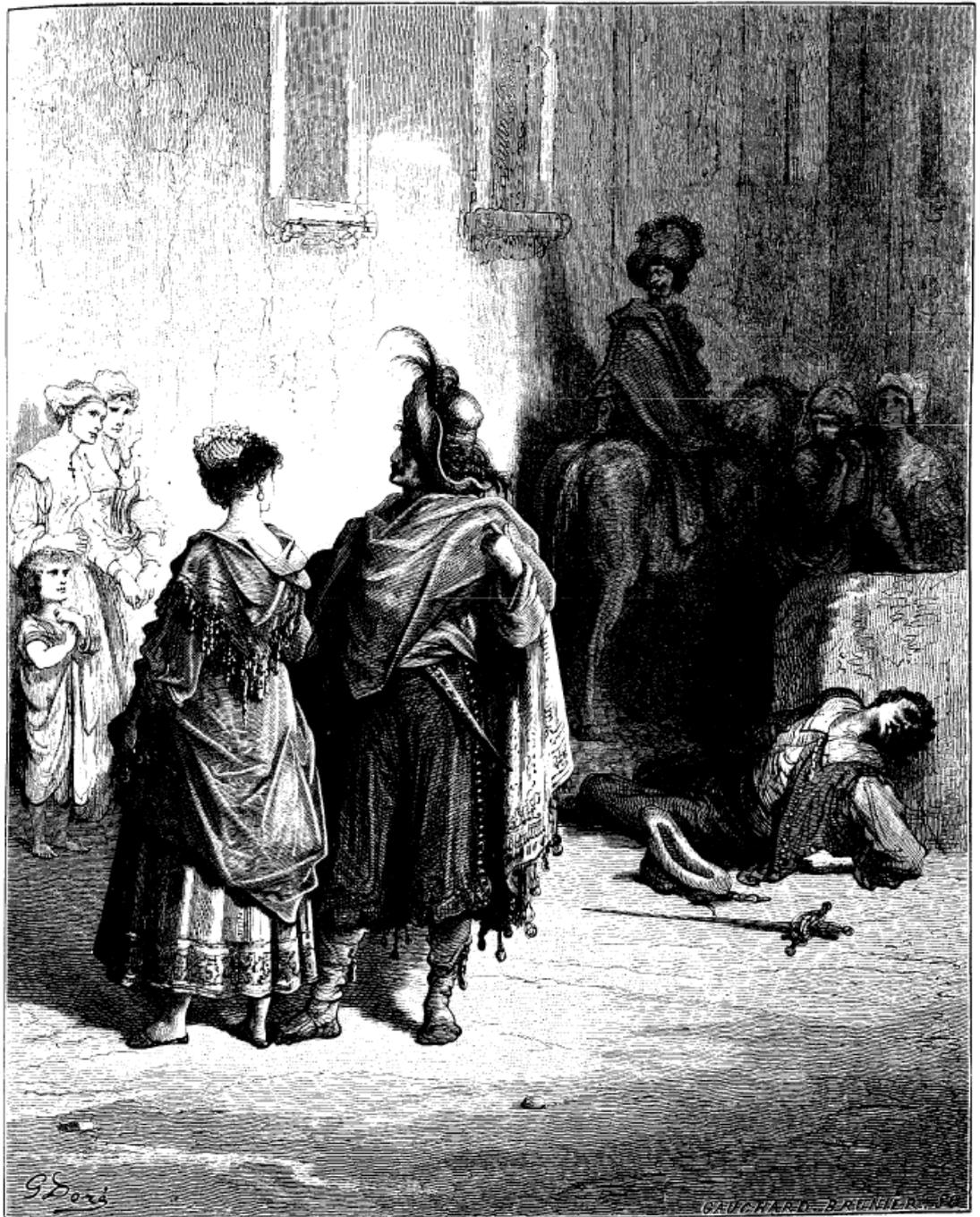
L'illustration de *Le Lion et le Moucheron*



LE LION ET LE MOUCHERON.

Annexe 5

L'illustration de *Les deux Coqs*



LES DEUX COQS.

Annexe 6

L'illustration de *Le Lièvre et les Grenouilles*



LE LIÈVRE ET LES GRENOUILLES

Annexe 7

L'illustration de *Les Grenouilles qui demandent un roi*



LES GRENOUILLES QUI DEMANDENT UN ROI.

Annexe 8

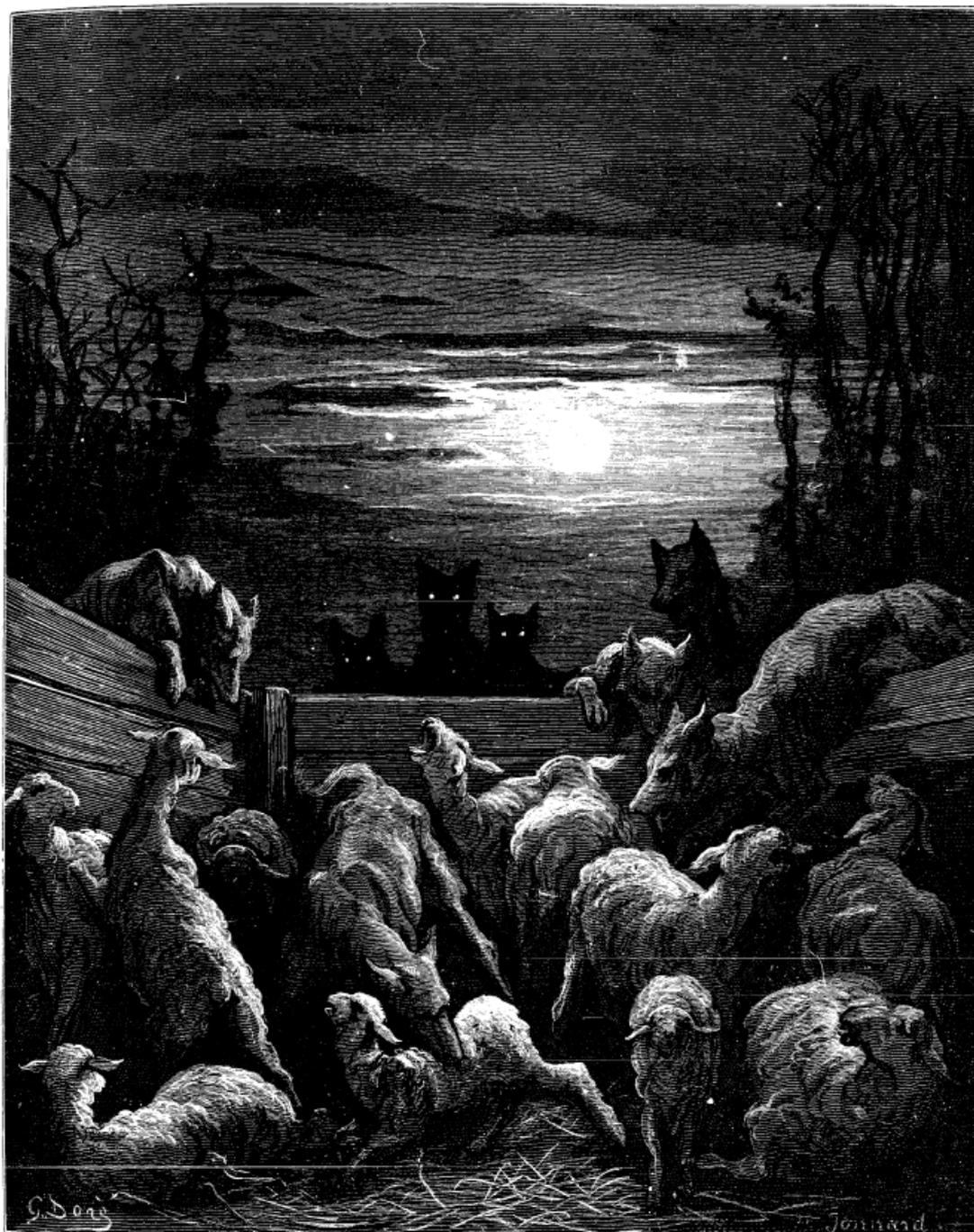
L'illustration de *L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ*



L'ALOUETTE ET SES PETITS AVEC LE MAÎTRE D'UN CHAMP.

Annexe 9

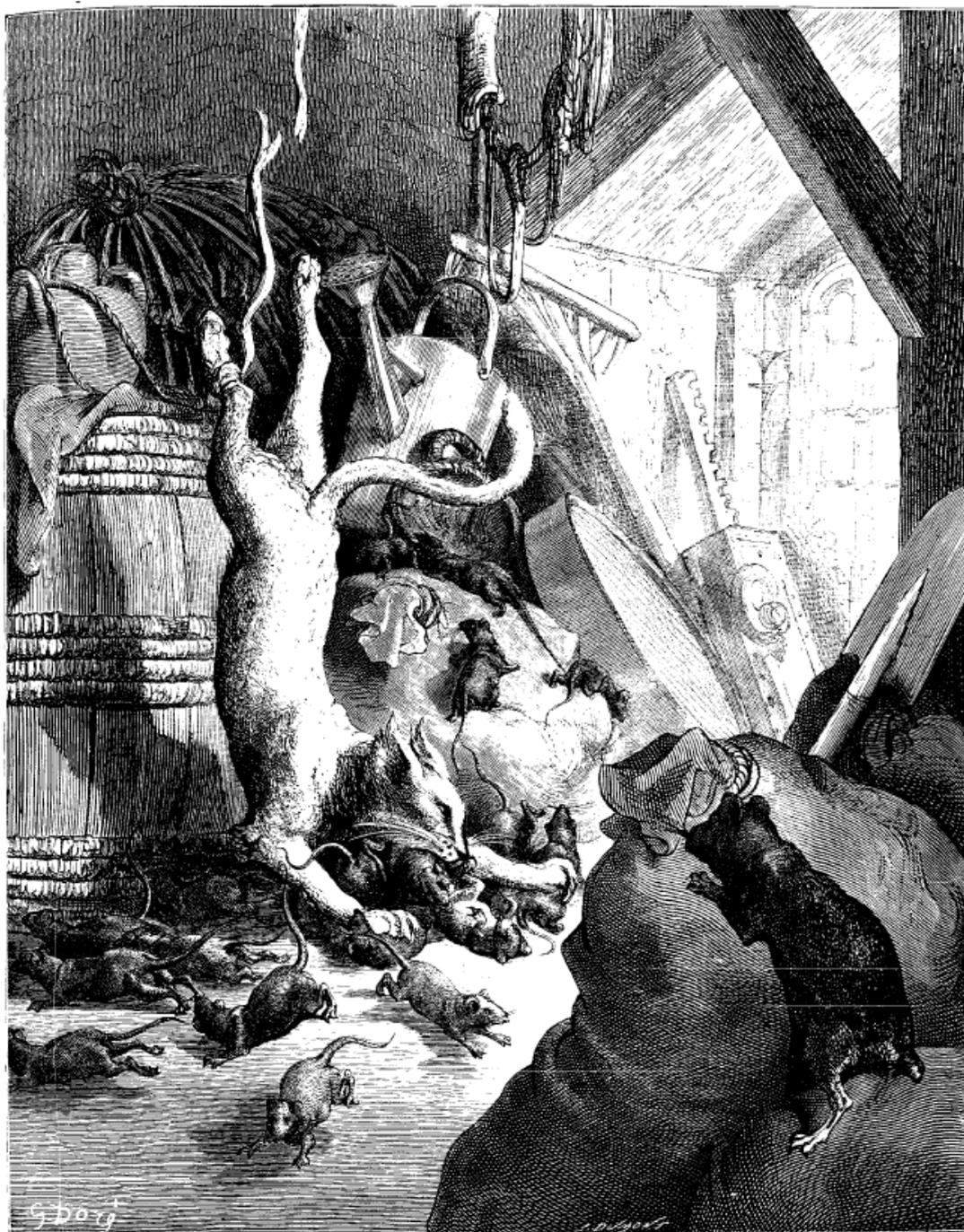
L'illustration de *Les Loups et les Brebis*



LES LOUPS ET LES BREBIS.

Annexe 10

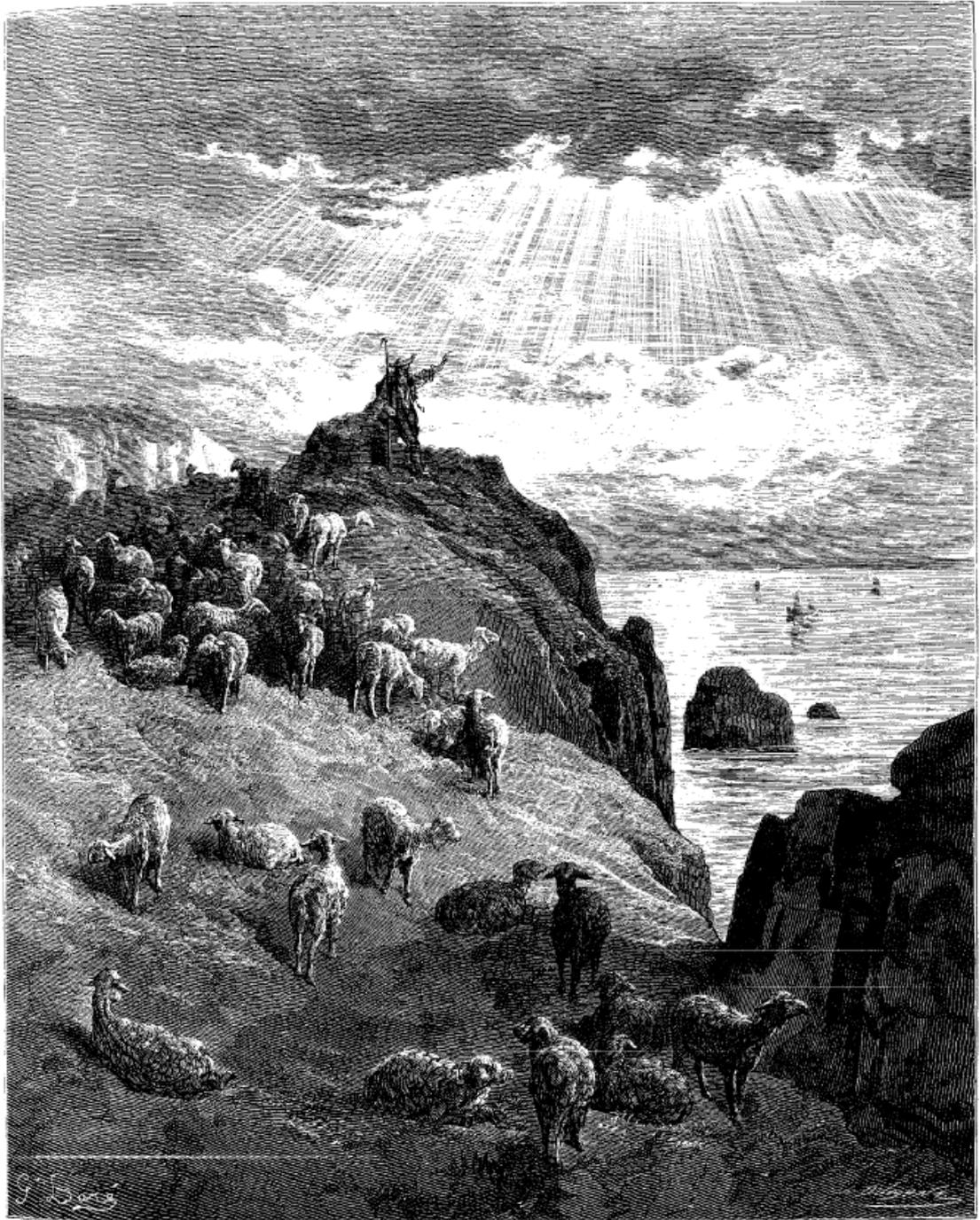
L'illustration de *Le Chat et un vieux Rat*



LE CHAT ET LE VIEUX RAT.

Annexe 11

L'illustration de *Le Berger et la Mer*



LE BERGER ET LA MER.

Annexe 12

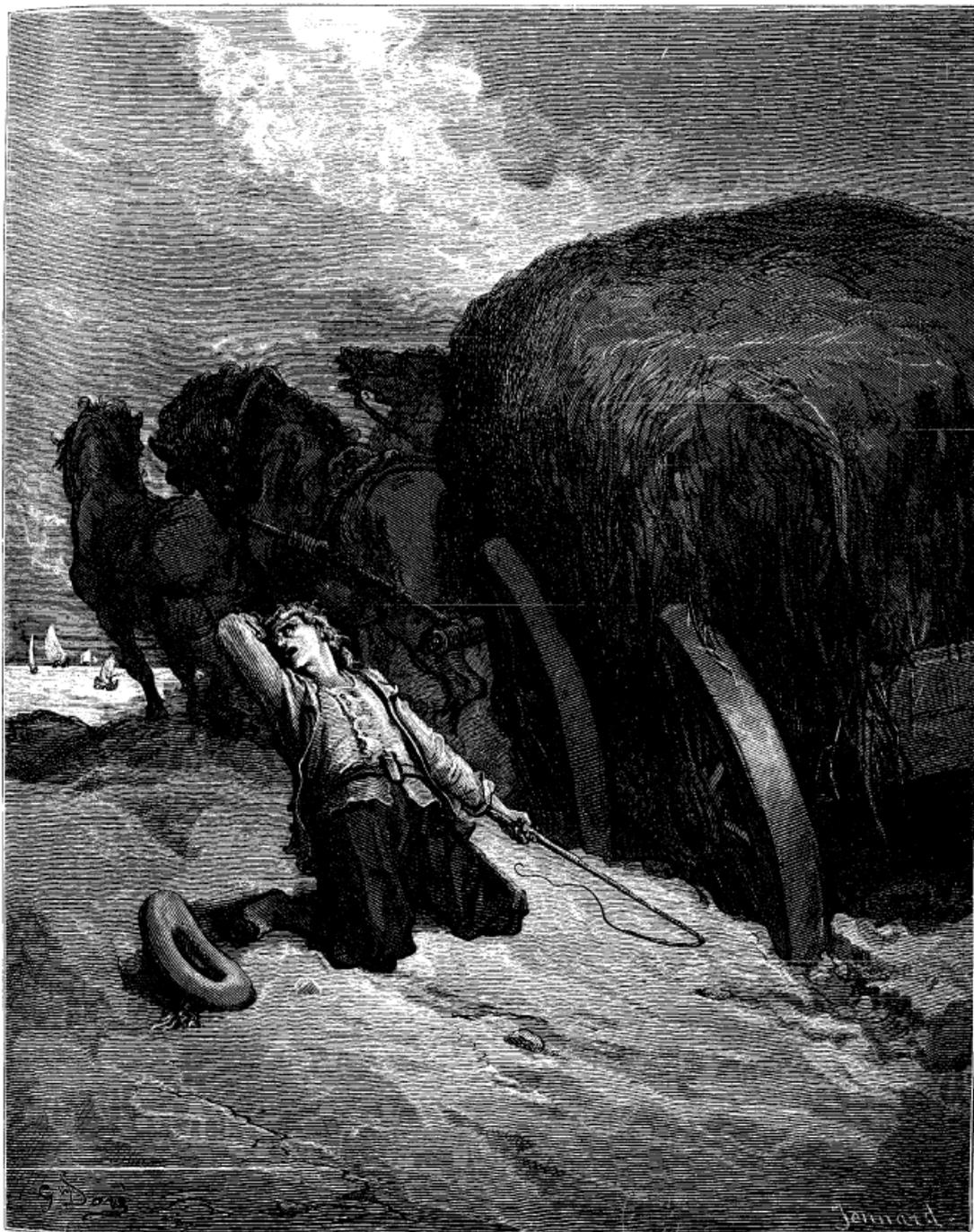
L'illustration de *Le Bûcheron et Mercure*



LE BÛCHERON ET MERCURE.

Annexe 13

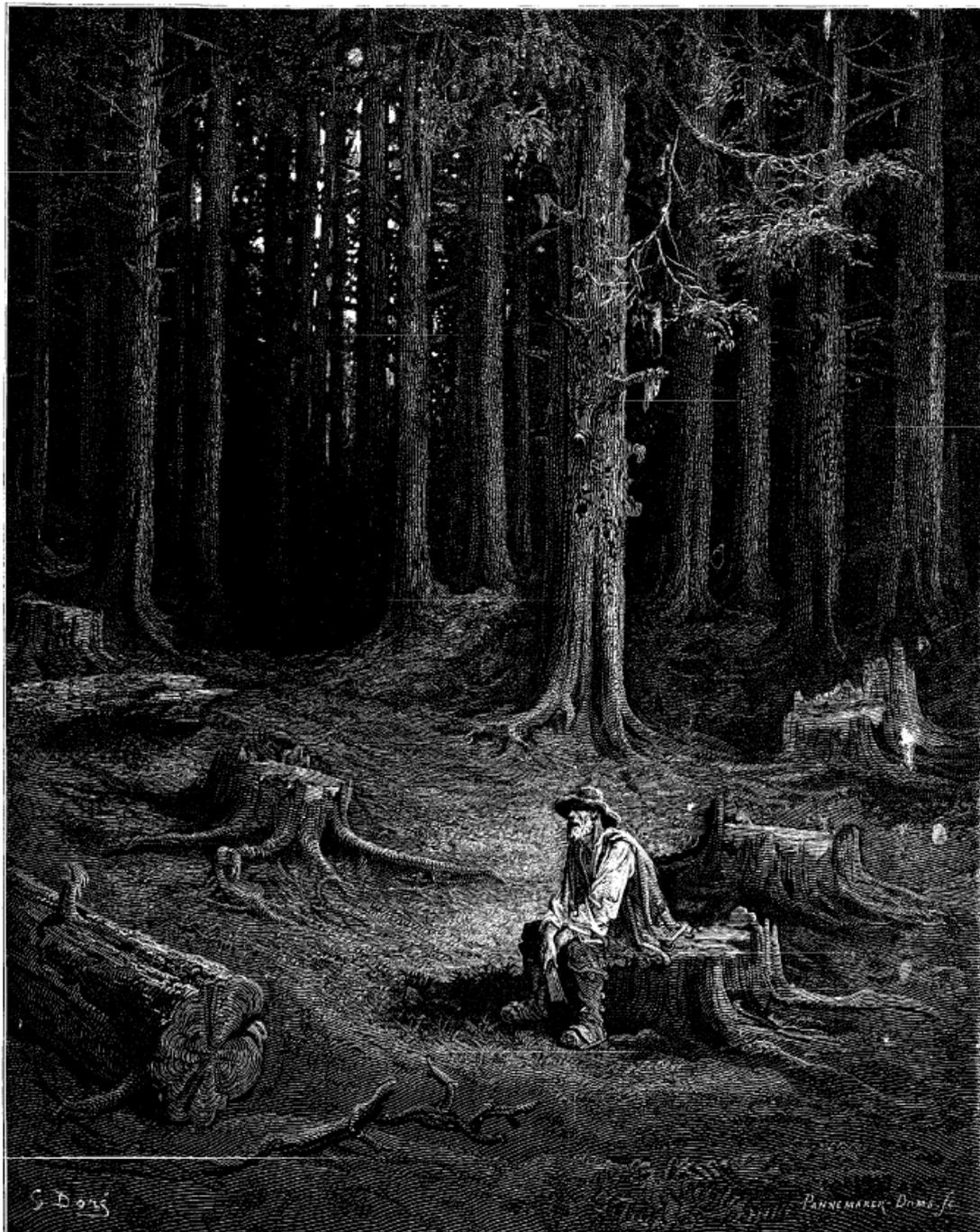
L'illustration de *Le Chartier embourbé*



LE CHARTIER EMBOURBÉ.

Annexe 14

L'illustration de *La Forêt et le Bûcheron*



LA FORÊT ET LE BÛCHERON.

Annexe 15

L'illustration de *La Mort et le Bûcheron*



LA MORT ET LE BÛCHERON.

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Mari Pever

(sünnikuupäev: 15.02.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) enda loodud teose

La Représentation alternative de Gustave Doré de l'œuvre de La Fontaine : mise en image de l'allégorie des fables

mille juhendaja on Tanel Lepsoo,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 23.05.2013