

Université de Montréal

*La Touche du maître :
essai d'analyse intertextuelle et stylistique
de quatre fables de La Fontaine*

par
Caroline Paquette

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études françaises

février 2002

© Caroline Paquette, 2002



PQ

35

U54

2002

V.029

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*La Touche du maître :
essai d'analyse intertextuelle et stylistique
de quatre fables de La Fontaine*

présenté par :

Caroline Paquette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Robert Melançon
président-rapporteur

Antoine Soare
directeur de recherche

Jean-Philippe Beaulieu
membre du jury

SOMMAIRE

Ce mémoire propose la lecture de quatre fables de La Fontaine prises individuellement, soit *Le Lièvre et les Grenouilles* (II, 14), *Le Loup et la Cigogne* (III, 9), *La Grenouille et le Rat* (IV, 11) et *Le Cheval et le Loup* (V, 8), en suivant principalement l'exemple des travaux de Jules Brody et de Michael Vincent.

Dans chaque cas, nous avons essayé de saisir certains aspects narratifs et stylistiques séminaux, tels que l'acoustique des «voix», due à l'alternance des passages en style direct avec ceux en style indirect ou indirect libre et avec les interventions du narrateur; la variation des coupes narratives, syntactiques et prosodiques, et les effets produits par leur coïncidence ou par leur chevauchement; les effets de distribution phonétique, tels que les homophonies, les anagrammes ou les reproductions en filigrane phonétique d'onomatopées ou de termes-clés; les différentes manières de désigner les personnages, par répétition du même nom de base, par des synonymes à connotation variable, par des périphrases, ou par pronomination; les jeux de sens que constituent les polysémies, les ambiguïtés et les allusions; les réseaux développés à l'intérieur d'une seule fable entre les termes d'un même champ sémantique.

Chaque fois, nous avons cherché à mettre ces éléments en rapport avec la fable individuelle en tant que système complet de signification, avec le reste de l'univers fablier de La Fontaine et avec la tradition dont il se démarque. C'est surtout l'idéal de la critique philologique (Léo Spitzer et Jules Brody) qui a guidé notre démarche.

ABSTRACT

This master's degree proposes the reading of four individually taken fables of La Fontaine, *Le Lièvre et les Grenouilles* (II, 14), *Le Loup et la Cigogne* (III, 9), *La Grenouille et le Rat* (IV, 11) et *Le Cheval et le Loup* (V, 8), following Jules Brody and Michael Vincent's work.

For each one, we have tried to understand some narrative and seminal aspects, such as the acoustics of «voices», due to the alternation of direct speech, indirect speech and indirect free speech, with the narrator's interventions; the variation of narrative, syntactic and prosodic's sections, and the effects produced by their coincidence or by their overlap; the effects of phonetic distribution, like the homophonies, the anagrams or the reproductions as a phonetic watermark of an onomatopoeia or a key-term; the different way to name characters, by repetition of the same basic name, by synonyms with variable connotations, by periphrases or by pronomination; the meaning's play as polysemies, ambiguities and allusions; the network developed in a fable between terms of a same semantic field.

In every cases, we have attempted to establish links between these elements and the individual fable as a complete system of meaning, the rest of La Fontaine's *Fables* and the tradition from which he distinguishes himself. It is mostly the ideal of philological criticism (Leo Spitzer and Jules Brody) that has guided our reasoning.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre 1 : Le Lièvre et les Grenouilles	18
<i>Le Lièvre et les Grenouilles (II, 14)</i>	19
Les choix narratifs	19
Le soldat fanfaron	27
La connaissance de soi	32
Chapitre 2 : Le Loup et la Cigogne	41
<i>Le Loup et la Cigogne (III, 9)</i>	42
L'aristocrate et l'ouvrière	42
La Fontaine et la tradition fablière	56
Mimésis poétique	59
Chapitre 3 : La Grenouille et le Rat	63
<i>La Grenouille et le Rat (IV, 11)</i>	64
Un « Hymne de la volupté »	65
« L'invitation au voyage »	74
Chapitre 4 : Le Cheval et le Loup	87
<i>Le Cheval et le Loup (V, 8)</i>	88
« Le temps a laissé son manteau »	89
Scénarios précédents et choix lafontainiens	97
Le loup médecin	101
Les finesses de la nomination	115
Conclusion	122
Annexe	130
<i>Le Lièvre et les Grenouilles (II, 14)</i>	131
<i>Le Loup et la Cigogne (III, 9)</i>	141
<i>La Grenouille et le Rat (IV, 11)</i>	152
<i>Le Cheval et le Loup (V, 8)</i>	161
Bibliographie	172

*À Pierre et Louise, mon père et ma mère,
parce que leur amour et leur abnégation
m'auront conduite jusqu'à cet accomplissement.*

REMERCIEMENTS

Je remercie profondément M. Antoine Soare d'avoir accepté de diriger ce mémoire et d'avoir suggéré le sujet de ce travail. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude pour m'avoir fait bénéficier de son si vaste savoir, de la richesse de son expérience et pour avoir eu la patience de soutenir, à travers tous les tâtonnements que cela impliquait, mon cheminement vers une rigueur intellectuelle et une sensibilité esthétique dont aujourd'hui je lui suis grandement redevable.

J'éprouve une reconnaissance indicible envers César Castillo pour avoir accepté de lire ce mémoire à un moment où, plus que jamais, j'avais besoin d'encouragements et surtout pour être entré dans ma vie à un moment où, plus que jamais, j'avais besoin de sa présence.

Je souhaite remercier Maxime Perreault pour m'avoir communiqué, à travers ses lectures pénétrantes, sa passion pour La Fontaine et pour avoir, peut-être sans le savoir, été à l'origine de ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi à Nathalie et Geneviève, pour le réconfort qu'elles m'ont apporté à travers cette dure épreuve : partager le découragement, l'impression de piétiner, d'être dépassée, entre autres heures sombres, a eu l'incalculable pouvoir de me rassurer et de m'aider à continuer.

Je suis très reconnaissante à toute ma famille, Pierre, Louise, Marie-Hélène, Guillaume, et tout particulièrement Josianne, qui pendant trois ans a aussi fait la joie de mon quotidien, de leur soutien constant, de leur confiance inébranlable en ma capacité de poursuivre ce travail, et de la chaleur que leur présence et leur amour apportent dans ma vie.

Ma gratitude va à Isabelle, pour toutes ces soirées, pour toutes ces conversations, pour tout notre univers, et pour sa ferveur et sa loyauté qui m'ont permis de comprendre ce vers de La Fontaine : « Qu'un ami véritable est une douce chose » (VIII, 11).

Je remercie tous ceux qui m'ont entourée, avec qui j'ai partagé, pendant ce mémoire, des moments passionnants qui m'auront donné l'ardeur nécessaire pour retourner au travail : entre autres, Jean-Sébastien, Beau, Isabelle L., Renaud, Alionka, Guerda.

J'adresse finalement mes remerciements à tous ceux qui, à un moment quelconque, m'ont dit qu'ils liraient ce travail : cet encouragement marquant est peut-être ce qui m'a réellement permis de terminer cette maîtrise.

Introduction

Relevant elles aussi, comme les *Maximes* de La Rochefoucault, les *Caractères* de La Bruyère ou, involontairement, les *Pensées* de Pascal, du genre fragmentaire, les *Fables* de La Fontaine placent leur lecteur devant un choix semblable à celui que R. Barthes a commenté à propos du premier ouvrage de cette série :

On peut lire La Rochefoucault de deux façons : par citations ou de suite. Dans le premier cas, j'ouvre de temps en temps le livre, j'y cueille une pensée, j'en savoure la convenance, je me l'approprie, je fais de cette forme anonyme la voix même de ma situation ou de mon humeur; dans le second cas, je lis les maximes pas à pas, comme un récit ou un essai; mais du coup, le livre me concerne à peine, les maximes de La Rochefoucault disent à tel point les mêmes choses, que c'est leur auteur, ses obsessions, son temps, qu'elles nous livrent [...] l'effet en sera opposé, ici éclatant, là étouffant¹.

Le deuxième type de lecture dont parle R. Barthes est évidemment indispensable à qui veut suivre l'évolution d'un thème à travers les *Fables*, ou saisir la structure d'ensemble d'un livre², le réseau d'échos et de renvois qui s'y déploie. C'est à ce type de lecture que s'est livré R. Jasinski³, par exemple, afin de mettre en lumière la manière dont chaque fable du premier recueil se rapporte à la disgrâce de Fouquet, et la nécessité d'une dénonciation déguisée, dans la veine de la satire politique; mais à travers la multitude de commentaires très riches auxquels elle donne lieu, le lecteur perçoit rapidement ce que peut avoir d'étouffant une telle lecture qui fait des *Fables* la reprise obsédante d'un même motif. Cette étude a cependant le grand mérite de rendre présent à l'esprit du lecteur le panorama historique sur le fond duquel se développent les *Fables*, et par là de contribuer grandement à leur compréhension. C'est dans la voie ainsi ouverte que J. Grimm a pu enquêter, depuis,

¹ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1994, vol. 2, p. 1335.

² C'est notamment le cas de David Lee Rubin, qui propose, dans *A Pact with Silence : Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine* (Columbus, Ohio State University Press, 1991), un modèle théorique expliquant l'organisation interne des livres des *Fables*, basé sur un jeu entre *fond* et *forme* qui tour à tour respecte et transgresse ses propres normes.

³ René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, A.-G. Nizet, 1965-66.

sur d'autres allusions politiques dans les *Fables*, ou sur la représentation de certaines réalités spécifiques, comme le voyage, la société de cour ou la guerre⁴.

L'approche que nous avons privilégiée dans ce mémoire correspond plutôt au premier type de lecture suggéré par R. Barthes, une lecture individuelle de quatre fables appréhendées comme autant de morceaux d'anthologie : *Le Lièvre et les Grenouilles* (II, 14), *Le Loup et la Cigogne* (III, 9), *La Grenouille et le Rat* (IV, 11) et *Le Cheval et le Loup* (V, 8). Cette démarche, plus appropriée à une analyse stylistique, n'implique cependant pas que nous ferons abstraction des douze livres des *Fables* : nous chercherons, au contraire, à multiplier les rapprochements entre les microcosmes sur lesquels nous nous pencherons et l'ensemble de l'univers lafontainien, ou les sous-ensembles qui s'y découpent, dans cette perspective, avec plus ou moins d'évidence.

Le choix des quatre fables que nous avons retenues, et qui n'ont *a priori* en commun aucun élément thématique ni stylistique, n'est d'ailleurs pas lui-même subjectif jusqu'à donner dans l'arbitraire que suppose R. Barthes : « J'ouvre de temps en temps le livre... ». Quelques critères relativement plus objectifs y ont joué. Celui de la représentativité, en premier lieu : si nous envisageons chaque fable isolément, ce n'est pas sans chercher spécialement les aspects qui l'attachent à des ensembles plus vastes, aspects qui apparaissent comme autant de fenêtres ouvertes sur le tout de l'univers fablier. Cette représentativité peut être le fait, entre autres, soit de personnages particulièrement fréquents, soit du rapport qui régit les relations entre les personnages, soit d'un thème qui représente une constante lafontainienne. Un autre critère qui sous-tend notre choix et qui,

⁴ Jürgen Grimm, *Le Pouvoir des fables : Études lafontainiennes*, Paris, PFSCS., 1994, et *Le « dire sans dire » et le dit : Études lafontainiennes II*, Paris, PFSCS., 1996.

loin de s'opposer au premier, lui est en fait complémentaire, est celui de la singularité. Nous avons retenu des fables qui ont suscité notre intérêt en raison d'un ou de plusieurs éléments particulièrement originaux, grâce auxquels La Fontaine se démarque soit de ses devanciers, soit de lui-même.

On s'est énormément intéressé au style de La Fontaine, particulièrement à celui de ses *Fables*, et les ouvrages sur le sujet se sont multipliés, soit pour tenter d'en expliquer les rouages intimes, soit pour apprécier en lui une synthèse des qualités disséminées dans toute l'œuvre du poète, soit encore pour s'étonner qu'une telle production littéraire ait pu émerger au sein de l'esthétique classique. La plupart de ces études dépassent largement le cadre que nous nous proposons, pour embrasser souvent l'ensemble des douze livres à la recherche de constantes stylistiques. L'objectif, par exemple, de J.-D. Biard, dans *Le Style des fables de La Fontaine*⁵, réside davantage dans la description des techniques de l'auteur dont la fréquence est significative que dans la pénétration en profondeur des mécanismes singuliers de tel ou tel apologue. D'une manière plus large, M. Gutwirth⁶ a recherché, dans la comparaison avec le reste de l'œuvre, les raisons qui ont mené La Fontaine aux *Fables* et qui ont permis à son style de s'y épanouir avec autant de grâce, comme en font foi les nombreuses remarques très fines que le critique rassemble sur divers aspects de ces apologues.

On a également cherché la clé du mystère que représente le style de La Fontaine dans les règles qu'il se prescrivait à lui-même et qui ont orienté sa création littéraire, tant dans les *Fables* que dans le reste de son œuvre. Dans sa monumentale *Poétique de La*

⁵ Jean-Dominique Biard, *Le Style des fables de La Fontaine*, [1969], Paris, A.-G. Nizet, 1970.

⁶ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine, ou La Poésie exilée*, Genève, Droz, 1987.

*Fontaine : La Fabrique des Fables*⁷, P. Dandrey a entrepris de cerner le miracle de la transfiguration poétique de l'apologue par le biais d'une reconstitution de sa poétique : une étude extrêmement vaste et détaillée qui dessine en une constellation impressionnante l'imaginaire qui soutient cette poétique, allant de la mise en scène de l'invention jusqu'à l'allégorisme animalier et à la physiognomonie comparée, en passant par le bestiaire des *Fables*. La recherche s'est aussi étendue à l'esthétique de l'ensemble de l'œuvre lafontainienne. J.-P. Collinet, par exemple, a tâché de la sonder à partir du « point de vue du créateur sur sa création »⁸, qu'on trouve essaimé dans les différentes préfaces et les avertissements, et qu'il met en perspective avec l'œuvre elle-même, puisque la théorie du poète gagne à être comparée aux résultats qu'elle a donnés et qui la complètent : *Le Monde littéraire de La Fontaine* représente à cet égard la synthèse approfondie d'un univers créateur appréhendé tout au long de ses diverses manifestations. Dans une optique semblable, E. Bury s'est attaché à saisir les constantes de ce projet littéraire dans son *Esthétique de La Fontaine*, qui parcourt les moments importants de la carrière du poète en cherchant quelle unité ou plutôt quelle continuité peut résider au sein de cette diversité évidente, qui lui apparaît comme « un art et une culture ancrés en profondeur dans de multiples traditions issues à la fois de l'humanisme et de nombreux genres mondains »⁹. Lue en tenant compte du contrepois que constituent ces traditions littéraires, l'œuvre de La Fontaine prend un relief encore plus original qui permet de mieux définir sa valeur unique. C'est d'un projet similaire que relevait l'ouvrage d'O. de Mourgues, *O muse, fuyante*

⁷ Patrick Dandrey, *Poétique de La Fontaine : La Fabrique des Fables*, version allégée et mise à jour, Paris, PUF, 1996.

⁸ Jean-Pierre Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970, p. 7.

⁹ Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, Liège, SEDES, 1996, p. 97.

*proie*¹⁰, devenu lui-même un « classique », qui met en relief les écueils qu'un écrivain comme La Fontaine a dû éviter à un moment de l'histoire littéraire où les différentes voies offertes à la poésie semblaient déjà sclérosées, et la muse, insaisissable à travers les artifices et les conventions.

Bien que ces études empruntent, comme on le voit, des avenues diverses qui les portent chaque fois à des conclusions particulières, elles s'entendent toutes, comme d'ailleurs la plupart des simples lecteurs, pour considérer que le style des *Fables* tient, en grande partie, à l'impression qu'il donne d'être très simple et très naturel. On ne saurait pourtant assez s'exclamer à ce propos, avec La Bruyère : « Combien d'art pour rentrer dans la nature! »¹¹. Naturel, simplicité, limpidité : tout un arsenal de procédés est à vrai dire mis en œuvre pour porter la virtuosité à ce comble où elle passe inaperçue.

Or, c'est cette apparente limpidité qu'ont interrogée, dans les dernières années, J. Brody et M. Vincent, au moyen d'études individuelles de quelques apologues lafontainiens considérés comme des objets en eux-mêmes. C'est également la voie que nous voulons suivre, celle d'une lecture qui tente de débusquer les mécanismes complexes qui mènent au naturel, en multipliant les points de vue de l'analyse jusqu'à ce que l'apologue livre les secrets de son sens. Reprendre une telle démarche offre le grand intérêt d'un approfondissement des remarques stylistiques sur un texte qui se trouve en quelque sorte grossi à la loupe, ainsi que la possibilité de les organiser en un tout cohérent qui converge vers des effets de sens précis¹².

¹⁰ Odette de Mourgues, *O muse, fuyante proie... : Essai sur la poésie de La Fontaine*, [1962], Paris, J. Corti, 1987.

¹¹ *Des Jugements*, n° 34; La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, [1951], Paris, Gallimard, 1962, p. 355.

¹² Dans une perspective un peu plus pédagogique, Georges et Christiane Maurand ont donné un exemple très concluant de ce type d'analyse minutieuse de plusieurs niveaux discursifs dans leur ouvrage *Lire La*

Les *Lectures de La Fontaine* qu'a proposées J. Brody constituent pour notre mémoire un modèle particulièrement inspirant. Reprenant en partie l'approche de L. Spitzer dans son étude fondamentale sur « L'Art de la transition chez La Fontaine »¹³, où cette *suavitas* modernisée était proposée comme clé pour comprendre la magie stylistique du fabuliste, J. Brody s'est plutôt attaqué à la fluidité du matériel verbal par le biais de ses « impertinences », espérant trouver en elles « la grammaire sous-jacente à un art littéraire qui, à tant d'égards, semble éluder l'analyse »¹⁴. Transition insidieuse dans la narration, rupture au sein d'un langage qui semble pourtant limpide : il s'agit toujours d'amorces pour une quête du sens que le texte, par le naturel de son ton, s'amuse justement à déjouer.

Les faits stylistiques saillants et « séminaux », pour reprendre une autre notion de J. Brody, qui ont retenu notre attention dans les quatre fables sont de nature très différente et se situent à des niveaux très différents. Nous en signalons dès maintenant les principaux. L'acoustique des « voix », pour commencer, due à l'alternance des passages en style direct avec ceux en style indirect ou indirect libre et avec les interventions du narrateur; G. Declercq et O. Ducrot ont déjà montré l'impact de tels effets polyphoniques au sujet des *Animaux malades de la peste* (VII, 1), fable dans laquelle alternent la voix d'une doxa théologique et les voix de discours paradoxaux qui détournent la première à leur profit, de même qu'une voix hyperdoxale, naïve et maladroite, de la victime désignée¹⁵.

Fontaine : Analyses de Fables (Toulouse, Colloques d'Albi Langages et signification, 1992), qui choisit de « convoquer les théories au service de l'œuvre », passé au crible de la « mise en évidence des principaux réseaux sémantiques », de la « segmentation du discours » et de la « reconnaissance des structures narratives » (p. 1-2), l'apologue semble littéralement s'ouvrir en offrant au commentaire beaucoup plus de prise qu'une première lecture ne le laissait supposer.

¹³ Léo Spitzer, *Études de style, précédé de « Léo Spitzer et la lecture stylistique »*, par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁴ Jules Brody, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, 1994, p. xxi.

¹⁵ Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « Les Animaux malades de la peste : Approche pragmatique et rhétorique », *Colloque d'Albi 1983*, éd. Georges Maurand, Toulouse, Université de Toulouse - Le Mirail, 1984, p. 5-38.

Nous accorderons également une attention particulière à la variation des coupes narratives, syntactiques et prosodiques, ainsi qu'aux effets produits par leur coïncidence ou par leur chevauchement. Parce que La Fontaine pratique une poésie relativement libre des contraintes que respectaient les écrivains classiques, ces effets sont multiples, comme l'a fait remarquer B. de Cornulier dans son article « La Fontaine n'est pas un poète classique », où il démontre la correspondance qui existe entre « l'enchaînement rimique des cellules » et « une sorte d'enchaînement rétrograde des arguments »¹⁶.

Nous nous pencherons aussi sur les effets de distribution phonétique, tels que les homophonies, les anagrammes ou les reproductions en filigrane phonétique d'onomatopées ou de termes-clés; dans un des ouvrages les plus rigoureux qui ait tenté d'analyser, en prenant les *Fables* pour point d'appui, l'enrichissement sémantique apporté par un arrangement de phonèmes, *Sonorités et texte poétique: Examen des structures phonématiques impressives et expressives*, C. Tatilon a montré tout l'intérêt que peut représenter le matériau sonore d'un vers en tant que surimpression du propos d'un texte¹⁷. L'article d'A. Soare « Lasse! Cigale hélas! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine »¹⁸ représente également un exemple très concluant de la manière dont des propos onomatopéïques ou autres peuvent être repris en filigrane phonétique tout au long d'une fable.

¹⁶ Benoît de Cornulier, « La Fontaine n'est pas un poète classique », *Cahiers du Centre d'études métriques*, no 1, 1992, p. 15-31, ici p. 21. Par le terme « cellule », l'auteur entend des « éléments éventuellement composants de strophes classiques », des « quasi-strophes [...] assez souvent liées par *enchaînement* rimique (rime d'un vers d'un groupe à un vers d'un autre groupe, liant donc ces groupes), et en particulier par *enchaînement rétrograde* (un groupe ayant pour rime initiale la rime conclusive du groupe précédent, procédé constant au Moyen Âge) », p. 19.

¹⁷ Claude Tatilon, *Sonorités et texte poétique : Examen des structures phonématiques impressives et expressives, suivi d'une application aux Fables de La Fontaine*, Montréal, Didier, 1976.

¹⁸ Antoine Soare, « Lasse! Cigale hélas! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, 1996, p. 135-146.

Les différentes manières de désigner les personnages, par répétition du même nom de base, ou par des synonymes à connotation variable, ou par des périphrases, ou enfin par pronomination, retiendront aussi souvent notre attention. Ces différents procédés de nomination, utilisés abondamment par La Fontaine, constituent une ressource poétique majeure des *Fables*, et un de leurs traits originaux en regard de la tradition fablière. Comme M. Vincent l'a montré à propos de la fable *Le Chat, la Belette et le petit Lapin* (VII, 16), ils ont parfois une portée inattendue en se faisant l'écho des enjeux latents de l'apologue¹⁹.

Enfin, nous attacherons un grand intérêt aux jeux de sens que constituent les polysémies, les ambiguïtés et les allusions. En effet, le choix des mots chez La Fontaine semble souvent déterminé par une prédilection pour leur charge polysémique, ce qui comprend les transformations de leur sens à travers les âges, leur polysémie diachronique, pour ainsi dire. Nous nous attarderons donc à l'épaisseur étymologique des termes utilisés, qui se trouve exploitée abondamment chez ce poète non seulement versé en latin, comme la plupart de ses confrères, mais aussi amoureux de la langue française, et tout particulièrement du vieux français, comme il le confessera dans l'*incipit* de la fable *La Grenouille et le Rat* (IV, 11) : « Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui, / Qui souvent s'engeigne soi-même. / J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui : / Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême ». À cet effet, nous ferons souvent appel aux dictionnaires étymologiques ainsi qu'à ceux de l'ancien et du moyen français. Le recours systématique aux dictionnaires du XVII^e siècle nous aidera, d'autre part, à mieux situer les jeux de sens lafontainiens dans une synchronie lexicale qui n'est plus la nôtre. Mainte

¹⁹ Michael Vincent, «Naming names in La Fontaine's « Le Chat, la Belette et le petit Lapin », *Romanic Review*, vol. 73, no 3, 1982, p. 292-301.

allusion, maint clin d'œil risquent d'échapper au lecteur moderne des *Fables* qui ne traite pas la langue de La Fontaine avec les mêmes égards que La Fontaine la langue de ses aïeux.

Mais les jeux de sens que nous étudierons concernent aussi, d'autre part, les réseaux développés à l'intérieur d'une seule fable entre les termes d'un même champ sémantique. À cet égard, les récents travaux de J. Brody illustrent parfaitement les possibilités d'une analyse qui s'attaque au texte par le biais de surprises stylistiques qui retiennent l'attention du critique et le convient à explorer un matériel verbal faussement translucide²⁰.

M. Vincent préfère lui aussi la lecture de fables individuelles, mais en mettant surtout l'accent sur l'approche intertextuelle. Comme il l'explique lui-même : « Meaning emerges in the explicit or implicit comparaison with other literary texts, either by repetition, imitation, or contradiction. Intertextuality is thus the heart of the experience of the text »²¹. Comme on le verra à nos propres lectures, nous abondons dans ce sens. Fruits d'une époque où la création littéraire s'appuie constamment sur des modèles qu'elle s'applique à réexaminer, à adapter et à surpasser, les *Fables* de La Fontaine représentent en effet un exemple exceptionnel du type particulier d'intertextualité qu'est l'imitation créatrice, puisque la multitude de textes de peu d'étendue qu'elles comportent amène la virtuosité du poète à s'exercer fréquemment sur des parcours complets et facilement observables.

P. Malandin a montré, dans *La Fable et l'intertexte*²², toute l'importance rhétorique de l'intertextualité dans la fable : si elle joue un rôle en tant que creuset du texte à venir,

²⁰ Jules Brody, *op. cit.*

²¹ Michael Vincent, *Figures of the Text : Reading and Writing (in) La Fontaine*, Amsterdam, J. Benjamins Pub. Co., 1992, p. 6-7.

²² Pierre Malandain, *La Fable et l'intertexte*, Paris, Temps Actuels, 1981.

elle s'exhibe également dans l'apologue comme une manifestation d'autorité. C'est dire combien le fait intertextuel est intimement lié aux apologues lafontainiens. Jusqu'à un certain point, les *Fables* en elles-mêmes, aussi achevées et autonomes soient-elles, ne peuvent être comprises dans leur finesse qu'au moyen d'une comparaison qui les replace dans l'intertexte des versions qui les ont précédées à travers les âges. C'est pourquoi nous croyons qu'un examen de leurs sources et de la refonte opérée par le fabuliste sur ce matériau premier mérite, encore aujourd'hui, d'être approfondi.

Évidemment, une telle démarche comparative a été maintes fois esquissée par un grand nombre de commentateurs de La Fontaine; mais, quoique très fréquente, cette méthode a rarement été appliquée de façon suivie et systématique. C'est d'abord une tradition chez les éditeurs, depuis H. de Régner²³, de signaler les points communs et les différences entre les *Fables* et leurs principales variantes; cependant, comme ces rapprochements couvrent l'ensemble de l'œuvre, il n'est guère possible de les commenter en détail, on les signale sans trop les scruter. Certaines éditions ont même choisi de faire accompagner chaque fable de quelques versions du même apologue que véhiculait la tradition : versions surtout médiévales chez A.C.M. Robert²⁴, qui a ainsi attiré l'attention, en plein romantisme, sur ces *Isopets* restés dans l'ombre jusqu'à lui; versions plus souvent classiques dans l'ouvrage d'A. de Versailles, *Œuvres : sources et postérité : d'Ésope à l'Oulipo*²⁵. Cependant, si le titre de ce dernier promet une approche comparative de

²³ Henri de Régner (éd.), Jean de La Fontaine, *Fables*, dans *Œuvres de Jean de La Fontaine*, Paris, Hachette, 1883-1897. Cette édition représente, en matière de rapprochements avec les sources et de commentaires sur les apologues en eux-mêmes, un véritable monument auquel nous nous référerons fréquemment tout au long de ce mémoire.

²⁴ A.C.M. Robert (éd.), *Fables inédites des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles et fables de La Fontaine : Rapprochées de celles de tous les auteurs qui avaient, avant lui, traité les mêmes sujets*, Paris, Cabin, 1825.

²⁵ André de Versailles (éd.), *Œuvres : sources et postérité : d'Ésope à l'Oulipo*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

laquelle on pouvait beaucoup attendre, son résultat demeure décevant : peut-être trop ambitieuse, l'édition d'A. de Versailles devient, au cas par cas, insuffisante, puisqu'elle ne peut comparer chaque fable qu'avec un très petit nombre de variantes (une à trois), et qu'en outre la comparaison est laissée aux soins du lecteur, sans commentaire pour le guider.

D'autres études ont cherché à montrer ce que le fabuliste doit plus précisément à tel ou tel auteur. C'est le cas notamment des articles d'A. G. Becher, sur l'influence de Phèdre dans les *Fables*²⁶, et de T. Allott, sur les rapports possibles entre le fabuliste anglais John Ogilby et La Fontaine²⁷, deux articles qui tirent les grandes lignes permettant de rapprocher un écrivain d'un autre. J.-P. Collinet s'est également beaucoup intéressé à la comparaison de La Fontaine avec ses précurseurs, et pas seulement pour les *Fables*. Deux ouvrages en font foi, qui regroupent chacun une série d'articles publiés à divers moments; le premier, *La Fontaine en amont et en aval*, retrace l'importance des influences italiennes dans la carrière du poète, de même que celles d'auteurs français comme Maynard, Tristan, La Rochefoucauld et Molière. La réflexion de J.-P. Collinet concerne aussi les rouages de la réécriture, qu'il tente d'explicitier par le biais des concepts de « greffe » (fusion des emprunts), de « récurrence » (phénomènes d'échos) et de « relais » (recours à des auteurs plus contemporains pour moderniser les modèles des Anciens)²⁸. Dans son deuxième ouvrage, *La Fontaine et quelques autres*²⁹, construit suivant le même modèle compilatif que le premier, J.-P. Collinet interroge cette fois les sources que constituent diversement Lucien, le Moyen Âge et la poésie pastorale.

²⁶ Anne G. Becher, «Un de « ces grands hommes » - Phaedrus, a Precursor of La Fontaine», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, 1996, p. 115-122.

²⁷ Terence Allott, «John Ogilby, the British Fabulist : A Precursor of La Fontaine... And His Model?», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, 1996, p. 105-114.

²⁸ Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, p. 9-10.

²⁹ Genève, Droz, 1992, 288 p.

Ce qu'on peut reprocher à la critique lafontainienne, ce n'est pas, comme on le voit, son désintérêt pour la question de la dynamique intertextuelle, mais plutôt son manque d'intérêt systématique : si tous les travaux dont nous venons de faire mention comprennent, dans leur ensemble, une foule de remarques valables, elles demeurent éparpillées dans le corps d'études qui soit ne s'intéressent qu'à des filiations spécifiques entre La Fontaine et ses devanciers, soit ne considèrent aucune filiation qu'incidemment. Ainsi, la critique est encore loin d'avoir pleinement profité de cette occasion unique d'observer sur le vif et en détail le passage du matériau plus ou moins rudimentaire en joyau achevé, de l'ébauche héritée au chef-d'œuvre, et la contribution narrative et stylistique propre, dans chaque cas, à La Fontaine, reste encore, à ce titre, insuffisamment étudiée. L'approche que nous avons adoptée dans ce mémoire oblige en revanche à comparer minutieusement plusieurs variantes d'un même texte, en l'occurrence d'une fable, avec le résultat qu'a proposé La Fontaine, afin de voir de plus près comment l'imitation créatrice transfigure chez lui des apologues immémoriaux. Rendre apparentes ces métamorphoses permet de découvrir la trame invisible dont sont constituées des fables qui semblent si simples et si naturelles. La comparaison que nous nous proposons permet également d'examiner certaines modifications majeures, parfois plus évidentes, comme celle qui consiste à suspendre un jugement moral invariablement présent dans les versions antérieures, plus résolument didactiques. À cette prédominance rassurante de la morale, il arrive à La Fontaine de préférer une abstention de tout jugement, comme dans *La Cigale et la Fourmi*, où deux mentalités irréconciliables s'opposent sans que le fabuliste lui-même prenne parti, ce qui

laisse le lecteur sur sa faim, le plongeant dans une sorte de malaise moral³⁰. Nous retrouverons cette même façon de procéder, toujours en flagrant contraste avec l'ensemble des variantes antérieures, dans *Le Loup et la Cigogne* (III, 9), qui fait l'objet du deuxième chapitre de notre mémoire.

Comparées systématiquement et minutieusement avec ces différentes œuvres qui jalonnent la tradition, les *Fables* de La Fontaine prennent une valeur nouvelle : leur singularité ressort puissamment au sein de cette masse de textes à la fois très proches et très différents, dont elles se distinguent narrativement, par des modifications parfois très subtiles, aussi bien que stylistiquement, par la poétisation d'un genre didactique millénaire. C'est par cette voie de la comparaison que nous avons abordé quatre d'entre elles qui, une fois confrontées narrativement à leurs avatars, nous permettront des observations plus précises sur l'art en apparence si limpide du fabuliste.

Nous avons également dû faire un choix parmi le grand nombre de variantes que les commentateurs ont mentionnées au fil des années. Les sources possibles que suggèrent, entre autres, R. Jasinski³¹ et P. Dandrey³², pour ne nommer que ceux-là, font désespérer de l'exhaustivité. On l'a souvent remarqué, la culture littéraire de La Fontaine était trop vaste et puisait à trop de sources pour qu'on soit un jour fixé définitivement à ce sujet. Nous avons préféré à la grande valeur que peut représenter une étude très érudite et très détaillée

³⁰ D'où la fameuse réaction de Jean-Jacques Rousseau qui s'insurge, dans son *Emile*, contre le fait de mettre les enfants en contact avec des fables qu'ils sont incapables d'entendre dans le bon sens : « Suivez les enfans apprenant leurs fables, et vous verrez que quand ils sont en état d'en faire l'application ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur [...]. Dans [*La Cigale et la Fourmi*], vous croyez leur donner la cigale pour exemple; et point du tout, c'est la fourmi qu'ils choisiront », dans *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1969, p. 356. Ce que pointe ici Rousseau sans le nommer directement, c'est bien ce choix que fait parfois La Fontaine de ne pas utiliser son auctorié « auctoriale » pour trancher une ambiguïté morale.

³¹ René Jasinski, *op. cit.*, vol. 1, p. 173-186.

³² Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 23-30.

un tri plus modeste basé sur les deux critères de l'accessibilité et de l'uniformité des sources. L'accessibilité nous a fait opter pour une comparaison à partir de la tradition fablière occidentale, ce qui demandait en outre de restreindre le choix des apologues lafontainiens à ceux des six premiers livres. L'uniformité nous a conduit à privilégier les sources proposées par H. de Régnier, déjà considérables : c'est-à-dire les traditions ésopique, latine et médiévale, les fabulistes de la Renaissance, ainsi que, pour les besoins de l'éclairage rétrospectif, l'épigone que représente Le Noble³³. Il faut cependant préciser que nous ne présupposons pas une filiation certaine et prouvée entre la tradition médiévale et l'œuvre de La Fontaine : rien n'est moins sûr que ce rapport entre des manuscrits encore inédits au XVII^e siècle et les *Fables* que nous étudions ici. C'est d'ailleurs la tendance chez les dix-septémistes de mettre entre parenthèses, faute de preuves suffisantes, cet aspect de la tradition; si H. Régnier ne manque pas de souligner tous les rapprochements qu'il remarque entre les fables de La Fontaine et celles du Moyen Âge, les éditeurs modernes préfèrent en général s'abstenir de tels rapprochements, comme on le voit dans la récente édition des *Fables* de J.-P. Collinet³⁴. Il n'est pas impossible, par contre, que La Fontaine ait connu des versions orales ou manuscrites de fables qu'il traitera ensuite lui-même. Nous avons choisi de prendre en considération les versions médiévales et de les confronter aux

³³ Pour chacune des quatre fables auxquelles les chapitres de ce mémoire sont consacrés, le lecteur trouvera, en *Annexe*, une transcription de toutes les variantes qui ont servi à la comparaison.

³⁴ Jean-Pierre Collinet (éd.), Jean de La Fontaine, *Fables*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1991. Ce sera notre édition de référence. Dans son ouvrage *La Fontaine et quelques autres (op. cit.)*, publié un an plus tard, Collinet précisera ainsi sa position sur le sujet : « La Fontaine reste peut-être, parmi les écrivains de sa génération, l'un de ceux qui gardent avec le Moyen Âge les attaches les plus nombreuses. Certes, il demeure difficile de dire si le fabuliste a connu les *Ysopets*, les *Avionnets*, Marie de France. Lorsqu'il observe, dans sa *Préface*, à propos de l'apologue en vers, que « lorsque nos gens », après les Anciens, « y ont travaillé, la langue était si différente de ce qu'elle est qu'on ne les doit considérer que comme étrangers », sa remarque peut porter uniquement sur ses devanciers du XVI^{ème} siècle, Haudent, Guérault, Corrozet, Baïf, Philibert Hégémon », p. 16.

autres surtout parce que leur corpus est révélateur, indépendamment de toute filiation certifiée, du potentiel narratif et poétique des sujets sur lesquels La Fontaine se penchera à son tour.

Pour comprendre la manière dont le fabuliste réagit chaque fois devant ce potentiel, il s'agira de repérer, dans toutes ces variantes, les unités narratives, descriptives et dramatiques minimales, les « traits » comme on les appelait en son siècle, dans le but de reconnaître ceux que le poète retient, ceux qu'il supprime, ceux qu'il modifie et ceux qu'il ajoute, et de reconstituer ainsi, autant que possible, la série de choix qui façonnent sur ce plan chacune des fables en question. Au terme de cette mise au point qui replace les *Fables* sur le parcours d'une tradition que La Fontaine s'est constamment efforcé de pousser plus loin, nous serons plus à même d'étudier la transfiguration esthétique qu'il a fait subir à ces apologues, devenus poèmes d'une grâce si naturelle.

NOTE TECHNIQUE

Afin d'alléger la lecture des notices bibliographiques, nous utiliserons les abréviations suivantes pour renvoyer aux différents dictionnaires historiques et étymologiques. Les références complètes figurent dans notre bibliographie.

<i>Dictionnaire de l'Académie française</i>	AC
<i>Dictionnaire étymologique de la langue française</i> d'Oscar Bloch et Walther von Wartburg	BW
<i>Dictionnaire historique de la langue française</i> , sous la direction de Alain Rey	RE

<i>Dictionnaire universel</i> d'Antoine Furetière	FU
<i>Dictionnaire de l'ancien français</i> de Julien Greimas	GR
<i>Dictionnaire de la langue française</i> d'Émile Littré	LI
<i>Dictionnaire français</i> de Pierre Richelet	RI

Chapitre 1 :
Le Lièvre et les Grenouilles

LE LIÈVRE ET LES GRENOUILLES (II, 14)

Un Lièvre en son gîte songeait
(Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe?);
Dans un profond ennui ce Lièvre se plongeait :
Cet animal est triste, et la crainte le ronge.
5 Les gens de naturel peureux
Sont, disait-il, bien malheureux.
Ils ne sauraient manger morceau qui leur profite;
Jamais un plaisir pur; toujours assauts divers.
Voilà comme je vis : cette crainte maudite
10 M'empêche de dormir, sinon les yeux ouverts.
Corrigez-vous, dira quelque sage cervelle.
Et la peur se corrige-t-elle?
Je crois même qu'en bonne foi
Les hommes ont peur comme moi.
15 Ainsi raisonnait notre Lièvre,
Et cependant faisait le guet.
Il était douteux, inquiet :
Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnait la fièvre.
Le mélancolique animal,
20 En rêvant à cette matière,
Entend un léger bruit : ce lui fut un signal
Pour s'enfuir devers sa tanière.
Il s'en alla passer sur le bord d'un étang.
Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes;
25 Grenouilles de rentrer en leurs grottes profondes.
Oh! dit-il, j'en fais faire autant
Qu'on m'en fait faire! Ma présence
Effraie aussi les gens! je mets l'alarme au camp!
Et d'où me vient cette vaillance?
30 Comment? des animaux qui tremblent devant moi!
Je suis donc un foudre de guerre!
Il n'est, je le vois bien, si poltron sur la terre
Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi.

Les choix narratifs

L'importance de la tradition, basée sur un consensus quant à la supériorité des Anciens, a souvent favorisé l'uniformité des versions d'une même fable. Cependant,

quelques apologues se sont tout de même développés à travers les siècles en suivant des schémas narratifs différents, confrontant ainsi les fabulistes à un certain nombre de choix. Chaque nouvelle version, plus ou moins fidèle aux solutions déjà adoptées par les précédentes, résulte d'un filtrage unique qui s'éclaire par comparaison avec les filtrages précédents. Devant cette situation où les possibilités sont multiples, l'attitude de La Fontaine témoigne habituellement d'un esprit critique qu'on sent davantage au service de la logique narrative que du respect d'une tradition séculaire, esprit critique qui le pousse même à insérer dans ses fables des innovations majeures qu'on n'aurait guère pu prévoir. *Le Lièvre et les Grenouilles* constitue, à cet égard, un exemple particulièrement révélateur.

La première liberté que La Fontaine a prise devant cet apologue le distingue de toute la tradition : il a préféré un lièvre solitaire là où cette dernière lui proposait invariablement un groupe de lièvres. Grâce à cette modification radicale, l'histoire adhère plus intimement que jamais à la logique de la crainte qui, en fin de compte, mène à la solitude. En effet, l'individu qui tolère le groupe montre qu'il ne craint pas tout le monde, sans exception, puisqu'il fait au moins confiance à ses semblables.

Figure unique dans la tradition de cette fable, le lièvre solitaire représente également, dans l'univers de la littérature classique, une facette de la condition humaine peu fréquente et peu valorisée, sinon décriée, surtout pour la pensée laïque. En effet, l'idéal humain qui a modelé le XVII^e siècle, celui de l'honnête homme, est un idéal de sociabilité, comme le rappelle J.-C. Tournand : « Il ne faut pas oublier que l'honnête homme est fait pour une société très choisie où n'entrent que ses pairs. On ne saurait être honnête homme

sans être reconnu pour tel par les honnêtes gens »¹. Cette société très choisie est surtout la condition *sine qua non* pour qu'un honnête homme s'épanouisse comme tel; il aura beau cultiver toutes les vertus possibles dans sa solitude, elles n'auront pas de poids tant qu'elles ne seront pas observées et approuvées par autrui.

En contraste avec cette figure majeure de l'honnête homme, quelques représentations de la solitude trouvent quand même leur place au sein de la pratique littéraire du XVII^e siècle, surtout comme nécessité d'entretenir la conscience d'un espace privé, tour à tour valorisé ou décrié. B. Beugnot a grandement contribué à définir ce qu'étaient cet espace privé et le désir de retraite à l'époque classique, particulièrement dans son étude sur *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*. La solitude dont il traite représente le versant positif de la solitude malheureuse du lièvre : elle répond à un jugement critique face au tourbillon aveuglant du siècle. La retraite devient alors un havre dans lequel on se concentre sur la pratique de l'*otium* latin, le loisir studieux, dont beaucoup de lettrés ont fait leurs délices. « Mais il revient sans doute à Descartes, observe l'auteur de cet ouvrage, d'avoir à la fois pratiqué et théorisé ce loisir; son fameux *poële* qu'il nommait ermitage [...] est l'image d'une vie étrangère aux préoccupations du monde »². Or le lièvre de notre fable s'isole pour de tout autres raisons. Sa solitude, aggravation caricaturale de la solitude cartésienne, n'est plus occasionnelle et choisie : elle se présente plutôt comme une solitude d'essence, imposée par une *nature*, celle, en l'occurrence, du mélancolique (« Le mélancolique animal », v. 19).

¹ Jean-Claude Tourmand, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris-Montréal, Bordas, 1970, p. 139.

² Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 198.

Le portrait du lièvre, même s'il représente un *topos* peu fréquent dans les *Fables*, s'inscrit quand même dans une sphère précise, définie par un certain vocabulaire. Aucun doute possible : la mélancolie de ce solitaire le rend très différent du saint ermite dont le fabuliste fait l'apologie dans la dernière fable, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII, 29)³. En revanche, l'ours de la fable de *L'Ours et l'Amateur des jardins* (VIII, 10) se rapproche davantage du personnage qui nous occupe, dans la mesure où il est décrit au moyen d'un champ lexical similaire :

Certain ours montagnard, Ours à demi léché
 Confiné par le sort dans un bois solitaire
 Nouveau Bellérophon vivant *seul* et caché :
 [...]
 Il vient à *s'ennuyer* de cette *triste* vie.
 Pendant qu'il se livrait à la *mélancolie*⁴ [...].
 (vers 1-3 et 11-12)

La retraite au fond des forêts, l'ennui, la morosité convergent tous vers une certaine vision de la solitude, conçue comme le contraire de l'honnêteté, c'est-à-dire comme une privation mutilante des stimulations du monde, des plaisirs de la conversation et des joies honnêtes du siècle. On ne sait trop si, dépourvus à ce point de repères, ses adeptes pourront conserver encore longtemps leur raison; on croit plutôt qu'une telle solitude les prédispose aux ravages physiologiques et psychologiques de la mélancolie. C'est d'ailleurs à ce trait qu'on reconnaît souvent ceux qui en sont affligés. Bien qu'elle soit évoquée de manière beaucoup plus succincte, ce qu'on peut appeler la folie du lièvre est de même nature que la

³ « Vous êtes vous connus dans le monde habité? / L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité : / Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême »; XII, 29, vers 41-43.

⁴ Notons que les deux fables *Le Lièvre et les Grenouilles* et *L'Ours et l'Amateur des jardins* présentent les deux seules occurrences dans les *Fables* du mot « mélancolie » et de son dérivé adjectival « mélancolique ».

folie de Don Quichotte, d'Hamlet ou des autres mélancoliques de la littérature : il s'agit d'une folie sélective. En effet, comme le rappelle P. Dandrey⁵, tous ces grands mélancoliques possèdent, pour ce qui ne concerne pas leur obsession, une faculté de raisonnement impeccable; c'est aussi le cas du lièvre, qui raisonne allègrement du vers 5 au vers 14. Mais le centre de son obsession, sa peur panique du monde entier, lui fait vivre sa solitude comme une anomalie qui l'isole et le maintient en état constant de siège.

La mélancolie, au XVII^e siècle, n'avait pas, rappelons-le, l'aura métaphysique que les romantiques lui conféreront deux siècles plus tard. Ainsi nommée à partir du latin *melancholius*, lui-même dérivé du grec *melankholikos*, « atrabilaire », cette affection est due, selon la psychopathologie classique, à un déséquilibre des humeurs qui entraîne des répercussions sur l'esprit. Il s'agit en fait, comme l'a si bien expliqué P. Dandrey, d'une « instabilité de l'humeur noire » :

cette sécrétion aduste, entendons cinéraire, qu'on nommera plus tard *atrabile*, favorisait les grands desseins par le mélange de profonde méditation et d'ardente exaltation qu'elle favorisait en une fusion audacieuse. Mais un rien de surplus pouvait précipiter dans la prostration et la terreur sans raison, et de là dans la plus noire démence, les esprits supérieurs menacés par ce poison dont leur génie tirait pourtant, à dose congrue, sa puissance de conception et de création⁶.

L'Alceste de Molière est sans doute le meilleur exemple que la littérature classique ait fourni de cette maladie. Misanthrope et atrabilaire, il déteste ses semblables et n'aspire qu'à les fuir dans un « désert »; seul l'amour qu'il éprouve pour Célimène gâte la perfection de son cas.

⁵ Patrick Dandrey, « Catharsis et mélancolie : L'imaginaire du *corps écrivain* entre l'automne de la Renaissance et le zénith du classicisme », dans *Le Corps au XVII^e siècle*, éd. Ronald W. Tobin, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995, p. 31-47, ici p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

Le lièvre de La Fontaine, quant à lui, n'est ni amoureux comme Alceste, ni animé de « grands desseins », comme dans le profil médical que trace P. Dandrey. La mélancolie ne produit chez lui que des effets nocifs qu'il ne peut contrôler, une peur délirante et une solitude d'« extravagant », au sens que ce terme possédait au XVII^e siècle; une solitude de « mésadapté », dirait-on de nos jours. La Fontaine lui-même a détaillé les dangers qu'implique un tel état, à propos de l'ours de la fable VIII,10, suggérant du même coup le remède urgent qui s'impose, celui d'une société quelconque, si réduite fût-elle :

Il fût devenu fou; la raison d'ordinaire
N'habite pas longtemps chez les gens séquestrés :
Il est bon de parler, et meilleur de se taire,
Mais tous deux sont mauvais alors qu'ils sont outrés.
(vers 4-7)

Tout se passe comme si la solitude et le silence ne sont supportables qu'en une certaine dose qu'il est impérieux, sous peine de perdre la raison, de limiter soit par le retour dans le monde, soit par la *catharsis* créatrice.

Le deuxième choix auquel ont été confrontés les fabulistes concerne l'élément déclencheur de la fuite du ou des lièvres. On en a imaginé de deux types, d'où deux traditions : celle de la cause naturelle et sans fondement, qu'ont privilégiée presque tous les fabulistes - le vent qui agite les arbres de la forêt - et celle de la cause factice mais fondée - la chasse dont il est question dans l'*Isopet II de Paris* et dans l'*Isopet de Chartres*. De cette seconde tradition, La Fontaine ne retient qu'une très vague suggestion. Il faut noter en effet que, parmi un certain nombre de significations, le mot « gîte » est rattaché précisément à cette activité dans le *Dictionnaire* de Furetière : « En termes de chasse [...] le lieu où le lièvre retourne toujours » (FU). Il s'agit, par opposition à « terrier », d'un abri momentané

dans lequel se tapit l'animal pour échapper aux lévriers et aux chasseurs. Autrement dit, le lièvre de La Fontaine se trouve, au début de l'histoire, dans un endroit d'où il guette le danger, poursuivi par d'invisibles chasseurs qu'il s'imagine avoir semés. Cette note cynégétique est minime, si on la compare à son pendant dans les versions du Moyen Âge :

Les veneurs chaçoient,
Aus Chiens que il avoient,
Les Lievres par les chans
(*Isopet II de Paris*, v. 1-3)

Li Chaceor ou li Levrier,
Chacun en son poing l'espervier,
Chacent Lievres par la riviere
(*Isopet de Chartres*, v. 1-3)

Chez La Fontaine, la menace cynégétique devient constitutive du délire du personnage, dans lequel tout est interprété comme une menace. C'est sur cette sensibilité exacerbée jusqu'au ridicule que jouent les fabulistes de la première tradition : l'écart entre l'événement, le bruit du vent dans les arbres, et son interprétation, un danger immédiat et terrifiant, se veut une caricature du comportement insensé des lièvres.

La Fontaine adhère davantage à cette tradition, sur laquelle il renchérit nettement. Mais alors qu'elle ne lui proposait qu'une seule cause à la fuite des lièvres, lui en fournit tout un éventail, chacune rivalisant d'inanité avec les autres, sur une échelle des sens dont on peut admirer la perfection : inanité d'abord tactile, « un souffle », puis visuelle, « une ombre », avec son pendant auditif fourni deux vers plus loin, « un léger bruit ». Au sommet de cette échelle, l'absolu de « un rien/Tout » vient subsumer les alertes de tous les sens en universalisant la peur. Par la connotation cynégétique de « gîte », et par l'énumération des causes anodines mais innombrables de l'angoisse, La Fontaine hyperbolise cette dernière :

son lièvre incarne maintenant le paroxysme de l'état d'esprit dont les lièvres de la tradition n'étaient que de médiocres représentants.

À nouveau, les versions antérieures du *Lièvre et les Grenouilles* se divisent en deux groupes selon un troisième choix qui s'est présenté aux fabulistes : celui de la cause du départ des lièvres vers l'étang. Dans la tradition, plus tardive, des *Isopets* et des fabulistes de la Renaissance, cette cause coïncide avec l'agent terrorisant, véritable ou faux, dont il vient d'être question. En revanche, chez Esope, chez Babrius et chez Marie de France, les lièvres décident de partir de leur propre chef, après avoir réfléchi à leur condition et s'être désolés d'occuper le rang de créatures les plus faibles et les plus craintives au monde. Cette introspection pousse les protagonistes, dans les variantes païennes, au suicide : ils se dirigent vers la mare pour s'y noyer. Dans la variante chrétienne, où le suicide n'est pas une solution envisageable, elle les pousse à la migration.

Chez ces trois auteurs, l'épisode de la réflexion est ainsi intégrée à l'histoire en tant qu'élément déclencheur du départ des lièvres. Chez La Fontaine, qui le reprend, cet épisode se détache au contraire de l'histoire, ne servant plus qu'au portrait du solitaire, ce qui est une façon de le mettre en vedette. Son étendue exceptionnelle augmente cet effet : après les quatre vers d'introduction, qui insistent sur le penchant du lièvre à la rêverie, dix vers sont consacrés à l'analyse par l'intéressé de ses terreurs d'animal traqué, analyse sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le soldat fanfaron

Mis ensemble, les trois choix narratifs que nous venons d'examiner témoignent du filtrage particulier auquel La Fontaine a soumis les possibilités diégétiques offertes par la tradition. C'est sur ce plan que sa fable se singularise en premier lieu; elle le fera également par le biais d'une intensification de la subjectivité du personnage, laquelle, si elle ne débouche pas sur de nouveaux épisodes, contribue tout de même à colorer la fable d'une teinte unique, révélatrice de la lecture que le fabuliste nous propose. Cette subjectivité se développe essentiellement à partir de deux éléments, chacun se prêtant à sa propre amplification : le courage du lièvre, dont nous traiterons en premier, et l'analyse à laquelle il se livre, dont nous parlerons ensuite.

Dans la fable de La Fontaine, le courage que se découvre l'animal prendra pour lui, tellement il est inespéré, les proportions de la vaillance guerrière. L'idéal de l'honnête homme lui étant interdit, le lièvre adhérera en somme, sur le mode du fantasme, comme le Matamore de *L'Illusion comique*, à l'idéal guerrier, et sentant son Moyen Âge, du héros à la cornélienne. Au XVII^e siècle, la distinction entre ces deux idéaux est très claire : « Tandis que le héros se pense par rapport à sa race, l'honnête homme se juge par rapport à son groupe »⁷; et l'on sait, depuis P. Bénichou⁸, que l'un doit être « démoli » pour que naisse l'autre. Cet emballement du lièvre survient lorsqu'il cesse de subir la terreur pour la répandre à son tour : il quitte alors le registre comique du peureux pour l'épique, comme le signale dans l'apologue un nombre élevé de termes aux connotations militaires : des termes

⁷ Jean-Claude Tournand, *op. cit.*, p. 141.

⁸ Paul Bénichou, « La Démolition du héros », dans *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 97-111.

qui apparaissent dans la narration en deçà de cette transformation et qui la préparent : *assauts, faisait le guet, donnait la fièvre*, de même que des termes employés directement par l'animal métamorphosé : *mets l'alarme au camp, vaillance, foudre de guerre*, entraînant finalement d'autres termes, qui appartiennent cette fois au champ lexical de la peur, et qui appuient les premiers par leur proximité : *effraie, tremblent, poltron*. Cette nuance guerrière n'a aucun précédent dans la tradition, sinon dans la fable homologue de Ogilby, *Of the Hares and Frogs*, dont certains mots, comme *Camps* et *Martial* (v. 18 et 34), qui franchissent la barrière linguistique, ont pu retenir l'attention du poète français⁹. Notons, d'autre part, que Le Noble conservera cette coloration militaire dans sa fable, en la soulignant toutefois plus lourdement :

Là pour exercer leur courage
Et se préparer aux combats
Contre les redoutables Rats
Les Grenouilles sur le Rivage
Plus poltronnes pourtant que les Lievres poltrons
Faisoient ranger leurs Escadrons.
(v. 43-48)

La métamorphose du lièvre est soigneusement préparée. À la jonction d'abord des champs lexicaux de la solitude et de la transfiguration héroïque, le mot *tanière* assure la cohésion du texte grâce à son ambivalence. Selon Furetière, il signifie, dans un sens figuré : « la demeure d'un homme sauvage & solitaire, qui ne sort point de sa maison, qui fuit le monde » (FU), ce qui veut dire que, chez La Fontaine, il souligne, d'un côté, la manière dont le lièvre vit retranché de toute société. Mais, de l'autre, puisque ce mot signifie aussi, toujours selon Furetière, « retraite des bestes feroces & sauvages » (FU), il héroïse le lièvre,

⁹ Sur les liens possibles entre Ogilby et La Fontaine, voir Terence Allot, *loc. cit.*

auquel il ne peut s'appliquer que par un abus de vocabulaire, comme le remarquait déjà H. de Régner¹⁰. Viennent ensuite les termes mentionnés plus haut, qui contribuent à cette même héroïsation. « Assauts », pour commencer, malgré le sens surtout psychologique qu'il prend dans le contexte du vers 8¹¹, est aussi, selon l'Académie, un « terme (épique) de guerre, d'escrime, [qui signifie] toute attaque qu'on fait, qu'on a à soutenir » (AC). Il est bientôt suivi de l'expression « faisait le guet » (v. 16), fort appropriée, certes, au lièvre inquiet¹², mais aussi au registre guerrier. Toujours selon l'Académie, le mot se rapporte à « une certaine garde que l'on fait la nuit dans les places de guerre contre les ennemis » (AC); parce que le lièvre doit protéger sa vie dans ses derniers retranchements, sa position peut ainsi être décrite par analogie avec la situation d'un camp en passe d'être attaqué. Même le mot « fièvre », qu'on associerait de prime abord au registre médico-psychologique de la mélancolie, renvoie aussi à l'univers guerrier peu à peu mis en place dans la fable. Le *Dictionnaire* de Richelet, un peu plus précis que les autres ouvrages de l'époque à ce sujet, donne la définition suivante de la mélancolie : « Espece de délire sans fièvre, accompagné de crainte & de chagrins sans raison apparente à cause que l'imagination & le jugement sont blessez par l'abondance d'une bile noire & brûlée » (RI). Étrangère donc à la symptomatique de la mélancolie, la *fièvre* dont parle La Fontaine est à prendre dans son contexte immédiat, c'est-à-dire comme l'un des termes de l'expression figée *donner la*

¹⁰ Henri de Régner, (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 173.

¹¹ Contexte d'ailleurs renforcé par une armature particulièrement solide : deux structures nominales parallèles, qui opposent « Jamais » à « toujours », « plaisir » à « assauts », « pur » à « divers »; dans ce contexte, présenté comme le contraire de « plaisir », le terme « assauts » appartient au domaine des émotions et des événements quotidiens.

¹² Les lapins et les lièvres semblent souvent absorbés, chez La Fontaine, par une double occupation, dont l'un des pôles est toujours celui du guet. Il en est ainsi dans la fable X, 14 : « Je vois fuir aussitôt toute la nation / Des lapins qui sur la bruyère, / L'oeil éveillé, l'oreille *au guet*, / S'égayaient, et de thym parfumaient leur banquet » (vers 18-21).

fièvre : expression qui « se dit non seulement au propre [...], mais aussi au figuré, pour dire, Faire peur, donner l'alarme à quelqu'un » (RI). Ainsi, le lièvre commence par subir exactement le sort qu'il fera connaître ensuite aux grenouilles, lorsqu'il mettra « l'alarme » à leur « camp ».

Au terme de cette première partie où le lièvre, terrorisé, est assiégé par tous les ennemis que lui suscite son imagination, il entendra un léger bruit qu'il prendra pour un « signal ». Don Quichotte - grande figure du mélancolique intoxiqué par ses lectures - ne réagissait pas autrement, transformant en *signe* chaque élément d'une réalité insignifiante¹³. Dans le contexte épique, un procédé semblable est en jeu lorsque l'animal aperçoit les grenouilles : leur frayeur signifie pour lui qu'il est effrayant, et que l'assaut mené contre elles, involontaire et couard, est une preuve de vaillance. En fait, notre lièvre se transforme brièvement en héros attaquant sur le mode du soldat fanfaron - l'un des types comiques les plus appréciés de ce siècle de guerres¹⁴ - rejeton du *Miles gloriosus* de Plaute, qui interprète toujours la réalité à son avantage jusqu'à proférer des énormités de vantardise.

Le discours que le lièvre se tiendra à partir du 26^e vers n'est ainsi qu'une suite de propositions qui renchérissent sur les précédentes en un crescendo mégalomane. Parce

¹³ C'est une faille similaire qui se creuse entre Démocrite et les Abdéritains dans la fable du même nom (VIII, 26) : leur perception du réel est irréconciliable. Mais cette fois, la divergence joue en faveur de l'homme isolé et fait des Abdéritains un peuple ignare. Là où ils se contentent d'une réalité opaque, Démocrite est convaincu de pouvoir comprendre certains signes intelligibles à *travers* les apparences sensibles du monde : « [...] Hippocrate arriva dans le temps / Que celui qu'on disait n'avoir raison ni sens / Cherchait dans l'homme et dans la bête / Quel siège a la raison, soit le coeur, soit la tête. » (vers 29-32)

¹⁴ « Tout le théâtre du XVI^e siècle et celui du XVII^e à son commencement sont pleins de ces capitans grotesques et presque irréels, de ces couards magnifiques, de ces « ducs de Mennail, comte spadassin et capitaine Merbaille » du *Gargantua* (I, ch. XXXIII) de Rabelais. Ajoutons à la liste *Le Brave* de A. de Baïf, *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, *Agésilas de Colchos* de Rotrou, *Jodelet duelliste* de Scarron, *L'Illusion comique* de Corneille, *Le Fat puni* et *L'Homme à bonnes fortunes* de Baron », « Introduction » au *Soldat fanfaron*, dans *Œuvres choisies*, trad. J.-B. Levée, éd. M.-D. Porée-Rongier, Paris, Flammarion, 1991, p. 231.

qu'il effraie les grenouilles, donnée objective, le lièvre croit « mettre l'alarme au camp », interprétation subjective qui réintroduit l'épopée dans le corps de la fable. L'Académie range cette expression sous le mot *arme*, réactivant la connotation guerrière du mot *alarme* : « Cri ou autre signal pour faire courir aux armes [...]. Il se dit aussi, d'Une émotion causée par les ennemis. *L'alarme est au quartier, au camp* » (AC). Chez La Fontaine, l'expression apparaît aussi dans une autre fable, celle du *Loup et le Renard* (XII, 9), où un renard, déguisé en loup et semant la terreur dans un troupeau, est comparé à l'ami d'Achille : « Tel vêtu des armes d'Achille / Patrocle mit l'alarme au camp et dans la ville » (vers 49-50). L'un en tant qu'illusion, l'autre comme vraie menace, Patrocle et Achille ont été des exemples marquants d'apparitions terrifiantes pour la sérénité d'un camp. H. de Régner a d'ailleurs rapproché le vers 28 de l'attitude d'Achille « dont l'aspect suffit à mettre en fuite les Troyens »¹⁵; incontestablement, ce vers maintient autour du lièvre un certain contexte guerrier, fruit d'une imagination qui s'emballe jusqu'à ce que l'animal n'ait plus de doute au sujet de sa puissance d'assaillant, ce dont témoigne la question rhétorique du vers 29 : « Et d'où me vient cette vaillance? ». Et c'est sur la note d'une exagération comique que l'illusion semble culminer : « Je suis un foudre de guerre! ». Mais alors que le soldat fanfaron de la tradition demeurerait prisonnier de son fantasme, le lièvre, lui, n'y croit qu'à demi. Sa métamorphose guerrière est en fait une illusion au second degré, un rôle qu'il joue sans en être dupe, comme en font foi les deux derniers vers de la fable, énoncés par un animal manifestement lucide : « Il n'est, je le vois bien, si poltron sur la terre / Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi ».

¹⁵ Henri de Régner, (éd.), *op. cit.*, vol I, p. 173.

La connaissance de soi

L'examen de soi auquel le lièvre se prête au début de la fable constitue, comme nous l'avons mentionné plus haut, un aspect de l'apologue beaucoup plus développé que ce n'était le cas dans la tradition, où il n'apparaît d'ailleurs que chez trois fabulistes (Esopé, Babrius et Marie de France). En outre, sa portée pour l'animal sera plus importante que la transfiguration héroïque dont nous venons de rendre compte : il ne s'agit plus d'une subjectivité qui s'exalte sur un mode comique, mais bien d'une subjectivité qui s'analyse avec toute la rigueur nécessaire à l'introspection. Cet examen auquel l'animal se livre n'a, en effet, rien de flatteur; il est, au contraire, d'une rare perspicacité.

Le lièvre, bien que conscient de sa nature, qu'il réprouve, est aussi persuadé qu'il ne pourra pas la changer. Cette conviction est toute naturelle et fort bienvenue dans un genre qui repose, comme l'a fait remarquer J.-P. Collinet, sur l'immutabilité des caractères, humains comme animaux : « [...] pour nous tendre un miroir où tout ne soit pas brouillé, la fable doit bannir jusqu'à la possibilité d'un évolutionnisme qui, s'il s'avérait seulement concevable, la priverait de son fondement et rendrait caduc le réseau de naïves analogies qu'elle établit entre le reste de la création et nous »¹⁶. P. Dandrey a montré que cette nécessité d'une correspondance étroite entre l'animal et l'homme a paradoxalement abouti, dans les *Fables*, à l'émergence d'un naturel fait d'observations zoologiques plus réalistes : La Fontaine a en effet cherché, dans les animaux, « les traits significatifs, encore ignorés ou occultés, qui pouvaient être rapportés avec la meilleure grâce et le moins d'ambiguïté possible à l'intention didactique ou descriptive qui demeure essentielle dans le genre de

¹⁶ Jean-Pierre Collinet, « Métamorphoses de La Fontaine », *Littérature*, no 25, 1991, p. 29-40, ici p. 32-33.

l'apologue. C'est l'ambition de vérité *morale* [...] qui aura guidé l'œil du peintre animalier vers plus de vérité *naturelle* »¹⁷. L'animal qui, dans *Le Lièvre et les Grenouilles*, s'associe lui-même, à un niveau symbolique, aux « gens de naturel peureux » (v. 5), se trouve en même temps décrit à partir d'une observation zoologique qui confirme physiologiquement son profil psychologique. C'est le sens que nous devons donner à la fausse concession du vers 10 : « Cette crainte maudite / M'empêche de dormir, sinon les yeux ouverts ». Ce bon mot, qui s'approche des expressions de la nervosité comme *ne dormir que d'un œil*, n'est pas, chez La Fontaine, une hyperbole; il sort tout droit des croyances des naturalistes, qui n'avaient jamais pu surprendre un lièvre les yeux fermés¹⁸.

À ce déterminant physique qui enferme l'animal dans une condition à laquelle il ne peut échapper s'ajoute une nature de mélancolique qui le condamne à un comportement donné. Ainsi, alors même qu'il se juge très sévèrement, le lièvre ne croit pas qu'il est en son pouvoir de changer. La faculté volitive est chez lui complètement atrophiée : il n'est pas récalcitrant devant l'effort du changement, il est plutôt victime d'une configuration des humeurs qui l'empêche de modifier ses rapports avec le monde et avec lui-même.

Or, comme nous l'avons vu plus haut, la seule solution pour le mélancolique, s'il veut échapper aux excès et à la folie qui le guettent, est de limiter sa solitude et son silence, soit par une catharsis créatrice, s'il a le bonheur d'être artiste, soit par un retour dans le monde. Dans notre fable, la réflexion du lièvre va prendre fin au moment où un bruit l'arrache à son introspection et que, sorti de son gîte, propulsé dans le monde, il rencontre

¹⁷ Patrick Dandrey, *Poétique de La Fontaine, op.cit.*, p. 209.

¹⁸ La croyance que les lièvres dormaient les yeux ouverts était répandue : à l'entrée *lièvre*, cette information apparaît dans le *Dictionnaire français* de Richelet (RI), et on en trouve un écho dans celui de Furetière,

autrui. Chez La Fontaine, cette rencontre des grenouilles procède d'un engrenage narratif plus relâché que dans les versions antérieures, où l'étang représentait un élément indispensable à la progression dramatique : soit moyen de suicide chez Esope, soit obstacle à la fuite du groupe dans les Isopets, il mettait nécessairement en présence, dans tous les cas, les lièvres et les grenouilles. Mais dans *Le Lièvre et les Grenouilles*, cette nécessité diégétique disparaît, et le lièvre, qui passe par hasard près de l'étang en voulant regagner sa tanière, ne portera attention aux batraciens qu'en raison de leur mouvement précipité; c'est dire l'impact que leur peur aura sur lui. Pour cet animal, habitué à une solitude où autrui n'intervient qu'à titre de figure menaçante, la rencontre des grenouilles est un choc : il s'agit d'êtres qui sont comme lui sans être lui. Autrui lui renvoie pour la première fois l'image différée de lui-même, ce qui lui permet tout à coup de voir de l'extérieur la peur objectivée.

L'observation d'autrui est un des centres d'intérêt de la littérature classique. Le XVII^e siècle est en grande partie un siècle de moralistes, attachés à une connaissance de l'homme, qu'on peut approfondir en examinant ses comportements les plus divers. O. de Mourgues a tracé un portrait du moraliste :

L'univers du moraliste est donc soigneusement circonscrit. Il laisse la religion aux théologiens et la métaphysique aux philosophes de profession. Son domaine est celui de la nature et de la raison, c'est-à-dire ce que l'homme avec ses facultés naturelles peut comprendre des aspects naturels de sa condition sur la terre. Et pour le moraliste l'étude de la condition humaine est essentiellement l'étude des rapports les plus fondamentaux et les plus universels qu'a l'homme avec lui-même et avec les autres hommes¹⁹.

également à la rubrique *lièvre*, où est notée l'expression *dormir de lièvre* : « C'est, Dormir les yeux ouverts » (FU).

¹⁹ Odette de Mourgues, *op. cit.*, p. 83.

Cet examen de l'homme qui occupe les moralistes et qui prend l'allure d'un « retour à l'Antiquité préchrétienne »²⁰ procède d'une anthropologie essentialiste pour laquelle les êtres sont, de tout temps, répartis en catégories fixes, en *caractères* qu'il faut décoder. Ce jeu de déchiffrement était particulièrement goûté par un public mondain qui se plaisait à faire des portraits dans les salons, une mode transposée à la littérature par Madeleine de Scudéry (qui insère un grand nombre de portraits dans son *Cyrus* et sa *Clélie*) et qui culminera à la fin du siècle par les *Caractères* de La Bruyère. Dans cette lecture particulière de l'humanité, l'homme n'apparaît plus régi en premier lieu par des valeurs morales et, bien que son appartenance au monde chrétien ne soit pas remise en question, son comportement est davantage décodé en fonction de traits psychologiques, qui sont souvent dominés par l'amour-propre.

En littérature, les conséquences de cette rupture entre la religion et l'anthropologie, entre la morale et la psychologie, jouent en faveur d'une observation plus objective de l'homme. Dans le cas de La Fontaine, ce désir d'objectivité va devenir l'un des traits qui distinguent le plus ses fables de celles que lui a léguées le Moyen Âge chrétien. Les *Fables* deviennent une œuvre classique à mesure que diminue l'importance du constat moralisateur et que prend place la confrontation de deux visions du monde sans la sanction d'un jugement qui opposerait le bien au mal. La lecture didactique étroitement encadrée qu'offrait la tradition se métamorphose chez lui en une lecture plus subtile qui instruit l'homme par l'observation attentive d'autrui, puisque l'ambition demeure la même :

²⁰ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, p.21.

« Apprendre à se connaître est le premier des soins » (v. 39), rappelle le solitaire au juge arbitre et à l'hospitalier dans la dernière fable.

L'examen de la nature humaine qu'entreprennent les moralistes répond justement à ce problème : comment l'homme peut-il apprendre à se connaître par l'entremise de la connaissance des autres hommes? L'anthropologie des moralistes emprunte trois voies : la connaissance de soi, la connaissance d'autrui et la reconnaissance de soi en autrui. Il est notoire que l'homme n'est pas porté naturellement à s'analyser avec le détachement objectif dont il use envers les autres, aveuglement qui fait la matière de plusieurs *Maximes* de La Rochefoucault²¹ comme de deux fables du premier livre : *La Besace* (I, 7) et *L'Homme et son image* (I, 11). Chaque espèce qui défile devant Jupiter, dans *La Besace*, s'étant félicitée de sa perfection, tout en jugeant sévèrement la condition des autres espèces, le fabuliste conclut qu'en cet aveuglement

Notre espèce excella; car tout ce que nous sommes,
Lynx envers nos pareils, et taupes envers nous,
Nous nous pardonnons tout, et rien aux autres hommes :
On se voit d'un autre œil qu'on ne voit son prochain.
(v. 27-30)

Pourtant, cette observation d'autrui représente, pour l'homme, le meilleur moyen d'en savoir plus long sur lui-même, c'est-à-dire par la reconnaissance de ses propres défauts chez ses semblables : les miroirs que fuit le protagoniste de *L'Homme et son image* sont justement « les sottises d'autrui » (v. 25). Cette fable joue d'ailleurs sur les deux niveaux essentiels de toute enquête sur soi-même, celui de la connaissance immédiate de soi, que

²¹ Notamment les maximes 31, 34, 37, 389, 462, 526, 567 et 632.

symbolise le miroir au sens propre, et celui de la reconnaissance de soi-même en autrui, que signifie le miroir au sens figuré.

Ainsi, lorsque le lièvre, plus ou moins volontairement, sortira enfin dans le monde et y observera le comportement des grenouilles, il se verra lui-même dans une nouvelle perspective, à laquelle sa réflexion de solitaire n'aurait jamais pu accéder. Cependant, cette nouvelle connaissance fournie par le miroir de l'autre ne peut remodeler le sujet connaissant, et cette impossibilité ne tient pas seulement aux règles du genre : elle tient également à cette autre loi, plus générale, qui fait concevoir le monde, au XVII^e siècle, comme le fruit d'un ordre immuable. Pour cette pensée essentialiste, les êtres et les choses sont donnés une fois pour toutes, et aucune personne ne peut connaître, dans son existence, une évolution qui l'amènerait à changer sa condition de départ; comme l'explique L. Van Delft : « [...] le *caractère* est à la fois le *lieu* de l'être et sa *vérité*. Rien de plus révélateur, à cet égard, que le vocabulaire de nos auteurs. Il est grave, il est funeste, assurent-ils, de "sortir de son caractère" [...]. Ne point nous connaître, c'est ne point nous "mesurer", ne point discerner la "barrière" qui nous "ferme", ne point savoir nous "renfermer" dans le caractère qui est le nôtre »²². Pour le lièvre, se reconnaître en autrui n'aboutit pas à changer sa nature, mais à mieux l'accepter et à mieux la gérer, puisqu'il existe un fonds de son humeur auquel il ne pourra rien changer : s'il reste un poltron, comme le veut son « caractère » - étymologiquement « marque appliquée à un animal au fer rouge » (RE) - il peut ne plus être un poltron mélancolique, livré aux affres de sa solitude.

²² Louis Van Delft, *op. cit.*, p.42.

Cette reconnaissance en autrui qui fonctionne d'une espèce à l'autre, du lièvre aux grenouilles, joue sur l'équivalence spéculaire des deux espèces, nommées d'ailleurs de la même manière par le poète. Au vers 5, le lièvre qui veut parler de lui-même se réfère aux « *gens* de naturel peureux »; aux vers 27 et 28, lorsqu'il parle des grenouilles, il emploie le même mot : « [...] Ma présence / Effraie aussi les *gens*! ». La Fontaine étendra cette specularité qui structure le propos de la fable à une seconde specularité entre espèce animale et espèce humaine. Rare parenthèse au début d'une fable, la question rhétorique du deuxième vers, « (Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe?) », transfère la surprise du lecteur devant un lièvre qui songe vers un consensus sur le fait qu'il s'agit de la seule activité possible dans un gîte - pour Descartes, pour tous les hommes ou bien pour un lièvre. Le consensus repose, d'entrée de jeu, sur la réunion de créatures aussi différentes que le lièvre et les hommes dans un même « on » imprécis²³, un procédé qui relève de la stratégie de désorientation que J. Grimm a étudiée dans *Le Pouvoir des Fables* : « [La Fontaine] a recours à une argumentation <fluide> où les idées se transforment insensiblement et où le lecteur, assez souvent, ne discerne qu'à peine les différentes étapes de leur évolution »²⁴. De la même façon, les *gens* des vers 5 et 28 peuvent se référer aux hommes, ambiguïté ludique qui débouche, aux vers 12 et 13, sur l'effacement déclaré de la frontière entre les deux espèces : « Je crois même qu'en bonne foi / Les hommes ont peur comme moi ».

²³ Cette specularité est de toutes façons la condition première des *Fables*, puisque parler des hommes en utilisant des animaux suppose qu'il y a, à un quelconque niveau, une équivalence fondamentale qu'on ne doit pas oublier : « Bien des gens y sont pris; ce n'est pas aux Hérons / Que je parle; écoutez, humains », se moquera plus tard La Fontaine dans la première partie de la fable double *Le Héron et La Fille* (VII, 4, vers 32-33).

²⁴ Jürgen Grimm, *Le Pouvoir des Fables*, op. cit., p.12.

Avant que le lièvre ne sorte dans le monde, son seul moyen de se connaître était l'introspection, mais c'est en vain qu'il avait tout misé sur la raison, puisque aucune progression ne semblait possible. Sa longue réflexion, qui n'était en fait que ruminantion, n'aboutissait qu'à reprendre sa crainte exactement où il l'avait laissée, sa peur panique précédant et suivant immédiatement l'examen qu'il tentait d'en faire : « Ainsi raisonnait notre Lièvre, / Et cependant faisait le guet » (v. 15-16). Cette réflexion, inscrite au sein d'une opposition entre la solitude et le dialogue, entre le fait de songer et celui de communiquer, demeurait une activité stérile du solitaire : empruntant au dialogue son aspect dialectique, elle répétait en réalité la solitude comme un manque qui appelle la voix de l'altérité. Cette voix, imaginaire ici, interpelle l'animal pour lui parler au nom d'une doxa qui privilégie la raison, seul moyen fiable pour l'amélioration de l'homme. Ce que la « sage cervelle » (v. 11) propose au lièvre, c'est de se corriger, c'est-à-dire d'opérer sur lui-même un travail conscient et méthodique; mais ce conseil donné de soi à soi, dans l'isolement, reste inefficace.

Cet échec, en somme, semble remettre en question l'utilité du *cogito* et, en ce sens, il renvoie directement à la propre solitude de Descartes dans sa cabine en Hollande, envisagée d'un point de vue sceptique. Poussé à sa limite, l'épisode de la réflexion que La Fontaine a développé dans la fable fait du lièvre un nouveau Descartes engagé dans un *cogito* caricatural. Cependant, bien que cette interprétation soit séduisante, l'apologue n'en livre pas lui-même la confirmation, aussi faut-il demeurer prudent afin de bien peser dans quelle mesure peut être proposée une telle interprétation. En fait, il convient de rappeler que toute œuvre, par sa nature, est un ensemble de significations potentielles que les lecteurs, ceux du XVII^e siècle comme ceux du XX^e siècle, peuvent actualiser. Le seul

interdit à cette potentialité des significations est celui de l'anachronisme; mais, du moment que l'interprétation demeure recevable du point de vue historique, le lecteur est autorisé à la proposer et à l'intégrer au texte, toujours à titre d'hypothèse.

Le lièvre comme caricature de Descartes n'est sûrement pas garanti par le fabuliste lui-même, mais il est évident que tout contemporain de La Fontaine pouvait lire la fable ainsi. On connaissait alors, comme on connaît aujourd'hui, les rapports du poète avec la philosophie cartésienne, particulièrement en ce qui concerne l'animal-machine au sujet duquel il a laissé un *Discours à Mme de La Sablière*, qui, comme le note J.-P. Collinet, « se présent[e] devant la thèse des animaux-machines comme un essai de réfutation »²⁵. Ainsi, de la même manière que La Fontaine oppose l'expérience à la théorie cartésienne, le lièvre aura besoin de se confronter à la première pour émerger de l'impasse que constituait sa réflexion de solitaire mélancolique, dont il avait déjà épuisé, sans succès, toutes les ressources. En effet, de sa retraite, le lièvre pouvait déjà supposer, avec justesse, que la peur qui le ronge se trouve aussi dans le cœur des autres créatures : « Je crois même qu'en bonne foi / Les hommes ont peur comme moi ». Mais cette prescience lui était tout à fait inutile, puisqu'elle n'agissait d'aucune façon sur lui. En réalité, pour notre lièvre, la seule manière de se connaître à profit sera d'aller dans le monde, où se trouve la vérité qui peut l'aider en lui fournissant un regard neuf sur sa condition : comme le lui montrent les grenouilles, sa crainte, plutôt qu'un état pathologique, est le lot de tous les êtres, la normalité même.

²⁵ Jean-Pierre Collinet (éd.), *Fables*, op. cit., p. 1239.

Chapitre 2 :
Le Loup et la Cigogne

LE LOUP ET LA CICOGNE (III, 9)

Les Loups mangent gloutonnement.
Un Loup, donc, étant de frairie,
Se pressa, dit-on, tellement
Qu'il en pensa perdre la vie.
5 Un os lui demeura bien avant au gosier.
De bonheur pour ce Loup, qui ne pouvait crier,
Près de là passe une Cicogne.
Il lui fait signe, elle accourt.
Voilà l'Opératrice aussitôt en besogne.
10 Elle retira l'os; puis pour un si bon tour
Elle demanda son salaire.
Votre salaire? dit le Loup,
Vous riez, ma bonne commère.
Quoi! ce n'est pas encor beaucoup
15 D'avoir de mon gosier retiré votre cou?
Allez, vous êtes une ingrata :
Ne tombez jamais sous ma patte.

L'aristocrate et l'ouvrière

Comme toutes les traditions du récit animalier, dont elles sont la synthèse et l'apogée, les *Fables* de La Fontaine sont le plus souvent axées sur un conflit entre les prédateurs et leurs victimes potentielles, les faibles et les forts, les Grands et les petites gens. *Le Loup et la Cicogne* constitue, à cet égard, un échantillon de tout premier plan : ses protagonistes étant des représentants exceptionnellement complexes et approfondis des deux camps, on peut voir en eux les produits d'une analyse socioculturelle aussi fine que pertinente des mentalités qui s'affrontent dans la société de l'Ancien Régime. De fait, ils s'identifient si bien chacun avec la condition qu'ils incarnent qu'entre eux l'incommunicabilité est totale. Prisonniers de deux idéologies absolument incompatibles, ils vivent dans deux mondes parfaitement étanches l'un à l'autre. Par l'entremise du loup et de la cigogne, la fable oppose ainsi, d'un côté, une idéologie aristocratique fondée sur la

violence et la jouissance immédiate qu'elle permet et, de l'autre, une idéologie bourgeoise fondée sur le travail et sa rétribution.

C'est cette rupture entre les mentalités qui explique, dans le cas du *Loup et la Cigogne*, l'absence de moralité, et surtout la forme que prend cette absence. Dans la plupart des fables qui se signalent par cette particularité, le jugement moral, explicite et évident, est tout simplement incorporé à l'histoire, et c'est l'un des personnages qui s'en charge, comme dans *Le Corbeau et le Renard* (I, 2), où ce dernier conclura : « Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l'écoute ». Or une partie des fables sans moralité sont aussi dépourvues de tels jugements moraux, comme c'est le cas pour *La Cigale et la Fourmi* (I, 1), fable déconcertante, dans laquelle certains commentateurs voient s'opposer l'esprit de largesse poétique à l'esprit de lucre¹. Cependant, La Fontaine va encore plus loin dans *Le Loup et la Cigogne*, puisque à cette absence il ajoute une contre-moralité, cas probablement unique dans les *Fables*. Le jugement moral du vers 16, d'une insuffisance sarcastique, ne fonctionne que comme un repoussoir du véritable verdict, dont l'absence rend la généralisation morale difficile et la portée didactique peu évidente. Le lecteur est forcé d'admettre que, cette fois-ci, le fabuliste-juge a choisi le silence. Entre les mentalités qu'il met face à face par le truchement des deux protagonistes, l'incompatibilité est si radicale qu'il est impossible de les subsumer sous une seule logique; en ce sens, la fable appelle le constat plutôt que l'évaluation avec espoir d'amélioration.

¹ Notamment Marcel Gutwirth dans son article « Réflexions sur le métier de poète : Trois fables de La Fontaine », dans *Le Statut de la littérature : Mélanges offerts à Paul Bénichou*, éd. Marc Fumaroli, Genève, Droz, 1982, p. 137-151, ainsi que dans *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 160-161.

Le loup de cette fable est le maître que la dialectique hégélienne, elle-même en grande mesure inspirée par les réalités de l'Ancien Régime, oppose à l'esclave². Dans le combat qui met aux prises deux consciences cherchant à se faire reconnaître l'une par l'autre en tant que consciences, le défi de chaque combattant est de montrer qu'il est prêt à risquer librement sa vie, comme aucun animal ne peut le faire. Dans une perspective historique, si le vaincu devient esclave en acceptant qu'on lui fasse grâce, le vainqueur ne reste le maître que dans la mesure où il réaffirme sans cesse sa supériorité, définie par son courage devant la mort, à l'occasion de chaque guerre, de chaque duel. C'est un être qui vit selon la loi du « meurs ou tue » que S. Doubrowski a analysée à partir d'un vers du *Cid* où elle trouve sa meilleure expression :

Dans les comédies [de Corneille], une société de Maîtres, coupée de ses racines existentielles, qui sont risque et lutte à mort, devenue inactive et oisive, [...] se remet en question et cherche à retrouver le Moi absolu de la Maîtrise. Avec *le Cid* et le « meurs ou tue » de don Diègue, le noble découvre à nouveau, dans l'affrontement de la mort *inévitablement donnée ou reçue*, sa vérité et sa justification. Meurs ou tue : *commandement*, au sens religieux. Pour un Maître, il n'y a pas d'alternative possible; seul l'Esclave, par crainte de mourir, préfère la vie à la reconnaissance³.

La condition guerrière, avec sa contrepartie de risque, réduit le rôle du seigneur dans la société à défendre celle-ci contre les agresseurs de la même trempe que lui, voire contre lui-même⁴. En considération de quoi il n'a pas à travailler pour subvenir à ses besoins, il vit en dehors du marché où le reste des humains échangent des biens et des

² C'est ce que met en évidence surtout la lecture socio-historique qu'a faite de cette dialectique Alexandre Kojève dans son *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1979.

³ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 95.

⁴ Comme le signale Jean-Marie Constant, « On a souvent tendance à voir dans le noble d'abord un « prédateur », parce qu'il perçoit de lourdes redevances, mais on oublie qu'une grande partie de l'administration, de la police, de la protection lui incombait », *La Vie quotidienne de la noblesse française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Hachette, 1985, p. 259.

services. On lui donne de bon gré ce qu'il lui faut, sous forme de tribut et de redevances sur ses terres, ou il le prend de force, sous forme de butin. Dans la fable du *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre* (IV, 12), La Fontaine brosse un portrait on ne peut plus clair de la situation. Le lion, rencontrant la petite délégation envoyée à Alexandre, lui rappelle les règles de base qui définissent le rôle de chacun :

Nous nous rencontrons tout à point,
Dit-il, et nous voici compagnons de voyage.
J'allais offrir mon fait à part;
Mais bien qu'il soit léger, tout fardeau m'embarrasse.
Obligez-moi de me faire la grâce
Que d'en porter chacun un quart.
Ce ne vous sera pas une charge trop grande;
Et j'en serai plus libre, et bien plus en état,
En cas que les voleurs attaquent notre bande,
Et que l'on en vienne au combat. (v. 36-45)

Une fois le lion contenté, il voudra reprendre, un peu plus loin, en même temps que son bien, l'argent qu'on portait à Alexandre. Devant la raison qu'il invoque, toute ridicule qu'elle soit, les animaux ne peuvent que plier :

Que de filles, ô Dieux, mes pièces de monnaie
Ont produites! voyez, la plupart sont déjà
Aussi grandes que leurs mères.
Le croît m'en appartient. Il prit tout là-dessus;
Ou bien s'il ne prit tout, il n'en demeura guère.
(v. 63-67)

Cette situation, qui demande à l'un d'offrir son argent et ses biens en échange de la protection de l'autre, est consacrée par le droit de l'Ancien Régime, qui non seulement dispense la noblesse de se livrer à des activités lucratives, mais le lui interdit formellement. Un aristocrate qui travaille déroge à sa condition : « On sait en effet qu'en France, contrairement à l'Angleterre, la Pologne ou l'Italie, le gentilhomme perdait sa noblesse s'il

pratiquait le commerce ou un métier manuel considéré comme vil »⁵. Parce qu'elle donne déjà son sang à l'État et au Roi, la noblesse bénéficie en retour d'une exemption totale d'impôt. Il en découle une mentalité aristocratique rétive sinon imperméable aux règles du marché du travail, et dont les traces les plus archaïques subsistent encore au XVII^e siècle, malgré la transformation progressive, à cette époque, de la société militaire féodale en une société civile.

Ainsi, le comportement du loup, loin d'être un trait caractéristique fortuit, participe plutôt d'une mentalité qui fait système et dont on trouve la preuve aux deux extrêmes du discours littéraire : tout en bas de l'échelle, dans une chanson populaire de l'époque et, au plus haut, dans un chef-d'œuvre moliéresque, ainsi qu'à mi-chemin, dans le genre mineur que représentent les *Fables* de Marie de France. Le peuple a d'abord consacré cette injustice systématique dans une chanson que rapporte M. Carmona : « Une chanson du temps court les rues. Elle exprime fort joliment ce que le menu peuple pense des Grands :

Il faut toujours aux grands seigneurs,
Rendre toutes sortes d'honneurs :
Les aimer, c'est une autre affaire,
Laire, lanlaire!
Qui ne les connaît qu'à demi
S'honore d'être leur ami,
Qui les connaît bien ne l'est guère,
Laire, lanlaire!
Ils sont d'un commerce très doux
Tant qu'ils ont affaire de vous
Hors de là, c'est tout le contraire.
Laire, lanlaire!
Comme si tout leur était dû,
Chez eux d'un service rendu
L'ingratitude est le salaire.
Laire, lanlaire!
Approcher d'eux comme du feu,
Les bien connaître, les voir peu,

⁵ *Ibid.*, p. 99.

C'est le mieux que l'on puisse faire,
Laire, lanlaire! »⁶

À son tour, Marie de France exprime très clairement, en manière de morale, la particularité de cette mentalité de l'Ancien Régime dans sa fable *Le Loup et la grue* :

Il en est ainsi du mauvais seigneur :
si l'homme pauvre l'honore de ses services
et puis demande sa récompense,
il n'aura jamais rien d'autre que l'ingratitude;
sous prétexte qu'il se trouve en son pouvoir,
il doit le remercier d'être en vie⁷.

Molière, enfin, a fait la caricature, dans ses *Précieuses ridicules*, de ce type de résistance aux réalités économiques par le biais du faux marquis Mascarille, qui refuse de payer ses deux porteurs. Lorsque ceux-ci réclament leur dû, Mascarille s'indigne : « Comment, coquin, demander de l'argent à une personne de ma qualité? »⁸. Il paiera pourtant sous la menace du bâton, situation comique et vraisemblable parce que le porteur ne s'adresse en fait qu'à un valet déguisé.

Mais un vrai seigneur ne plierait pas si aisément, et contre sa supériorité le tiers État n'a pas vraiment de recours. La Fontaine a d'ailleurs mis en scène plus d'une fois cette situation sociale : on la retrouve dans *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion* (I, 6), où ce dernier fait comprendre très clairement à ses trois associés qu'ils ne toucheront rien du butin qu'ils ont pourtant contribué à capturer, puisqu'en tant que « plus fort », que « plus vaillant » et qu'« en sa qualité de Sire », il a le droit de garder le cerf pour

⁶ Michel Carmona, *La France de Richelieu*, Fayard, 1983, p. 55.

⁷ « Autresi est del mal seignur : / si povres hum li fet honur / e puis demant sun guer[e]dun, / ja n'en avera si maugré nun; / pur ceo qu'il seit en sa baillie, / mercier li deit de sa vie » (v. 33-38).

⁸ Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 7, éd. Michel Bouty, Paris, Hachette, 1994, p. 26.

lui seul. De la même façon, le sans-gêne du seigneur dans la fable *Le Jardinier et son Seigneur* (IV, 4) ne trouve aucune opposition chez le jardinier qu'il réduit à une hospitalité embarrassée et sans limite. L'un mange chez l'autre, boit son vin et caresse sa fille. S'il laisse tomber : « De quand sont vos jambons? Ils ont fort bonne mine », il n'y a qu'une chose à lui répondre : « Monsieur, ils sont à vous ». Dans tous ces cas, on ne peut même pas accuser de cynisme les personnages puissants qui profitent sans vergogne de la faiblesse de leurs partenaires. Ils le font en réalité avec la conviction et la désinvolture d'une idéologie durcie par des siècles de domination. À leur instar, le loup de la fable que nous analysons est sincèrement scandalisé par la demande de la cigogne, si naturelle dans une autre optique, et croit effectivement au reproche qu'il lui adresse en retour : « Vous êtes une ingrate » (v. 16). À ses yeux, la cigogne doit se montrer reconnaissante d'avoir été épargnée, comme le serf « taillable et corvéable à merci » doit savoir gré à son seigneur de cette merci.

Le loup est un personnage des plus fréquents dans les *Fables* : les douze livres en comptent vingt-trois apparitions. Habituellement, il est solitaire et présente un trait de caractère qui l'individualise. Changeant au gré des sèmes que réunit sa figure emblématique, il est tantôt amoureux de la liberté dans *Le Loup et le Chien* (I, V), tantôt tyrannique dans *Le Loup et l'Agneau* (I, 10), et tantôt fourbe dans *Le Loup devenu berger* (III, 3). Dès le premier vers du *Loup et la Cigogne*, La Fontaine fait appel, au contraire, à une doxa qui noie l'individu dans l'espèce⁹, le loup dans la meute, dont il représente sans

⁹ Pour exister en tant que personnage défini, le loup va d'ailleurs se distinguer progressivement de l'anonymat de sa race par une émergence grammaticale qui se manifeste dans l'ordre d'apparition des quatre occurrences du mot *loup* : « Les loups / un loup / ce loup / le loup ».

surprise le trait le plus saillant : la consommation sans contrepartie de production, symbolisée par la gloutonnerie : « Les loups mangent gloutonnement ». Les connotations étymologiques du terme utilisé pour nommer la seule activité à laquelle il se livre dans la fable, « frairie », issu du latin *fratria*, accentuent cette fusion de l'individu avec le groupe replié sur sa solidarité.

La mentalité aristocratique, entérinée juridiquement, qui interdit au loup de s'insérer activement dans un système lucratif, lui laisse comme seule activité celle de la consommation au sein d'une meute. Tout ce qu'il sait et qu'il peut faire, c'est consommer, en rivalisant de gloutonnerie avec ses semblables, avec ses frères d'armes, fondu dans la meute qu'isole la frairie, c'est-à-dire, selon Richelet, le « régal et bonne chère » (RI) auquel des pairs se livrent ensemble, pendant anthropomorphe, en somme, de la curée. Parmi les diverses mises en situation qu'ont utilisées les prédécesseurs de La Fontaine, ce rassemblement autour d'un festin carnassier n'apparaît nulle part. Par contre, dans un recueil de fables publié par Ogilby en 1665, et republié en 1668, les deux fables *Of the Wolf and the Crane* et *Of the Wolf and the Lamb*, placées à la suite l'une de l'autre, ont été réunies sous une même illustration qui présente en embryon l'idée de frairie. Le loup qui piège l'agneau au premier plan est accompagné au second plan d'un confrère, dans la gueule duquel une cigogne plonge la tête délibérément (sa position stable, les pieds bien campés au sol, ne laisse pas de doute sur son consentement à l'opération¹⁰).

La caractéristique du loup que La Fontaine tient à souligner par le biais de sa mise en scène est sa voracité. « Les loups mangent gloutonnement », nous dit-il d'entrée de jeu.

¹⁰ L'illustration dont il est question figure en annexe du présent mémoire.

Notons, à la suite de H. de Régnier¹¹, que ce premier vers se rapproche beaucoup d'un vers d'*Isopet I* : « Li loup manga trop gloutement », placé aussi en tête de fable. Comme La Fontaine, le fabuliste du Moyen Âge utilisait cette *circonstance*, au sens rhétorique que G. Couton donne à ce terme¹², pour justifier le comportement du prédateur : pour manger jusqu'aux os, comme c'est le cas du loup quelques vers plus loin, on doit être glouton et tout avaler sans discernement. Le Noble est encore une fois révélateur de ce que le connaisseur pouvait retenir chez La Fontaine :

Un vieux loup, Tiraneau d'une vaste contrée
Avoit d'un appétit *glouton*
Après toute la chair goulûment dévorée
Croqué jusqu'aux os d'un mouton¹³ [...]. (v. 25-28)

Ménage indiquait déjà que « glouton » dérive de *glutto*, « gourmand », que tout bon latiniste du XVII^e pouvait facilement associer à *gluttus*, « gosier », comme le feront Bloch/Wartburg (BW). *Gloutonnement* et *gosier*, deux termes clés dans la fable de La Fontaine, peuvent être rangés, autrement dit, dans la même famille étymologico-sémantique que le verbe « engloutir ». Ainsi soutenu par une forte convergence des sèmes, la gloutonnerie fonctionne comme équivalent alimentaire de l'immédiateté que la mentalité

¹¹ Henri de Régnier (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 229.

¹² Georges Couton, *La Poétique de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes; Du pensum aux fables*, Paris, PUF, 1957, p. 34-35.

¹³ Notons que ces vers sont également très proches de la confession du lion dans *Les Animaux malades de la peste* (VII, 1) : « Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons / J'ai dévoré force moutons » (v. 25-26). Le recueil de fables publié en 1697 par Eustache Le Noble, comme tout ouvrage d'épigone, demeure un excellent témoignage de la réception des *Fables* au XVII^e siècle. Les traits narratifs qui s'y trouvent récupérés sont ceux que le fabuliste a jugés particulièrement heureux. Dans le cas qui nous occupe, Le Noble conserve l'idée de l'expertise médicale « Aussi-tôt sur Carosse ou grimpez sur Juments / Medecins courent à son aide. / Monsieur Purgon lui porte & Sirop & remede, / Et maître Bistouri qui n'est pas des plus lents / Vient pour lui fouïller la gorge » (v. 33-37). Par contre, comme son intention n'est plus de camper l'oiseau dans une mentalité bourgeoise qui fait du travail une nécessité, Le Noble n'a pas étendu ce statut médical à la grue, dont le trait principal est la pauvreté d'esprit : « [...] au bruit répandu vint une sote Grüe » (v. 47).

prédatrice exige entre le désir et sa satisfaction. Elle exprime un rapport particulier à la nourriture, qui implique l'urgence de l'assouvissement. Son propre est de tolérer mal même l'intervalle de temps qu'il faut pour passer de la faim au rassasiement, ce dont témoigne, dans cette fable, le vocabulaire de l'empressement vorace : *gloutonnement, se pressa tellement*.

Contrairement au loup qui ne s'appelle que « loup », comme pour souligner la simplicité et la monotonie de son être, la cigogne a droit, pour sa part, en même temps qu'à son nom propre, à deux appellations périphrastiques qui méritent analyse : son identité s'érigera principalement autour d'un procédé de dénomination particularisateur qui l'associe étroitement à sa profession. La cigogne est une *opératrice*, terme que seul Richelet recense parmi les dictionnaires de l'époque, en le définissant comme la féminisation du mot *opérateur*, lequel est employé avant tout pour désigner celui qui fait des opérations de chirurgie (RI). Sollicitée pour *guérir* le loup, la cigogne devient en somme, chez La Fontaine, un médecin professionnel; on retrouve d'ailleurs, dans l'*Isopet I*, le même procédé qui consiste à rattacher une action ponctuelle d'un personnage, que Phèdre désignait déjà par *medicina*, à un statut professionnel : dans cette version, la grue a « licence de physique ». Mais, pour la plupart des dictionnaires, le mot *opérateur* a aussi le sens de « charlatan » : « Medecin Empyrique, Charlatan qui vend ses drogues & ses remedes en public & sur le theatre »¹⁴. Il semble de plus que La Fontaine accentue ce registre de la débrouillardise par la proximité du mot *tour*¹⁵ et par la situation dans laquelle

¹⁴ Cette définition apparaît dans le *Dictionnaire* de Furetière (FU). À rebours, Littré donne comme première définition, pour *charlatan* : « *Opérateur* ambulante qui débite ses drogues sur les places et dans les foires » (LI).

¹⁵ On relève chez Richelet notamment : « *Tour*. Adresse de charlatan qui fait de la main mille petites gentillesses qui surprennent les yeux » (RI).

apparaît l'oiseau, déambulant près de là (près d'une frairie de loups!) à l'affût peut-être de clients. Ces connotations entourant le mot *opérateur* renforcent l'opposition sur laquelle repose la fable, dans la mesure où, tout comme le travail, la ruse représente une valeur roturière fondamentale, basée sur le même sème de l'ingéniosité, et mise couramment en vedette, à ce titre, par la tradition de la fiction animalière.

Le second qualificatif que l'oiseau reçoit est celui de *bonne commère*, expression figée que relève le *Dictionnaire* de l'Académie : « On dit aussi, *C'est une bonne commere*, pour dire, *C'est une femme qui se mesle de plus d'un mestier* » (AC). Chez Littré, qui cite comme exemple le vers de La Fontaine : « Dans le marais entrés, notre *bonne Commère* »¹⁶, le sens est légèrement différent, mais exprime la même aisance à se tirer d'affaire : « [...] c'est une femme de tête qui ne s'intimide pas facilement » (LI). La cigogne prend ainsi, au dire même du loup, le relief d'une créature polyvalente dont le travail et l'adresse sont les principales qualités. Un dernier mot complétera cette constellation sémantique de l'être-bourgeois lorsque la cigogne, dit La Fontaine, se met *en besogne*. Littré précise que *besogne* s'écrivait souvent *besoigne* au XVII^e siècle et que le mot est un dérivé de *besoin* (LI). Résumé de la condition roturière, les termes du couple étymologique *besoin/besogne*, expriment, l'un la motivation économique, et l'autre son résultat. En définitive, ces allusions à son statut de femme du tiers État dessinent pour la cigogne, parallèlement à ses compétences plus ou moins grandes de chirurgien, un profil de travailleuse, celui d'une personne qui doit gagner sa vie à la sueur de son front¹⁷.

¹⁶ *La Grenouille et le Rat*, (IV, 11), vers 25.

¹⁷ On trouve un reflet de ce statut social chez Le Noble où le loup, qui s'identifie aux « Gens de qualité » (v. 69), répond à la grue qui lui demande paiement : « Un bâton, un bâton pour ta temerité » (v. 67). Le bâton est, rappelons-le, l'arme dont les gentilhommes se servent contre les roturiers.

Travailleuse et débrouillarde, la cigogne est vulnérable, d'autre part, comme toutes les petites gens, aux agressions du pouvoir. Cette vulnérabilité est symbolisée par son « cou » que La Fontaine met soigneusement en parallèle avec le « gosier » du loup. Si la partie intérieure de la gorge, le gosier, est l'organe de la rapacité, par lequel la proie est avalée, le cou constitue, en revanche, l'organe extérieur de la vulnérabilité, comme le laissent entendre les expressions : *(se) rompre le cou*, *(se) casser le cou*. Célèbre pour son long cou, la cigogne, aussi bien que le loup « glouton », participe à ce jeu de significations fondé sur la symbolique du cou et du gosier¹⁸. Si le loup rappelle à la cigogne son opération téméraire en parlant de la vulnérabilité de son cou et non de sa tête (« D'avoir de mon gosier retiré *votre cou* », v. 15), c'est probablement pour souligner le renversement de la situation anatomique habituelle, qui fait du gosier l'intérieur d'un cou. La Fontaine devait ce trait à Corrozet :

Tandis qu'estoit ton long col estendu
En mon gosier. (v. 21-22)

En définitive, l'enchâssement saugrenu d'un cou dans un gosier répond parfaitement à l'impossibilité de communication entre les mentalités aristocratique et bourgeoise sous l'Ancien Régime : il s'agit de deux mondes qui s'interpénètrent tout en restant imperméables l'un à l'autre, comme un cou dans un gosier.

Nous avons vu à quel point le loup est pressé par sa gloutonnerie. La cigogne se presse, elle aussi : sur un seul signe du loup, *elle accourt* et s'exécute *aussitôt* avec

¹⁸ *Gosier* est, avec *salaire*, un des deux substantifs (*loup* mis à part) qui est répété deux fois dans ce court apologue de 17 vers. Il s'agit de mots-clés qui font leur marque dans l'imaginaire de la fable, et autour desquels elle organise son discours.

dextérité. Mais cet empressement, marqué par un vocabulaire si puissant, n'est plus celui de la glotonnerie. Il s'agit plutôt de l'urgence de la tâche à accomplir dans l'exercice du métier, et ce n'est qu'après avoir accompli cette tâche que la cigogne réclamera son dû. Dans sa mentalité de digne représentante du tiers État, la satisfaction est toujours médiée par le travail, et la consommation par la production. La cigogne envisage le travail comme la valeur supérieure qui lui permet d'obtenir, de façon différée, la satisfaction qu'elle cherche par le biais d'un salaire ou de sa forme sublimée, la gratitude. Dans les deux cas, il y a dette, qu'elle soit financière ou morale.

Chez La Fontaine, l'identité de l'oiseau se modèle, au niveau de l'allégorie, sur ce système de valeurs. À l'encontre de tous ses prédécesseurs, il est le seul qui fait de son personnage ailé une cigogne; Esope et Babrius avaient mis en scène un héron, et Phèdre une grue, comme tous les fabulistes qui ont suivi¹⁹. Ce dernier choix semble reposer sur la pauvreté d'esprit qui caractérise la grue dans l'imagerie animalière, trait nécessaire pour justifier psychologiquement l'intervention téméraire de l'oiseau²⁰. Le Noble, par exemple, exploite cette faiblesse en rapport avec l'apparence physique de son personnage :

Quand au bruit répandu vint une sote Gruë
 Une Gruë à cerveau d'Oïson,
 Et que la nature a pourveuë
 D'un long bec, d'un long cou, mais de courte raison.
 (v. 47-50)

¹⁹ À l'exception de Haudent, qui parle d'un gruyau.

²⁰ La grue a longtemps été célèbre pour sa grande sottise : presque tous les dictionnaires de l'époque rappellent que « grue » se dit d'une personne niaise, qu'on peut tromper facilement. Le gruyau de Haudent va évidemment dans le même sens, avec, en plus, la naïveté du blanc bec.

Or La Fontaine a préféré à cette représentante bien connue de la stupidité une cigogne, choix qui invite à s'interroger sur la valeur allégorique de l'animal : pour qui ou pour quoi doit-on prendre cette cigogne? La piste est déjà indiquée par quelques dictionnaires de l'époque : « elle est le symbole de la reconnaissance » (RI). Lorsqu'on suit cette piste dans les histoires naturelles de l'Antiquité ou dans les bestiaires du Moyen Âge, on trouve une tradition intéressante qui, à partir d'observations zoologiques plus ou moins exactes, fait de l'oiseau une créature emblématique de la gratitude :

Au commencement du printemps, [les cigognes] reviennent parmi nous, et tout près de nous elles bâtissent leurs nids et donnent le jour à leurs petits, qu'elles mettent tant de soin à surveiller et à nourrir que toutes les plumes de leur ventre tombent et forment une couche sous les oisillons, au point que parfois elles deviennent incapables de voler : il est nécessaire alors que leurs enfants les nourrissent et prennent soin d'elles aussi longtemps qu'ils ont été nourris eux-mêmes par leurs parents, et jusqu'à ce que toutes les plumes aient repoussé²¹.

Chez Voiture, une explication plus courte du comportement des cigognes, qui « [...] nourrissent leur père en vieillesse »²², débouche sur la même symbolique de la reconnaissance. Quel que soit l'état exact dans lequel lui ont été transmises toutes ces données fantastiques véhiculées par la tradition, La Fontaine a probablement joué sur cet aura entourant la cigogne pour que la prise de parole du loup soit portée à un point extrême d'ironie : non seulement le prédateur ne voit pas sa propre ingratitude, mais il va à l'encontre de toute la symbolique animalière lorsqu'il traite la cigogne d'ingrate. C'est que, dans son optique, la cigogne qui demande son salaire en croyant simplement réclamer son dû transgresse toute la déférence qu'elle devait à son seigneur, prouvant du même coup

²¹ Brunetto Latini, *Livre du Trésor*, dans *Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présenté par Gabriel Bianciotto, Évreux, Stock, 1980, p. 202.

²² *Lett.* 193, citée par Littré, à l'article *Cigogne* (LI).

qu'elle tient pour peu de chose qu'il l'ait protégée en l'épargnant. Parce qu'ils conçoivent une même situation à partir de deux mentalités incompatibles, la rupture entre les deux animaux est insurmontable. Le face-à-face des adjectifs possessifs dans la réponse du loup offre d'ailleurs, en l'espace de six vers, un écho de cette séparation : « Votre / ma / mon / votre / ma ».

La Fontaine et la tradition fablière

Les *Fables* de La Fontaine, comme la plupart des œuvres du XVII^e siècle, appartiennent, on le sait, à une littérature basée sur la dialectique de l'imitation et de l'innovation. L'obligation de *faire comme* les modèles consacrés, en conservant toujours certains de leurs éléments, se double presque toujours d'une volonté de *faire autre*, elle-même tournée le plus souvent en ambition de *faire mieux*, ce qui confère une forte dimension critique aux rapports qu'un écrivain entretient avec la tradition qu'il perpétue.

Si on compare *Le Loup et la Cigogne* aux principales variantes qui l'ont précédé, on constate que La Fontaine a apporté deux corrections majeures à cet apologue en supprimant le marché que les deux protagonistes étaient censés conclure avant lui. La première de ces corrections élimine l'étrange invraisemblance qui méconnaissait grossièrement l'urgence et la gravité de la situation : avec un os dans la gorge, le loup n'a évidemment ni le temps ni les moyens locutoires de négocier avec l'oiseau. Néanmoins, la tradition a fidèlement conservé ce trait narratif, certaines variantes y ajoutant même des longueurs complaisamment pittoresques : conseil des animaux pour évaluer lequel d'entre eux doit

aider le loup, hésitations de l'oiseau que le loup doit convaincre par un serment solennel. Chez La Fontaine, le loup, saisi par les spasmes de l'étouffement, sera quant à lui incapable d'articuler un seul mot jusqu'au moment de sa délivrance, comme le fabuliste le souligne (v. 6), en dénonçant du même coup l'in vraisemblance qu'il corrige. L'« enossé », comme l'appelaient beaucoup de variantes antérieures, ne pourra alors que « faire signe » à la guérisseuse, avec sa patte, comme on le devine aisément.

De cette première correction, La Fontaine tire plus d'un effet sarcastique. Le loup, d'abord incapable d'articuler un son, monopolise la parole, aussitôt guéri, au point que son discours supprime la moralité attendue. Ainsi, son gosier, l'organe dans lequel se concentraient la détresse et l'impuissance, se métamorphosera précisément en organe agresseur. De la même façon, puisque son mutisme l'oblige à communiquer par geste, la patte du loup servira autant à exprimer l'appel au secours lorsqu'il est aphasique que la menace de représailles au moment où il recouvre sa puissance : « Ne tombez jamais sous ma patte » (v. 17). Dans ce système de symboles, le parallélisme gosier/patte l'emporte sur la sémiosis animale traditionnelle qui ne fait pas précisément de la patte du loup un outil meurtrier. Ce privilège revient d'habitude à la patte du lion, comme La Fontaine lui-même le confirme ailleurs, notamment dans *Le Lion et le Rat* (II, 11) : « Entre les pattes d'un Lion / Un Rat sortit de terre assez à l'étourdie. / Le Roi des animaux, en cette occasion / Montra ce qu'il était, et lui donna la vie » (v. 5-8); dans *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion* (I, 6), où c'est au moyen de ses griffes que l'animal découpe le cerf et tient en respect ses partenaires, ou encore dans *Le Lion et le Moucheron* (II, 9) où les mêmes griffes menacent de lacérer le moucheron importun. Ce sont ses griffes, enfin, que

le roi des animaux doit se faire « rogner », comme il se fait « limer » les dents, pour se rendre inoffensif dans *Le Lion amoureux* (IV, 1).

La deuxième grande correction que La Fontaine apporte en réduisant le loup au mutisme est l'élimination du contrat et du serment solennel par lesquels ce personnage se liait auparavant envers sa partenaire. Pour des raisons dramatiques aussi bien que sociologiques, l'existence d'un marché entre les deux animaux était déplacée, non seulement invraisemblable, comme nous l'avons vu précédemment, mais doublement inutile. Ni le loup ni la cigogne ne pouvaient s'imaginer qu'il devait y avoir un marché : pour le seigneur, le salaire n'est pas concevable, tandis que pour la bourgeoise, il ne l'est que trop. En ce sens, la promesse d'un salaire aurait faussé la situation, puisque l'obligation de tenir parole vaut pour l'aristocrate autant que pour le bourgeois; on dit : « Foi de gentilhomme », de même que le seigneur appelé à la rescousse dans *Le Jardinier et son Seigneur* promet de chasser le lièvre « sur [s]a vie » (IV, 4, v. 17). Un loup qui promet une récompense et qui la refuse ensuite, ce qui met sans équivoque tout le tort de son côté, manque à ses propres normes de conduite et détruit le dualisme de la fable. Celle-ci se réduit dans ce cas à une simple satire de la fourberie, comme, par exemple, chez Corrozet.

Au contraire, le mutisme de l'animal complexifie la problématique morale en permettant à La Fontaine d'opposer deux mentalités sans trancher entre elles; intervention bénéfique dont il laisse une trace dans la trame narrative, comme s'il voulait à la fois justifier son choix et porter un jugement négatif sur ceux des versions précédentes : « *De bonheur pour ce loup, qui ne pouvait crier* » (v. 6). Il va de soi que, pour tous les autres fabulistes, le loup qui trahissait sa parole était automatiquement l'ingrat de la fable, comme chez Corrozet : « Le bien qu'on faict à l'ingrat est perdu » (v. 23). Mais La Fontaine, chez

qui le loup est muet, pourra de son côté récupérer le mot de Phèdre, proféré par le loup, qui clôt la discussion et l'apologue : « Ingrata es »²³.

Mimésis poétique

Si l'on rapproche l'*incipit* du *Loup et la Cigogne* de ceux des autres fables dans lesquelles apparaît un loup, on est frappé d'emblée par la singularité du procédé, mentionné plus haut, qui utilise le détour de l'espèce pour mettre en lumière la voracité qu'illustre l'individu. Dans la majorité des autres fables, le loup est introduit sans ambages par le biais d'une nomination simple et individuelle : « Un Loup », « Certain Loup », « Un certain Loup », « Messer Loup »²⁴. Si toutefois il arrive au fabuliste d'évoquer l'espèce avant d'en faire entrer en scène le représentant, ce n'est que pour les besoins aussi évidents que contingents du dialogue, ou pour ceux de quelque commentaire extradiégétique. Le premier cas survient dans *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau* (IV, 15), où une mère enseigne à son petit le « mot de guet » : « Foin du Loup et de sa race », et dans *Le Berger et son troupeau* (IX, 19), où un berger exhorte ses bêtes à « tenir ferme : / Cela seul suffirait pour écarter les Loups ». Pour le deuxième cas, on trouve des exemples comme celui du *Loup et le Renard*

²³ Phèdre présente d'ailleurs (tout comme Esope) une structure identique de la prise de parole : seul le loup y a droit, en manière de réponse péremptoire.

²⁴ « Un Loup », appellation de loin la plus fréquente, apparaît dans *Le Loup et le Chien* (I, 5), *Le Loup et l'Agneau* (I, 10), *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II, 3), *Le Loup devenu Berger* (III, 3), *Les Animaux malades de la peste* (VII, 1), *L'Âne et le Chien* (VIII, 17), *Le Loup et le Chasseur* (VIII, 27), *Le Berger et son troupeau* (IX, 19) et *Le Loup et les Bergers* (X, 5); « Certain Loup » apparaît dans *Le Loup et le Chien maigre* (IX, 10) et dans *Le Renard, le Loup et le Cheval* (XII, 17); « Un certain Loup » dans *Le Cheval et le Loup* (V, 8) et, finalement, « Messer Loup » dans *Le Loup, la Mère et l'Enfant* (IV, 16).

(VI, 11) : « Mais d'où vient qu'au Renard Ésope accorde un point? [...] / Quand *le Loup* a besoin de défendre sa vie, / Ou d'attaquer celle d'autrui, / N'en sait-il pas autant que lui? », ou encore celui d'une seconde fable du même nom (IX, 12) : « Certain Renard voulut, dit-on, / Se faire Loup. Hé qui peut dire / Que pour le métier de Mouton / Jamais *Loup* ne soupire? ».

Tous ces exemples, qui s'expliquent par les contraintes immédiates du contexte, ne constituent pas, au demeurant, des *incipits* à proprement parler. Cette différence confère au premier vers du *Loup et la Cigogne* un statut d'autant plus particulier qu'il est souligné par une anaphore qui met en parallèle le pluriel de l'espèce, « Les Loups », et le singulier du personnage, « Un Loup ». Le passage d'un niveau à l'autre est en outre faussement motivé par un « donc » qui n'introduit à vrai dire aucun rapport logique, mais en traduit plutôt l'absence.

Le fabuliste met ainsi en vedette par plusieurs moyens un mouvement discursif parfaitement comparable à une extraction : le personnage, avec toute son individualité, est extirpé du groupe avec lequel il commence par se confondre. Ce jeu ne retiendrait pas trop l'attention si on ne le retrouvait sous une autre forme dans le chevauchement fort singulier des unités syntactiques et prosodiques avec les unités de sens. Les deux premières coïncident dans le quatrain de l'exposition : une phrase complète en remplit le premier vers, et une autre est harmonieusement répartie dans les trois vers suivants. Mais l'unité de sens reste cependant incomplète. Pourquoi un loup qui se livre à son activité favorite en compagnie de ses semblables risquerait-il de « perdre la vie »? La réponse n'est fournie qu'ensuite, en une seule phrase et en un seul vers (« Un os lui demeura bien avant au gosier »), veuf lui aussi dans la mesure où rien ne le rattache, sauf la rime, au vers suivant,

qui fait partie d'une autre unité phrastique. Tout se passe comme si le sens, d'abord sous-entendu, enfoui dans la masse du quatrain initial, en était ensuite extrait, isolé, monté en épingle. La même dynamique de l'explication différée, et comme soutirée de l'énoncé qui en crée le besoin, existe entre le vers 7 : « Il lui fait signe, elle accourt » et le vers 8 qui justifie la promptitude avec laquelle s'enchaînent ces deux actions capitales : la cigogne est en fait une « opératrice », et c'est son métier de secourir ainsi les gens en mauvaise posture.

Cette même dynamique trouve enfin un pendant au niveau de l'histoire dans son ensemble. La tradition voulait que l'intervention salutaire de l'oiseau y soit racontée deux fois, d'abord par le narrateur et ensuite par le patient qui rappelait au souvenir de la volatile l'imprudence de son geste. Cette répétition narrative incontournable se doublait volontiers de répétition verbale, comme, par exemple, chez Corrozet : « Lors son long col dedans sa gueulle adresse » (v. 15) et « Tandis qu'estoit ton long col estendu / En mon gosier » (v. 21). La Fontaine évite cette lourdeur, mais reprend du même coup, encore une fois, le jeu dont nous avons vu jusqu'ici trois manifestations différentes. Chez lui, le narrateur se contente d'annoncer que la cigogne « retira l'os » (v. 10), et ce n'est que cinq vers plus tard que l'on apprend par quel moyen : « D'avoir de mon gosier retiré votre cou » (v. 15). Le procédé est d'une extrême singularité et, s'il risque de passer inaperçu, c'est seulement parce que, dans notre culture, nous connaissons La Fontaine longtemps avant de le lire dans le vrai sens du terme, et aussi parce que, dans la plupart des éditions, dont celles publiées du vivant de l'auteur, une gravure divulgue d'emblée l'information avec laquelle jouera le texte.

Quatre fois donc, la fable imite, par les moyens du discours même qui la constitue, le geste d'extraction autour duquel tourne toute l'histoire. On n'aurait su pousser plus loin la mimésis poétique.

Chapitre 3 :
La Grenouille et le Rat

LA GRENOUILLE ET LE RAT (IV, 11)

- Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même.
J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui :
Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême.
- 5 Mais afin d'en venir au dessein que j'ai pris,
Un Rat plein d'embonpoint, gras, et des mieux nourris,
Et qui ne connaissait l'avent ni le carême,
Sur le bord d'un marais égayait ses esprits.
Une Grenouille approche, et lui dit en sa langue :
- 10 Venez me voir chez moi, je vous ferai festin.
Messire Rat promet soudain.
Il n'était pas besoin de plus longue harangue
Elle allégua pourtant les délices du bain,
La curiosité, le plaisir du voyage,
- 15 Cent raretés à voir le long du marécage :
Un jour il conterait à ses petits-enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants
Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique.
- 20 Un point sans plus tenait le galand empêché.
Il nageait quelque peu; mais il fallait de l'aide.
La Grenouille à cela trouve un très bon remède :
Le Rat fut à son pied par la patte attaché;
Un brin de jonc en fit l'affaire.
- 25 Dans le marais entrés, notre bonne Commère
S'efforce de tirer son Hôte au fond de l'eau,
Contre le droit des gens, contre la foi jurée;
Prétend qu'elle en fera gorge-chaude et curée :
(C'était à son avis un excellent morceau.)
- 30 Déjà dans son esprit la Galande le croque.
Il atteste les dieux; la Perfide s'en moque.
Il résiste; elle tire. En ce combat nouveau,
Un Milan qui dans l'air planait, faisait la ronde,
Voit d'en haut le pauvre se débattant sur l'onde.
- 35 Il fond dessus, l'enlève, et, par même moyen,
La Grenouille et le lien.
Tout en fut : tant et si bien
Que de cette double proie
L'Oiseau se donne au cœur joie,
- 40 Ayant de cette façon
À souper chair et poisson.

jeûne de l'année, l'*avent* et le *carême*, qui font le supplice des gourmands plus scrupuleux que le rat. Ce gros mangeur, qui place les plaisirs du ventre avant les contraintes religieuses, se trouve ainsi associé au type du tartuffe qu'on retrouve ailleurs dans les *Fables*, épicurien libre de s'engraisser parce qu'il vit dans l'abondance et l'oisiveté à la faveur de sa feinte piété. Dans *Le Rat qui s'est retiré du monde* (VII, 3), par exemple, le protagoniste, nouvel ermite établi dans un fromage de Hollande, « devint *gros et gras* » parce que, explique La Fontaine en style indirect libre, « Dieu prodigue ses biens / À ceux qui font vœux d'être siens » (v. 11-12). Dans *Le Chat, la Belette et le petit Lapin* (VII, 15), le juge qui finit par croquer les deux plaideurs est « un Chat vivant comme un dévot ermite, / Un Chat faisant la chattemite, / Un saint homme de Chat, bien fourré, *gros et gras* » (v. 32-34).

Mais le bel embonpoint du rongeur prend, pour la grenouille, une tout autre signification. Comme le souligne O. de Mourgues : « L'aspect florissant du rat, son humeur euphorique, tout ce qui fait de lui, subjectivement, un être heureux, fait aussi de lui, objectivement, une créature vulnérable, une proie de choix, car telle est la cruelle ambivalence des lois de la nature »⁸. M. Gutwirth, qui cite également O. de Mourgues, compare de plus le rat de La Fontaine à la souris qu'on retrouve chez Marie de France : « Physionomie parlante, le rat de La Fontaine a tout du rentier de Marie de France, tout du flâneur dont la personne replète, *sans qu'il s'en doute*, est une provocation »⁹. L'ambiguïté de ce personnage, dans lequel coïncident le sujet et l'objet de la concupiscence alimentaire, dédouble cette concupiscence, la tourne en obsession. Les deux protagonistes, gouvernés

⁸ Odette de Mourgues, *op. cit.*, p. 139.

⁹ Marcel Gutwirth, *op. cit.*, p. 155.

La ruse la mieux ourdie
 Peut nuire à son inventeur,
 Et souvent la perfidie
 Retourne sur son auteur.

Un « Hymne de la volupté »

Le XVII^e siècle définissait le Beau par un système de normes que l'on désigne de nos jours sous le nom d'esthétique classique. Clé de voûte de cette esthétique, la vraisemblance représente une question beaucoup trop vaste pour que nous l'abordions ici. Il nous faut dire toutefois quelques mots sur la vraisemblance fablière, propre au genre lafontainien. On doit d'abord distinguer, à l'intérieur de celle-ci, la vraisemblance allégorique de la vraisemblance matérielle. Dans le premier cas, le choix du fabuliste est déterminé par une sémiotique plus ou moins figée des animaux protagonistes et des rapports entre eux. Chaque bête incarne quelques traits humains, et la stabilité de ce code est assez grande pour qu'un renard niais ou un agneau belliqueux semblent une atteinte au vraisemblable. Dans le second cas, les contraintes de la vraisemblance matérielle, bien qu'assez flexibles pour permettre que des animaux se parlent entre eux, exigent tout de même, par exemple, que les rapports de force de la fiction soient les mêmes que dans la réalité. Comme P. Dandrey le soulignait dans son ouvrage sur *La Poétique de La Fontaine*, cette vraisemblance particulière, à demi réaliste, représente, au XVII^e siècle, la conjonction entre « [...] deux formes de référence à la nature pratiquées par l'art classique : médiate, par l'intermédiaire d'une tradition héritée; immédiate, par contact avec le réel observé »¹.

¹ Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 161.

Parmi les divers aspects que prend cette vraisemblance matérielle se trouve la vraisemblance alimentaire, respectée généralement par les fabulistes et requise par les lecteurs, malgré le fait qu'elle fonctionne dans un genre manifestement peu mimétique. H. Fabre, par exemple, en lecteur résolument entomologiste, a reproché à La Fontaine de faire convoiter à sa cigale un morceau de mouche ou de vermisseau². Si effectivement cette entorse faite à la réalité est injustifiable, que doit-on penser d'un batracien qui veut manger un rongeur dans *La Grenouille et le Rat*, surtout lorsqu'on remarque que La Fontaine est le seul parmi tous ceux qui ont traité ce sujet à présenter le rat comme un repas convoité par la grenouille³? La modification majeure que le fabuliste introduit dans l'histoire se présente comme une bizarrerie qui va à l'encontre à la fois de la vraisemblance observée et de toute la tradition.

En confrontant les différentes fables de la tradition, on constate en effet que la noyade machinée par la grenouille n'est jamais motivée par un projet alimentaire. Combat aquatique ou, comme chez Haudent et chez Le Noble, querelle qui se déroule entièrement sur la terre ferme, l'anecdote semble dans tous les cas s'être développée sur le fond burlesque de la guerre homérique qui oppose les deux races depuis la *Batrachomyomachie*, et dont on rencontre d'ailleurs les principaux protagonistes, du côté des rongeurs, dans la fable *Le Combat des Rats et des Belettes* (IV, 6), où Artarpax, Psicharpax et Méridarpax

² J.-H. Fabre proteste ainsi contre « les grossiers non-sens » que retiendra l'enfant à propos d'une cigale qui « demandera toujours l'aumône de quelques grains de blé, nourriture incompatible avec son délicat suçoir; en suppliante, elle fera la quête de mouches et de vermisseaux, elle qui ne mange jamais »; *Souvenirs entomologiques*, Paris, Delagrave, 1925, vol. 5, p. 230, cité par J.-P. Collinet (qui se réfère à l'édition de 1917, p. 216), en notes de la fable *La Cigale et la Fourmi*, *op. cit.*, p. 1060.

³ Marcel Gutwirth, au cours des très belles pages qu'il consacre à cette fable dans *Un merveilleux sans éclat*, *op.cit.* (p. 150-157), s'étonne également de cette particularité chez le fabuliste : « Pas plus que les cigales ne se nourrissent de blé, les rats ne risquent de se noyer, ou de servir de repas à une grenouille », p. 154.

guerroient pour le « peuple Souriquois » (v. 21-24). Cette continuité d'inspiration qu'on retrouve chez La Fontaine à cinq fables de distance dans le même livre n'est pas un hasard, et témoigne du lien étroit qui unit, dans la tradition, les recueils de fables et la *Batrachomyomachie*, comme le précise J.-P. Collinet : « cette épopée parodique et burlesque très ancienne (on penche pour la dater du V^e siècle avant notre ère) était souvent jointe, ainsi que la *Galéomyomachie*, ou *Combat des Belettes et des Rats*, aux recueils ésopiques »⁴.

C'est d'ailleurs par le motif de cette noyade que débute l'œuvre attribuée à Homère : par inadvertance, le roi batracien Physignathus cause la mort du rat guerrier Psicharpax, qu'il avait invité à venir se régaler dans son royaume aquatique; l'idée du régal que La Fontaine retient dans son apologue se trouvait ainsi déjà à la base du voyage entrepris par le rongeur. Malheureusement, une hydre surgit subitement de l'eau a forcé le batracien à plonger en entraînant avec lui son compagnon de voyage. Bien que sans malice, cet incident provoque une guerre entre les deux races qui explique, dans la tradition de *La Grenouille et le Rat*, les intentions agressives de la grenouille. Le même incident, devenu tentative de meurtre assortie ou non d'invitation au repas, entraîne finalement l'intervention d'un oiseau de proie s'emparant des deux ennemis.

La tradition fablière offrait à La Fontaine trois scénarios différents. Selon le premier, illustré par Esope et par Marie de France, la souris⁵ invite d'abord la grenouille à manger chez elle, sur la terre ferme, pour ensuite accepter de se rendre dans le marais, soit

⁴ Jean-Pierre Collinet, *op. cit.*, p. 1115.

⁵ Le rat de La Fontaine est tour à tour souris et rat dans la tradition, mais nous ne relèverons pas cette nuance comme significative, puisque La Fontaine ne distingue pas scrupuleusement entre ces deux animaux (voir en particulier *Le Chat et un vieux Rat* (III, 18)).

en retour (chez Esope), soit parce qu'elle convoite un meilleur repas (chez Marie de France⁶). Le deuxième scénario, développé par les *Isopets* et par Corrozet, ne reprend pas cet élément narratif de l'invitation : c'est la souris qui veut d'elle-même traverser l'eau, soit sans raison apparente, soit pour rendre visite à sa parenté sur l'autre rive, soit enfin parce que la faim l'y pousse, réminiscence probable du motif du repas dans la version d'Esope. Sans crainte du danger, elle accepte la traversée que la grenouille lui propose avec l'intention de la noyer, pour satisfaire à la haine ancestrale. Enfin, Haudent et Le Noble, qui reprend la fable à la suite de La Fontaine mais d'une tout autre façon, ne conservent pas l'épisode de la noyade dans l'étang : c'est sur le sol que la souris et la grenouille se battent en duel. Le combat est amené, dans le premier cas, par un contexte épique qui rappelle la *Batrachomyomachie* : « Une grenouille eust quelque foy / Contre une souris grosse guerre » (v. 1-2) et, dans le deuxième, par une altercation entre les deux protagonistes.

Or, La Fontaine a choisi de réaménager l'intrigue qu'il trouvait dans les trois scénarios à sa disposition en introduisant la circonstance d'une grenouille mise en appétit par le rat. Étrange entorse à la zoologie fablière, cette invention permet au poète d'allonger la série des mangeurs-mangés, réduite, dans les autres versions, à l'oiseau qui faisait son repas des deux ennemis. Chez La Fontaine, la convoitise alimentaire prend des proportions plus vastes, instituant une véritable chaîne alimentaire dont la grenouille, qui pense se régaler du rat, ne représente qu'un maillon, et un moyen d'augmenter la volupté

⁶ Dans la fable de Marie de France, lorsque la souris demande à la grenouille ce qu'elle pense de la nourriture qu'elle lui sert, l'invitée répond : « Elle serait fort bien préparée / si on l'avait fait tremper dans l'eau. / Si seulement nous étions, à présent, au milieu de ce pré, / dans un marais, qui est fort agréable! » (« [...] mut par esteit bien appareillé, / si en ewe eüst esté muillé. / En mi cel pré en un wascel / fussums ore, que mut est bel [...] » (v. 35-38)).

gastronomique qui informe et sature sa fable. En effet, cet appétit qu'ont les animaux les uns pour les autres ou, dans le cas du rongeur, pour une nourriture quelconque, implique davantage qu'une question de survie : il s'épanouit plutôt comme un épicurisme gastronomique qui n'est pas sans rappeler l'importance que revêt la volupté en général dans l'œuvre de La Fontaine, particulièrement dans le poème que l'auteur des *Amours de Psyché et de Cupidon* lui consacre à la fin de son roman :

Ô douce Volupté, sans qui dès nostre enfance
 Le vivre et le mourir nous deviendroient égaux;
 Aymant universel de tous les animaux,
 Que tu sais attirer avecque violence!
 [...]
 Pourquoi sont faits les dons de Flore?
 Le Soleil couchant, et l'Aurore?
 Pomone et ses *mets délicats*?
 Bacchus l'âme des *bons repas*?
 Les forests, les eaux, les prairies,
 Mères des douces rêveries?
 [...]
 J'ayme le Jeu, l'Amour, les Livres, la Musique,
 La Ville et la Campagne, enfin tout, il n'est rien
 Qui ne me soit souverain bien [...]⁷.

Dans *La Grenouille et le Rat*, la série des gastronomes commence par l'apparition d'un rat décrit du seul point de vue de l'épanouissement alimentaire, à la fois celui dont il jouit lui-même, en tant que sujet, et celui dont il fait rêver, en tant qu'objet de convoitise, la grenouille : « Un rat plein d'embonpoint, gras, et des mieux nourris / Et qui ne connaissait l'avent ni le carême » (v. 6-7). Pas moins de quatre termes soulignent, dans le premier vers, la prédilection du rongeur pour la bonne chère : *plein, embonpoint, gras, nourris*. Le deuxième vers reprend la même idée par un biais négatif, où il est question des périodes de

⁷ Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 219-220.

aussi bien l'un que l'autre par leur estomac, se ressemblent à cet égard au point de mériter tous deux le même qualificatif, mis de surcroît en vedette par la flexion des genres : « Un point sans plus tenait le *galand*¹⁰ empêché » (v. 20) et « Déjà dans son esprit la *galande* le croque » (v. 30).

D'entrée de jeu, la grenouille invite le rat à un festin chez elle, ce qui laisse entendre qu'elle est sûre d'avoir trouvé là un argument de taille pour entraîner sa victime dans l'eau. Encore une fois, comme le propose M. Gutwirth, ce rat fait penser au rongeur de Marie de France : « Comme le maître du moulin chez Marie de France, c'est un gâté par la Providence : on l'invite à dîner *out of the blue*, il ne se doute de rien, il accepte »¹¹. Mais ce festin est d'une savoureuse ambiguïté dans la bouche de celle qui se révèle experte dans l'art du langage. Si, aux oreilles du rat, « je vous ferai festin » (v. 10) signifie en effet : « Je vous donnerai un festin », dans la bouche même de la grenouille, la même promesse signifie plutôt : « Je ferai un festin *de* vous » car, comme La Fontaine se fait un plaisir de le révéler au moment opportun : « C'était à son avis un excellent morceau. / Déjà dans son esprit la galande le croque » (v. 29-30). Cette invitation de la grenouille à un festin à double sens reprend exactement, mais par d'autres moyens, l'ambiguïté déjà rencontrée plus haut dans la description du rongeur considéré à la fois comme objet et comme sujet de la concupiscence alimentaire.

Les termes mêmes dans lesquels la grenouille envisage son hôte-pâturage préparent l'entrée en scène d'un troisième gastronome et en profilent un quatrième, qui restera

¹⁰ Le *galand*, pour le *Dictionnaire* de Furetière, est un homme « habile, adroit, dangereux, [qui] entend bien ses affaires » (FU).

¹¹ Marcel Gutwirth, *op. cit.*, p. 155.

virtuel : « Prétend qu'elle en fera gorge-chaude et curée » (v. 28). La première de ces deux expressions de chasse convient parfaitement aux milans. Elle signifie, selon le *Dictionnaire de l'Académie* : « en termes de fauconnerie, La chair des animaux vivans qu'on donne aux oiseaux de proie » (AC). La deuxième expression s'applique aux chiens, autres gastronomes dont l'évocation en filigrane rejoint dans la fable la série d'allusions à la voracité et aux plaisirs de l'estomac. Elle signifie, toujours selon le *Dictionnaire de l'Académie*, la « Pasture que l'on donne aux chiens de chasse, de la beste qu'ils ont prise » (AC). Employés au sujet de la grenouille, ces deux termes l'associent déjà, l'un directement et l'autre par allusion cynégétique, au rapace qui « fait la ronde » en quête, lui aussi, de quelque bon morceau. Chasseur, ce dernier perçoit la grenouille et le rat comme « une double proie » pour fin gourmet. « Chair et poisson » dit en effet les délices d'un repas diversifié où se succèdent exquisément les services gras et les services maigres. Notre milan, seul en définitive à combler ses appétits de gastronome, deviendra le personnage *le mieux nourri* de la fable, actualisant ainsi le potentiel que suggérait le superlatif relatif appliqué au rat « des mieux nourris ».

L'hymne à la volupté qui se déploie dans l'apologue à travers le sensualisme de cette série de gastronomes se retrouve également sur un autre plan : celui de la délectation langagière. La maxime placée en tête de la fable représente en effet, de la part du fabuliste, un témoignage de son rapport gourmet à la langue : « Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui, / Qui souvent s'engeigne soi-même ». Dans son édition des *Fables*, H. de Régnier note la faible intelligibilité des deux vers, causée par l'emploi du mot *engeigner*, c'est-à-dire : « Tromper, prendre au piège, vieux mot formé d'*engin*, *ingenium*, dans le sens d'invention, de ruse. - Dans la réimpression de 1692, sous la date de 1678, on a

mis [...] *enseigner* au lieu d'*engeigner*; c'est une faute d'impression, peut-être une erreur volontaire de l'imprimeur qui ne connaissait pas cette forme archaïque »¹². Le verbe *cuide*, également étranger à la langue classique, accentue le caractère archaïque de la tournure. Le choix de La Fontaine est fort curieux : pourquoi invoquer Merlin et la langue du Moyen Âge à l'appui de la sagesse ésopique, pourquoi surtout utiliser des termes qui risquent de nuire à la clarté dont les classiques se faisaient un impératif, lorsqu'ils s'interdisaient tout particularisme lexical? Or, voilà précisément ce qui caractérise la poésie de La Fontaine par rapport à la production littéraire du XVII^e siècle : parce qu'il n'a pas l'ambition d'épurer à l'extrême la langue dont il se sert, ses fables brillent d'une teinte naturelle qui charme à tout coup ses lecteurs; c'est un des traits de son style que l'on a souvent souligné. J.-D. Biard a noté, par exemple, que « [l]'impression de naturel que donnent les *Fables*, leur ton familier sont dus à cette complète liberté de l'auteur à l'égard de toutes les classifications théoriques des éléments linguistiques, et à la préférence qu'il montre pour les termes et les expressions pittoresques et évocatrices rejetées par les puristes »¹³. Délicat sur les friandises linguistiques, La Fontaine confie d'ailleurs, aux vers qui suivent, sa nostalgie pour les trésors de la langue ancienne : « J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui: / Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême ». Sous les apparences d'une excuse, ce constat d'une rupture regrettée entre deux états de langue est en fait une prise de

¹² Henri de Régnier (éd.), *op. cit.*, vol. 1, p. 307. Ni le *Dictionnaire* de l'Académie, ni celui de Furetière, pas plus que celui de Richelet ne répertorient ce mot; tous trois, en revanche, donnent à *engin* un sens de ruse, d'adresse, en signalant que l'emploi est vieilli. Au Moyen Âge, le terme était par contre beaucoup plus usité; Greimas en donne plusieurs significations, au nombre desquelles « Imaginer, inventer », « Tromper » et « Séduire » (GR).

¹³ Jean-Dominique Biard, *op. cit.*, p. 96.

position du poète d'autant plus hardie qu'elle ne semble répondre à aucun besoin du récit : la conjonction *Mais* qui articule le commentaire de La Fontaine à la narration proprement dite : « Mais afin d'en venir au dessein que j'ai pris, / Un Rat plein d'embonpoint [...] » (v. 5-6), souligne l'apparente superfluité de l'un en l'opposant aux urgences de l'autre. En fait, si le fabuliste se permet cette entrée de biais en la matière et s'il choisit de conserver le mot *enveigner* plutôt que de le traduire par *tromper* (comme il le fait ailleurs : « Car c'est double plaisir de tromper le trompeur » (II, 15, v. 32)), c'est qu'en fin de compte le plaisir que lui procurent les friandises lexicales l'emporte sur l'obligation de transparence envers ses lecteurs et que l'« énergie » sur laquelle il insiste est, de toute évidence, l'équivalent langagier, voire articulatoire, de la saveur recherchée par les gastronomes.

« *L'invitation au voyage* »

Cet aveu de l'importance que la langue revêt pour le fabuliste trouve, quelques vers plus loin, un écho frappant dans la différence de compétence linguistique entre les deux protagonistes. Afin d'approcher le rat au bord de l'eau, c'est « en sa langue » que la grenouille lui parle, précision aussi rare que peu nécessaire dans un genre dont une des principales conventions veut que les espèces animales les plus dissemblables communiquent entre elles sans difficulté. Tout à coup, La Fontaine fait mine de se soucier d'une situation ailleurs systématiquement négligée, et imagine une barrière linguistique qui ne sert d'ailleurs qu'à être surmontée. Notons au passage que cette étrange précision se trouve également dans la fable de Marie de France où la grenouille s'adresse à la souris

« dans son langage », et qu'elle prend le contre-pied exact de la situation que postule la même fable chez Esope : « lorsque les animaux parlaient le *même* langage »¹⁴. Chez La Fontaine, comme chez Marie de France, l'un des interlocuteurs maîtrise au moins deux langues; cependant, comme le référent de l'adjectif possessif est ambigu, il appartient au lecteur de décider lequel des deux est polyglotte. On attribue sans hésiter cette qualité à la grenouille, parce que celle-ci démontre de bien d'autres manières sa supériorité langagière. Elle est polyglotte aussi en ce sens qu'elle peut tenir des discours trompeurs et qu'elle maîtrise l'art du double sens, comme on l'a vu tantôt à propos de son invitation : « Venez me voir chez moi; je vous ferai festin » (v. 10). On remarquera aussi que, des deux personnages, l'un est manifestement sédentaire, tandis que l'autre est mobile, à l'aise dans l'eau aussi bien que sur la terre ferme. C'est à lui qu'il faut donc attribuer la capacité de parler plusieurs langues en même temps qu'une vocation « internationale ».

Une fois soulignée cette attention particulière accordée au langage, on peut également s'interroger sur l'objectif que poursuit le discours alléchant du batracien, aussi long semble-t-il que peu nécessaire, puisqu'il s'adresse à un rat déjà consentant. On a critiqué cette amplification; H. de Régner cite à ce sujet le commentaire de Chamfort : « La Fontaine n'évite rien autant que d'être sec. Voilà pourquoi il ajoute ces six vers, qui sont charmants, quoiqu'il pût s'en dispenser après avoir dit : Il n'étoit pas besoin de plus longue

¹⁴ Ce bilinguisme de la duplicité est mis en relief par la plupart des versions antérieures, notamment celles du Moyen Âge : chez Marie de France : « [La grenouille] lui promet tant, avec sa rouerie bien à elle » (« Tant li premet par sun engin / e la blandist par sa parole / que la creï, si fist ke fole » (v. 44-46)); dans l'*Isopet de Lyon* : « La Rainne pleine de parole » (v. 7) et « La langue vaut pis que nule raige, / Qui ne s'acorde à son coraige » (v. 17-18); dans l'*Isopet I* : « Pour ce est ce trop grand peris / Quant la bouche au cuer s'acorde » (v. 8-9). La seule version de la fable d'Esope à laquelle nous avons eu accès est celle citée en annexe de l'ouvrage réunissant les apologues de Babrius et de Phèdre, *Babrius and Phaedrus*, éd. Ben Edwin Perry, London, Heinemann, 1965. Elle débute ainsi : «Once when the animals all spoke the same language, a mouse made friends with a frog and invited him to dinner», p. 490.

harangue »¹⁵. Il serait cependant étrange que La Fontaine soit tombé dans le verbiage par aversion pour la sécheresse. Si le discours de la grenouille nous paraît inutile, c'est parce que le fabuliste lui-même veut qu'il en soit ainsi. Il aurait pu facilement rendre ce discours indispensable, en supposant tout simplement un rat plus hésitant. Il suppose tout le contraire, pour ensuite souligner lui-même la superfluité diégétique de la « harangue » qu'il fait prononcer à la grenouille. C'est que la fable passe à cet endroit du régime de l'action à celui de la rêverie, signalée par un de ses traits caractéristiques, sa gratuité. Et cette rêverie transforme l'invitation au festin en une « invitation au voyage ».

La tentation du voyage est l'une des plus fortes dans un univers fablier truffé d'autres tentations perfides à l'envi, qui sollicitent soit le ventre (*Le Corbeau voulant imiter l'Aigle* (II, 16), *Le Loup devenu Berger* (III, 3), *Le Cheval et le Loup* (V, 8)), soit l'amour-propre (*Le Corbeau et le Renard* (I, 2), *Le Geai paré des plumes du Paon* (IV, 9), *Le Cierge* (IX, 12)), ou qui jouent, dans le cas des personnages humains, sur la soif du gain (*La Poule aux œufs d'or* (V, 13), *L'Ours et les deux Compagnons* (V, 20), *La Laitière et le pot au lait* (VII, 9)). On la rencontre dans *Le Berger et la mer* (IV, 2), *Le Pot de terre et le Pot de fer* (V, 2), *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* (VII, 11), *Les Deux Pigeons* (IX, 2) et *La Tortue et les deux Canards* (X, 2). M. Gutwirth en fait voir toute l'envergure, à propos de cette dernière fable, dont aucune version antérieure ne comprenait, comme il le remarque, un éloge du voyage :

Quelle meilleure représentation demander à la fable de l'importance qu'elle sait accorder au terrain de son déroulement que l'étrange passion attribuée à l'héroïne, que l'on eût pensée casanière, de *la Tortue et les deux Canards* (X, ii)? Dans le modèle oriental, c'est l'assèchement de son marais qui fait que la tortue s'adresse à deux oies de ses amies (chez

¹⁵ Henri Régner, (éd.), *op. cit.*, vol I, p. 309.

Bidpai, par exemple) pour qu'elles ne la laissent pas périr seule alors qu'ils (sic) émigrent vers quelque lac. Esope et ses imitateurs font qu'elle s'adresse à l'aigle pour qu'il lui enseigne à voler! n'arrivant pas à la dissuader il l'emporte, la fracasse sur un rocher; morale : ne cherchons pas à nous égarer à ceux qui nous dépassent. On voit que La Fontaine y a mis, largement, du sien¹⁶.

Les plaisirs du voyage sont multiples, et la grenouille les évoque un à un au rat émerveillé : plaisir des yeux régalez de spectacles exotiques : « La curiosité [...] / Cent raretés à voir » (v. 14-15); plaisir de connaître : « les mœurs des habitants / Et le gouvernement de la chose publique / Aquatique » (v. 17-19); plaisir de raconter : « Un jour il conterait à ses petits-enfants » (v. 16). Pour défendre son irrépressible désir de voyager, le « volatile » des *Deux Pigeons* (IX, 2) utilisera essentiellement les mêmes arguments en insistant surtout ici sur les joies du conteur de voyages et en y ajoutant le plaisir de l'écouter :

Je reviendrai dans peu conter de point en point
Mes aventures à mon frère.
Je le désennuierai : quiconque ne voit guère
N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
Vous sera d'un plaisir extrême. (v. 23-24)

Mêmes mirages dans *La Tortue et les deux Canards* (X, 2) :

Vous verrez mainte *république*,
Maint royaume, maint peuple; et vous profiterez
Des différentes *mœurs* que vous remarquerez.
(v. 10-12)

Dans *La Grenouille et le Rat*, tentation du festin et tentation du voyage se confondent en un tout mirifique et s'attisent l'une l'autre. La fable *Le Rat et L'Huître* (VIII, 9) réunit

¹⁶ Marcel Gutwirth, *op. cit.*, p. 104.

elle aussi ces deux tentations, mais dans une succession que rien ne laisse prévoir au début : gagné par le désir de voir du pays, enchanté de découvrir sur le bord d'une rive des huîtres qu'il prend pour « des vaisseaux de hauts bords » (v. 12), croyant avoir « déjà vu le maritime empire » (v. 15), le rongeur ne sera attiré que dans un second temps par la volupté gastronomique dont l'huître lui semble la promesse.

La proposition de la grenouille, qui transfigure le marécage en une nouvelle Méditerranée sur les bords de laquelle divers peuples deviennent autant de merveilles à découvrir, repose sur un jeu burlesque des dimensions qui prête à un modeste déplacement l'envergure d'une odyssee. Notons que l'exagération qui consiste à transformer un étang en une vaste étendue d'eau était déjà présente chez quelques autres fabulistes : l'étang devient un fleuve (*Isopet de Chartres, Isopet II*), une rivière (Marie de France), ou carrément une mer (Corrozet : « Ung Rat devers elle s'en vint / Pour sur son corps la mer passer », vers 11-12). Ailleurs dans les *Fables*, on retrouve ce même jeu des dimensions, qui souligne les ridicules et l'inexpérience du casanier aux yeux de qui tout prend des proportions planétaires, mais qui illustre également l'émerveillement de la découverte, frère de l'exagération. Ainsi, l'oiseau qui désire, dans *Les Deux Pigeons* (IX, 2), « entreprendre / Un voyage en lointain pays » (v. 3-4), ira finalement jusqu'à un champ des alentours. De la même façon, le rongeur de la fable *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9) confondra « la moindre taupinée » avec les Apennins et le Caucase, une petite étendue d'eau avec « le maritime empire », puisqu'il est porté par la même euphorie du dépaysement :

Un rat hôte d'un champ, Rat de peu de cervelle,
Des lares paternels un jour se trouva sou.
Il laisse là le champ, le grain, et la javelle,
Va courir le pays, abandonne son trou. (v. 1-4)

Opposés en tant que terme exprimant d'un côté le renfermement médiocre et de l'autre la soif de vastitude, *trou* et *pays* apparaissent également au début de la fable *La Tortue et les deux Canards* (X, 2) : « Une tortue était, à la tête légère, / Qui, lasse de son *trou*, voulut voir le *pays* » (v. 1-2). Le voyage entrepris dans cette fable sur la proposition des deux canards (« Nous vous voiturerons par l'air en Amérique », v. 23) promet cette fois une envergure réelle, mais il ne l'atteindra pas non plus, la tortue lâchant prise bien avant que les oiseaux ne survolent l'océan.

Toutes ces belles aspirations auront ainsi, chacune à leur tour, une fin pénible. Si le « volatile » des *Deux Pigeons* (IX, 2), après avoir essuyé une succession de malheurs, parvient à échapper à la mort, ce ne sera pas le cas de la voyageuse dans *La Tortue et les deux Canards* (X, 2), qui s'écrase sur le sol, ni du rongeur dans *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9), attrapé par le mets qu'il convoitait, ce qui donne lieu à deux morales, dont la seconde rejoint celle de la fable que nous analysons : « Et puis nous pouvons apprendre, / Que tel est pris qui croyait prendre » (v. 38-39).

En fait, comme le signale J. Grimm, le voyage dans les *Fables* est toujours périlleux et toujours malheureux : « Tous les voyages des fables, entrepris au début dans un esprit d'enthousiasme, voire d'engouement optimiste, se terminent par une catastrophe »¹⁷. Une telle association entre le plaisir trompeur et le danger qu'il renferme est la forme

¹⁷ Jürgen Grimm, « «Deux vrais amis vivaient au Monomotapa... ». Évasion orientale, «rentrée en soi» et fol emportement dans les *Fables* », dans *La Fontaine et l'Orient*, éd. Alia Baccar, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 47-55, ici p. 50.

caractéristique que prend, dans l'univers lafontainien, le *topos* du voyage qui fait succéder la déception à l'euphorie de l'aventure¹⁸.

Mais, plus généralement, le piège du voyage s'associe, au XVII^e siècle, au motif romanesque de l'enlèvement par les Barbaresques, Turcs ou Maures. Motif amplement développé dans les grands romans de l'époque, il trouve sa source dans une actualité d'intérêt collectif, inquiétante, dans un danger bien réel, comme celui couru par Vincent de Paul, et que rapporte M. Carmona :

Entre-temps se place une rocambolesque histoire. Vincent de Paul racontera qu'il a été capturé sur la côte languedocienne par des pirates barbaresques qui l'ont conduit à Tunis. Le malheureux aurait été vendu comme esclave, passant au service de plusieurs maîtres successifs. Le dernier, ému par Vincent de Paul, aurait décidé de fuir l'Afrique du Nord en sa compagnie, retraversant la Méditerranée sur une petite barque qui les mène à Aigues-Mortes. De là, tous deux se rendent en Avignon, que Vincent de Paul quitte pour aller de nouveau à Rome. Peu importe ce qui s'est réellement passé. Le fait est que Vincent de Paul, dont on retrouve en effet la trace à Rome dans la suite d'un prélat, s'ennuie bientôt de la France. Le voici en septembre 1608 à Paris¹⁹.

Ce motif joue également sur l'ambiguïté d'un Orient conçu comme « un objet qui se contente de séduire et qui ne va jamais jusqu'à permettre l'accomplissement du désir, un fantasme de l'Autre qui oscille entre la dénonciation et la fascination, la répulsion et l'attraction »²⁰. Orient voluptueux où l'on consomme des mets exotiques et exquis, où les

¹⁸ Les mêmes éléments se trouvent encore une fois combinés dans la fable très connue *Le Rat de ville et le Rat des champs* (I, 9). Même éloignement de chez soi, même volupté gastronomique (le festin auquel le rat des champs est convié est fait de reliefs d'ortolans, soit, selon Furetière, un « petit oiseau délicieux à manger »), même exotisme (le couvert est mis « Sur un tapis de Turquie ») et, finalement, même danger au coeur de la jouissance qui fera conclure à l'invité : « Adieu donc; fi du plaisir / Que la crainte peut corrompre. »

¹⁹ Michel Carmona, *op. cit.*, p. 253.

²⁰ Hatem Akkari, « Le vocabulaire de l'Orient chez La Fontaine », dans *La Fontaine et l'Orient, op. cit.*, p. p. 17-33, ici p. 30.

harems charment l'imagination du voyageur, mais où l'on risque, à tout moment, la mort ou l'esclavage.

L'enlèvement par les Barbaresques suit un modèle simple, qui implique toujours la proximité de la mer, et qui se subdivise en variantes plus ou moins élaborées. Une première variante, qui servira plus tard d'inspiration à Molière dans *Les Fourberies de Scapin*, apparaît dans *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac : elle consiste en une attaque du bateau français par des pirates barbaresques, qui s'emparent sans ruse de leurs victimes. C'est le scénario auquel le valet Corbineli tente de faire croire Granger, de qui il espère soutirer de l'argent :

CORBINELI. - À peine étions-nous entrés en bateau pour passer de la porte de Nesles au Quai de l'École [...] que nous avons été pris par une galère turque. [...] Ces écumeurs impitoyables ne me voulaient pas accorder la liberté de vous venir trouver, si je ne me fusse jeté aux genoux du plus apparent d'entre eux. Hé! Monsieur le Turc, lui ai-je dit, permettez-moi d'aller avertir son père, qui vous enverra tout à l'heure sa rançon²¹.

Une deuxième version de l'enlèvement par les Barbaresques le fait survenir lors d'une promenade en bateau qui n'est plus de même envergure que le voyage où l'on rencontre des pirates; la promenade se déroule au bord de la mer en petite compagnie, dans une atmosphère d'aise et de repos. C'est par un récit de ce genre que Laure berne le Roi dans la *Laure persécutée* de Rotrou :

Mais comme assez souvent nous passions sur ces rives,
 Une autre fille et moy, quelques heures oysives,
 J'avise en un moment l'apareil de ma perte,
 Une superbe Nef, de cent drapeaux couverte,
 Où trop artistement on avoit peint pour moy
 Sur des Croissants d'Argent la terreur et l'effroy.

²¹ Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, Acte II, scène 4, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Prévot, Paris, Bélin, 1977, p. 191.

Le chef de ce Vaisseau, le Turban sur la teste,
S'approche, fait du nostre une prompte conquête
Puis s'enfuit glorieux du Butin qu'il a faict [...]²².

On retrouve finalement ce motif dans la comédie de Molière *Les Fourberies de Scapin*, agrémenté cette fois du motif lafontainien du festin exotique, que propose le Barbaresque pour inciter sa victime à monter sur le bateau. Cette variante, qui se rapproche le plus du canevas lafontainien parce qu'elle introduit la ruse dans le scénario de l'enlèvement, est en fait postérieure de trois ans aux *Fables*. Pour extorquer de l'argent à Géronte, Scapin lui raconte que son fils a été enlevé par des Turcs :

SCAPIN. - Je l'ai trouvé tantôt, tout triste de je ne sais quoi que vous lui avez dit, où vous m'avez mêlé assez mal à propos; et, cherchant à divertir cette tristesse, nous nous sommes allés promener sur le port. Là, entre autres plusieurs choses, nous avons arrêté nos yeux sur une galère turque assez bien équipée. Un jeune Turc de bonne mine nous a invités d'y entrer et nous a présenté la main. Nous y avons passé; il nous a fait mille civilités, nous a donné la collation, où nous avons mangé des fruits les plus excellents qui se puissent voir, et bu du vin que nous avons trouvé le meilleur du monde.

GÉRONTE. - Qu'y a-t-il de si affligeant en tout cela?

SCAPIN. - Attendez, Monsieur, nous y voici. Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer, et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif, et m'envoie vous dire que, si vous ne lui envoyez par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va vous emmener votre fils en Alger²³.

Les diverses particularités de l'invitation au voyage dans *La Grenouille et le Rat* prennent tout leur sens lorsqu'on les relit à la lumière de ce motif romanesque. Tout d'abord, le lieu où se situe la rencontre du rat et de la grenouille reconstitue, en registre burlesque, l'environnement initial où doit se dérouler l'enlèvement : notre rat « Sur le bord

²² Jean Rotrou, *Laure Persécutée*, Acte II, scène 5, [1637], Editions José Feijoo, Mont-de-Marsan, 1991, p. 56-57.

²³ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte II, scène 7, [1671], Paris, Bordas, 1984, p. 67-68.

d'un marais égayait ses esprits » (v. 8), comme Laure et sa compagne ou Scapin et son maître. Sans occupation autre que celle du délassement dans ce lieu de détente à sa mesure, prédisposé donc à la rêverie par l'oisiveté, le rat a tout le loisir d'écouter les propositions qu'on lui fait et de saisir la chance d'une invitation séduisante. Son faible gastronomique, qu'on lui connaît déjà, chatouillé par les propos du batracien qui y ajoute la volupté du voyage, le fait tout naturellement sauter sur l'occasion. On remarquera cependant que ces propos s'ouvrent sur la présentation d'un appât exotique, « les délices du bain » (v.13), qui surprend lorsqu'on considère que le bain, domestique ou dans un cadre naturel, n'était pas une activité particulièrement valorisée par la culture occidentale du XVII^e siècle. On le comptait, en revanche, parmi les raffinements du Levant. Ainsi, Furetière précise, dans son *Dictionnaire*, à l'article *bain*, que « le bain est fort ordinaire chez les Orientaux et les Mahométans » (FU). En ce sens, les « délices du bain » fonctionnent dans la fable comme marqueurs d'orientalisme.

L'alliance chez la grenouille de la ruse et de la férocité reproduit également les principales caractéristiques attribuées au Turc. O. de Mourgues a commenté, à propos du batracien de notre fable, l'importance de l'ironie poétique qui permet d'exprimer « le contraste qui se trouve chez un personnage donné entre le caractère simpliste, naïvement évident de ses préoccupations et la complexité des machinations auxquelles se livre ce personnage pour atteindre son objet ». Par le biais de cette ironie « s'éveille en nous un certain étonnement admiratif devant l'agilité mentale à laquelle peut conduire l'instinct le plus fruste »²⁴. Le Barbaresque, tel que le caricature son archétype romanesque, réunit

²⁴ Odette de Mourgues, *op. cit.*, p. 140 et p. 141.

précisément ces deux qualités qui font sa force troublante : rusé et raffiné, il peut charmer par de beaux discours et par la volupté que promet son luxe exotique mais, cruel, il agit avec une férocité contraire aux mœurs françaises. Si la grenouille n'est pas le seul personnage vorace de l'apologue - le milan n'a rien à lui envier, à cet égard - sa duplicité, illustrée par un stratagème compliqué à souhait, lui est propre, et la singularise fortement.

Notre grenouille est, en définitive, la représentante d'un ailleurs exotique, d'une altérité annoncée d'abord par sa langue maternelle, qu'on devine absolument différente de celle qu'elle utilise pour s'adresser au rat : on pense tout de suite à la langue turque, dont Molière avait mis en scène la bizarrerie dans *Le Bourgeois gentilhomme* (acte IV, scènes 3, 4 et 5; acte V, scène 1 et 4). Son altérité transparaît ensuite dans l'irrespect dont elle fait preuve pour les mœurs de l'Occident chrétien. Ainsi, au vers 27, l'action de la grenouille se trouve condamnée doublement, d'un point de vue juridique et d'un point de vue religieux : la perfide manque, d'un côté, à ce *droit des gens* (v. 26), « qui s'observe dans presque toutes les nations, comme de ne point violer les Ambassadeurs » (FU). Et elle manque, de l'autre, à la *foi jurée* (v. 26) dans un cadre religieux dont on devine qu'il est aussi peu le sien que le cadre chrétien pour un Turc. La Fontaine insiste là-dessus, en rapportant les protestations du rongeur : « Il atteste les Dieux²⁵; la perfide s'en moque » (v. 31); les deux protagonistes s'entendent aussi peu sur le chapitre de la foi qu'un dévot avec un « mécréant ».

²⁵ Selon le *Dictionnaire* de l'Académie, *attester le ciel* et *attester les Dieux* sont deux expressions équivalentes pour dire « prendre à témoin » (AC), la deuxième étant seulement l'expression poétique de la première.

eux, intervenir sur terre, comme le rappelle M. Gutwirth : « “Un plus puissant que nous”, s’écriait le pauvre Esope : à défaut de *dieux*, un milan venu lui aussi d’*en haut* fera l’affaire »²⁷.

²⁷ Marcel Gutwirth, *op. cit.*, p. 156.

Chapitre 4 :
Le Cheval et le Loup

LE CHEVAL ET LE LOUP (V, 8)

Un certain Loup, dans la saison
Que les tièdes Zéphirs ont l'herbe rajeunie,
Et que les Animaux quittent tous la maison,
Pour s'en aller chercher leur vie;
5 Un Loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l'hiver,
Aperçut un Cheval qu'on avait mis au vert.
Je laisse à penser quelle joie.
Bonne chasse, dit-il, qui l'aurait à son croc.
Eh! que n'es-tu Mouton? car tu me serais hoc :
10 Au lieu qu'il faut ruser pour avoir cette proie.
Rusons donc. Ainsi dit, il vient à pas comptés,
Se dit Écolier d'Hippocrate;
Qu'il connaît les vertus et les propriétés
De tous les simples de ces prés;
15 Qu'il sait guérir, sans qu'il se flatte,
Toutes sortes de maux. Si Dom Coursier voulait
Ne point celer sa maladie,
Lui Loup gratis le guérirait.
Car le voir en cette prairie
20 Paître ainsi sans être lié
Témoignait quelque mal, selon la médecine.
J'ai, dit la Bête chevaline,
Une apostume sous le pied.
Mon fils, dit le Docteur, il n'est point de partie
25 Susceptible de tant de maux.
J'ai l'honneur de servir Nosseigneurs les Chevaux,
Et fais aussi la Chirurgie.
Mon Galand ne songeait qu'à bien prendre son temps
Afin de happer son Malade.
30 L'autre qui s'en doutait lui lâche une ruade
Qui vous lui met en marmelade
Les mandibules et les dents.
C'est bien fait (dit le Loup en soi-même fort triste)
Chacun à son métier doit toujours s'attacher;
35 Tu veux faire ici l'Arboriste,
Et ne fus jamais que Boucher.

« *Le temps a laissé son manteau* »

L'immense succès des *Fables* repose, on le sait, sur la façon dont La Fontaine s'est approprié des textes à vocation didactique de la tradition fablière pour les tourner en objet de délectation esthétique. On a beaucoup étudié cette métamorphose des apologues en une œuvre poétique. Sans reprendre ici les conclusions auxquelles la critique est arrivée sur ce sujet, nous soulignerons seulement, à la suite de J. Grimm, l'importance des « <traits familiers> et [des] <enrichissements> à l'aide desquels La Fontaine renouvelle les sujets ésopiques traditionnels [...]. À plusieurs reprises, La Fontaine a lui-même insisté sur le fait qu'il ne faisait rien d'autre qu'«égayer» une matière bien connue. Il en résulta qu'à partir de ses successeurs, la fable ne fit plus partie de la rhétorique, mais fut considérée comme faisant partie intégrante de la poésie »¹.

« Plaire », chez La Fontaine, est indissociable d'« instruire », et la manière dont il égaie ses fables a un impact sur leur forme autant que sur leur fond, sur la beauté de leur style autant que sur l'organisation narrative de leur contenu. Cette double portée des traits qu'il ajoute est particulièrement frappante dans l'*incipit* du *Cheval et le Loup* (V, 8), par lequel La Fontaine amorce son apologue d'une manière unique dans toute la tradition, soit par une évocation du printemps. Cet ajout, parce qu'il renvoie le lecteur cultivé du XVII^e siècle au moment poétique traditionnel qu'est le passage de l'hiver au printemps, chanté par plusieurs auteurs, ancre résolument la fable dans l'univers de la poésie. Mais on verra également qu'il n'est pas greffé de façon arbitraire à l'apologue : il joue aussi un rôle dans la consolidation de sa structure narrative.

¹ Jürgen Grimm, *Le Pouvoir des fables*, *op. cit.*, p. 96.

Développée chez de nombreux écrivains du Moyen Âge et de la Renaissance, cette poésie des saisons revient à plusieurs reprises, par exemple, dans les rondeaux et les ballades de Charles d'Orléans, qui l'exalte soit par l'entremise d'un *topos* du premier mai², soit par le contraste entre les rigueurs de l'hiver et les joies du printemps³ :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de brouderie,
De soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste, ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau⁴!

Ronsard, à son tour, évoque souvent la saison printanière dans *Les Amours*⁵, parfois d'une façon assez élaborée :

C'était en la saison que l'amoureuse Flore
Faisait pour son ami les fleurettes éclore
Par les prés bigarrés d'autant d'émail de fleurs
Que le grand arc du Ciel s'émaille de couleurs;
Lorsque les papillons et les blondes avettes,
Les uns chargés au bec, les autres aux cuissettes,
Errent par les jardins, et les petits oiseaux,
Voletant par les bois de rameaux en rameaux,
Amassent la becquée, et parmi la verdure
Ont souci comme nous de leur race future⁶.

² « Je ne me sçay en quel point maintenir, / Ce premier jour de May, plain de liesse », ballade XLII; « Nos orrons des oyseaulx le glay / Dont ilz font les bois retentir, / Ce premier jour du mois de May », ballade XLVIII; voir aussi les ballades LIII et LXII ainsi que les rondeaux XXXIX et CLXXVIII : Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1956.

³ Ballades LIII, LXI, LXII, LXXVIII, LXXIX, LXXX; Rondeaux XXX, XXXI, XXXIV.

⁴ Rondeau XXXI.

⁵ Pour ne donner que quelques exemples : *Sonnets pour Hélène*, Premier Livre, I; Second Livre, III; *Amours de Marie*, IV; « Le Voyage de Tours ou Les Amoureux »; « Chanson – Quand ce beau Printemps je vois »; *Sur la mort de Marie*, IV; Pierre de Ronsard, *Amours de Marie, Sonnets pour Hélène*, éd. Robert Aulotte, Paris, Lettres françaises, 1985.

⁶ « Le Voyage de Tours ou Les Amoureux », *Ibid.*, p. 103.

Décrit du point de vue humain, le printemps représente l'allégresse pure, associée la plupart du temps à l'univers amoureux; mais il suffit que la description implique des animaux pour que l'effervescence prenne un caractère ambigu, comme peut le laisser pressentir le dernier vers de Ronsard : si les créatures inoffensives parce qu'herbivores « ont souci [...] de leur race future », les carnivores l'auront aussi, et le bonheur des uns devient une menace pour les autres. Une grande partie des descriptions printanières reprennent plus ou moins explicitement ce paradoxe et le subsument au sentiment de l'amour, censé présider à cet éveil de la nature. Cette vision littéraire du printemps doit beaucoup au célèbre début du *De Natura rerum*, dans lequel la fébrilité de la saison nouvelle est insufflée par Vénus :

Car sitôt qu'a reparu l'aspect printanier des jours, et que brisant ses chaînes reprend vigueur le souffle fécondant du Favonius, tout d'abord les oiseaux des airs te célèbrent, ô Déesse, et ta venue, le cœur bouleversé par ta puissance. A leur suite bêtes sauvages, troupeaux bondissent à travers les gras pâturages, et passent à la nage les rapides cours d'eau : tant, épris de ton charme, chacun brûle de te suivre où tu veux l'entraîner.

Enfin par les mers et les monts et les fleuves impétueux, parmi les demeures feuillues des oiseaux et les plaines verdoyantes, enfonçant dans tous les cœurs les blandices de l'amour, tu inspires à tous les êtres le désir de propager leur espèce⁷.

Les *Fables* présentent également d'autres tableaux printaniers, dans lesquels on retrouve ce mélange de l'idyllique et d'un potentiel sanguinaire, associé à l'amour comme force vitale :

Les Alouettes font leur nid
Dans les blés quand ils sont en herbe :
C'est-à-dire environ le temps

⁷ Lucrèce, *De la Nature*, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Belles Lettres, 1924, p. 2-3. Comme le note J.-P. Collinet dans son édition des *Fables* (*op. cit.*), La Fontaine fait allusion à ce passage dans *Les Vautours et les Pigeons* (VII, 7) : « Mars autrefois mit tout l'air en émûte. / Certain sujet fit naître la dispute / Chez les Oiseaux; non ceux que le Printemps / Mène à sa cour, et qui sous la feuillée / Par leur exemple et leurs sons éclatants / Font que Vénus est en nous réveillée [...] », v. 1-6.

Que tout aime et que tout pullule dans le monde;
 Monstres marins au fond de l'onde,
 Tigres dans les forêts, Alouettes aux champs⁸.

Ce paradoxe, inscrit au cœur de la poésie du printemps, tient au fait que l'énergie qui se déploie est autant amoureuse que dévoratrice, et qu'un loup qui cherche sa vie cherche du même coup la mort de ses proies. Il rejoint l'ambivalence fondamentale du cadre pastoral dans l'univers fablier, ambivalence qui ne dépend plus de la notion de saisons. Comme le remarque J.-P. Collinet, la pastorale « ne pouvait manquer d'entrer aussi dans les *Fables*, même si ses fadeurs galantes et ses grâces de convention, déjà peu compatibles avec les *Contes*, le semblent moins encore avec un genre où les agneaux, quand ils ne sont pas emportés par les loups, sont mis à la broche par leurs propres gardiens, où l'Arcadie ne nourrit guère que des roussins à longues oreilles, et où les lions, pour satisfaire leurs instincts, mangent quelquefois jusqu'aux bergers »⁹. G. Declercq et O. Ducrot ont également souligné, dans l'article qu'ils consacrent aux *Animaux malades de la peste*, cette coexistence chez le fabuliste des aménités pastorales et des dures lois de la nature. Ainsi, l'évocation nostalgique de l'époque précédant le fléau est minée par la contradiction :

Ni Loups ni Renards n'épiaient
 La douce et l'innocente proie.
 Les Tourterelles se fuyaient;
 Plus d'amour, partant plus de joie. (v. 11-14)

⁸ *L'Alouette et ses petits, avec le Maître d'un champ* (IV, 22), v. 4-9.

⁹ J.-P. Collinet, *La Fontaine et quelques autres*, op. cit., p. 138.

L'ouverture du *Loup et le Cheval*, placée sous le signe d'une description poétique traditionnelle du printemps, s'inscrit en même temps dans cette perspective paradoxale, qui allie l'idyllique au sanguinaire. La Fontaine s'ingénie d'abord à évoquer quatre fois le printemps en l'espace de six vers sans jamais le nommer. Les deux premières occurrences sont des relatives à valeur de périphrases de la saison nommée au premier vers : « dans la saison / Que les tièdes Zéphirs ont l'herbe rajeunie, / Et que les Animaux quittent tous la maison, / Pour s'en aller chercher leur vie » (v. 1-4). Le vers suivant introduit une troisième périphrase qui désigne cette fois le printemps par son contraire : « Un loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l'hiver ». La dernière allusion au printemps, moins directe, transparait finalement dans l'expression du vers 6 : « un cheval qu'on avait mis au vert ». À la rubrique *vert*, le *Dictionnaire* de l'Académie donne en effet cette définition : « Les herbes qu'on fait manger aux chevaux au printemps. *Mettre les chevaux au verd* » (AC). Mais, d'entrée de jeu, l'ambiguïté est aussi posée, puisque autant la voracité des loups et des renards était peu compatible avec l'amour des tourterelles et la douceur de « l'innocente proie », autant le loup de cette fable détone dans le contexte champêtre avant la constitution même duquel il est rappelé, comme pour signifier l'impatience de sa rapacité, et au milieu duquel il intervient ensuite. Le rappel, signalé par le biais d'une incise, du personnage déjà nommé : « Un Loup, dis-je », suit un modèle fréquent dans les *Fables*, utilisé habituellement soit pour varier les procédés de nomination, soit pour relancer une séquence narrative. Le premier cas apparaît dans trois fables, *Un Chat et un vieux Rat* (III, 18) :

J'ai lu, chez un conteur de fables
 Qu'un second Rodilard, l'Alexandre des chats,
 L'Attila, le fléau des rats,
 Rendait ces derniers misérables.
 J'ai lu, dis-je, en certain auteur

*Que ce chat exterminateur,
Vrai Cerbère, était craint une lieue à la ronde [...].
(v. 1-7)*

Il apparaît aussi dans le *Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre* (IV, 12) :

La Renommée ayant dit en cent lieux
[...]
*La Déesse aux cent bouches, dis-je [...].
(v. 5 et 12)*

Il apparaît finalement dans *La Vieille et les deux Servantes* (V, 6) :

Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés
[...]
Dès que *l'aurore*, dis-je, en son char remontait
[...]. (v. 6 et 10)

Le deuxième cas, celui du relancement d'une séquence narrative par « dis-je », intervient dans *Le Renard ayant la queue coupée* (V, 5) :

Un vieux Renard [...]

Fut enfin au piège attrapé.

Par grand hasard en étant échappé,

Non pas franc, car pour gage il y laissa sa queue :

S'étant, dis-je, sauvé sans queue et tout honteux

[...]. (v. 1-7)

On le retrouve aussi dans *Le Lièvre et la Tortue* (VI, 10) :

Notre Lièvre n'avait que quatre pas à faire ;

[...]
Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter

[...]. (v. 13 et 17)

Il apparaît enfin dans *Le Discours à Mme de La Sablière* :

Voici de la façon que Descartes l'expose ;
 [...]
 Voici, dis-je, comment raisonne cet auteur.
 (v. 53 et 58)

Cependant, si on peut rattacher la reprise qui apparaît dans *Le Cheval et le Loup* à ce deuxième cas, puisqu'elle relance la description du printemps, on doit mentionner aussi qu'elle amène d'une manière assez inusitée la répétition exacte du nom du personnage déjà mentionné à l'anaphore : « un loup ». Ce redoublement aura dès lors pour effet de situer le bonheur précaire de la pastorale et de l'éveil printanier entre deux apparitions menaçantes de leur ennemi mortel, qu'on voit ainsi rôder; il s'agit du même rapport mimétique entre le matériau linguistique et la réalité évoquée que nous avons déjà rencontré dans *Le Loup et la Cigogne*.

Ainsi, dans *Le Loup et le Cheval*, ce *topos* de la poésie du printemps, outre qu'il représente un « ornement » propre à égayer l'apologue, est aussi intimement lié au déroulement narratif qui fait se rencontrer un médecin bonimenteur et une victime rusée. D'une part, c'est à partir de l'atmosphère printanière, et particulièrement du renouveau végétal, que le loup élaborera ses propositions médicales. D'autre part, cette même atmosphère jouera, pour le loup, le rôle de motivation alimentaire.

La poésie du printemps est axée, dans cette fable, sur le sème de l'émergence, évoquée dans sa double dimension spatiale et temporelle : au même moment, les animaux quittent l'espace clos de leur maison (v. 3) et la durée emprisonnante de l'hiver (v. 5). Cette résurgence de la faune s'accompagne d'une soudaine exubérance de la flore : pour les herbivores, la nature redevient un vaste garde-manger. Les deux allusions des vers 2 et 6 à la nouvelle végétation, « l'herbe rajeunie » et « au vert », relèvent d'une sémiotique

lafontainienne de l'abondance alimentaire. L'herbe représente ainsi l'un des bonheurs dont bénéficie brièvement le cerf dans *L'Œil du Maître* (IV, 12), alors qu'en revanche son absence prouve toute l'ingratitude d'un homme qui en prive sa vache dans *L'Homme et la Couleuvre* (X, 1). Elle constitue également une source de joie pour l'âne en liberté dans *Le Vieillard et l'Âne* (VI, 8) et dans *L'Âne et le Chien* (VIII, 17), de même qu'elle incarne l'objet défendu qui éveille la gourmandise de l'« âne-émissaire » des *Animaux malades de la peste* (VII, 1) : «Je tondis de ce pré la largeur de ma langue» (v. 53).

Conscient de cette exubérance végétale, le loup y ajuste sa spécialité d'emprunt, en prétendant utiliser dans un but curatif cette même herbe dont plusieurs profitent dans un but nutritif : pour lui, les prés en herbe sont parsemés de « simples » que sa science d'« arboriste » lui permet de reconnaître. Réunissant sous une même rubrique les mots *herboriste*, *arboriste* et *herboliste*, Richelet en donne dans son *Dictionnaire* la définition et les précisions suivantes : « Ces trois mots se disent. Le peuple dit *arboriste* [...]. L'herboriste est celui qui cherche des herbes & racines pour s'en servir dans les maladies » (RI). Véritable condensé de la flore, le terme *arboriste* qu'utilise le loup renvoie à la fois à *herbe*, par son étymologie, et à *arbre*, le végétal suprême, par sa déformation populaire.

Une telle plénitude printanière, qui module les propos du loup, attisera aussi sa témérité, qui devient ainsi beaucoup plus justifiée que chez les devanciers de La Fontaine. Le printemps ne laisse en effet aucune créature indifférente. Les animaux carnivores comme les herbivores y sont sensibles : pour le loup émergeant de la disette hivernale en plein cadre bucolique, le cheval se présente comme une formidable aubaine, et sa faim l'incitera à s'en approcher plus qu'en aucune autre saison. Optant pour un couple d'animaux différent des trois couples de la tradition, soit un loup et un âne, un lion et un

âne ou un lion et un cheval, La Fontaine a choisi de conserver la proie la plus imposante, et donc la plus tentante. Mais elle devient aussi la plus susceptible d'incarner toute la force printanière : le cheval symbolise en effet, beaucoup mieux que l'âne, la jeunesse, la fraîcheur et l'énergie de la saison nouvelle. C'est d'ailleurs contre l'évidence du bien-être et de la force physique de sa proie que le loup doit déployer son manège médical. Dans ces circonstances, le motif de la médecine apparaît dans toute son ironie, puisqu'il utilise la santé manifeste du cheval comme signe *a contrario* d'une carence : « [...] le voir en cette prairie / Paître ainsi sans être lié / Témoignait quelque mal, selon la médecine ». En revanche, le choix que La Fontaine a fait du loup au détriment du lion change le rapport de force entre les animaux en faveur de la proie, justifiant ainsi le recours du prédateur à la ruse¹⁰. Dans les variantes antérieures, cette ruse n'était pas toujours le fait du chasseur : lorsque la proie est un âne, parfois même un âne blessé, c'est lui qui doit inventer un stratagème pour échapper au prédateur qu'il voit approcher. Parce que ces versions sont en fait remarquablement variées, elles méritent, à ce point de notre analyse, un examen plus approfondi.

Scénarios précédents et choix lafontainiens

Le Cheval et le Loup présente un canevas remanié en profondeur par La Fontaine, et qui d'ailleurs a connu bon nombre de remaniements au cours de son histoire; on retrouve

¹⁰ Ce choix lui permet aussi d'enraciner plus profondément son récit dans le terroir français et de métamorphoser, sensiblement, l'âge d'or de la poésie bucolique de l'Arcadie en un univers plus proche des cruautés autochtones de la campagne française, un univers dans lequel c'est la loi du plus fort qui triomphe.

même, dans le douzième livre, une fable qui traite, avec quelques différences, du même sujet. Devant ce cas exceptionnellement riche, il y a tout intérêt à comparer les variantes et à identifier les choix de La Fontaine. On peut classer ces variantes selon quatre critères principaux : le type d'animaux mis en présence, la raison qui motive le prédateur à s'approcher, la nature de la proposition faite par l'un ou l'autre des protagonistes et les conséquences de la ruade que donne la victime potentielle à son agresseur.

Dans le scénario que fournissent Esope et Babrius, un âne voit approcher un loup. Craignant pour sa vie - d'autant plus chez Babrius qu'il est réellement blessé à la patte - il demande au prédateur de lui enlever, avant de le manger, l'épine réelle ou fictive qu'il a sous le pied. Le coup qu'il lui porte alors vise explicitement l'organe dévorateur et locuteur du loup, dénouement que seul La Fontaine retiendra par la suite, de même qu'il reprendra la morale qu'Esopé met dans la bouche broyée de son loup : « Je l'ai bien mérité; car pourquoi, ayant appris de mon père le métier de boucher, ai-je voulu, moi, tâter de la médecine? ».

La première des deux versions composées par Haudent relève d'un autre scénario, peut-être le moins vraisemblable, une sorte de transition entre la première et la troisième tradition que nous rapportons ici. Un âne déjà blessé rencontre un lion à qui il demande de le soulager du « gros estoc de boys » qu'il a au pied. En récompense, il se donnera entièrement à lui. La fin rejoint celle des *Isopets* : l'âne, qui possède toujours un estoc douloureux fiché dans son sabot, réussit quand même à donner au lion un coup qui, cependant, n'a aucune cible précise : le prédateur est assommé, mais sa bouche demeure intacte.

Enfin, dans les *Isopets*, ainsi que dans la deuxième version de Haudent et dans celle de Corrozet, la proie est forte, en santé et de taille à se défendre, comme chez La Fontaine; elle craint si peu le prédateur qu'elle le laisse approcher avec la plus grande indifférence. C'est d'ailleurs le premier, un lion, qui aperçoit sa proie, un cheval. Il sait qu'il doit inventer une ruse pour l'approcher : chez Haudent, il est vieux et faible; dans les autres cas, le lecteur devine que la taille de la proie oblige le chasseur à ce détour. Le lion imagine donc la fiction de ses compétences médicales et offre ses services au cheval. Mais ce dernier soupçonne la fraude et il décide, pour tromper le trompeur, de feindre qu'il a une épine au pied, ce qui lui permettra d'assommer l'imposteur.

Une quatrième possibilité, assez semblable à la précédente, présente cependant une variante dans l'attitude du prédateur qui approche sa proie : plutôt que de le montrer recourant à un subterfuge, elle postule sa naïveté, qui lui fait croire qu'il pourra avoir raison de l'animal. On retrouve ce dernier scénario dans la fable *Le Renard, le Loup et le Cheval* (XII, 17), laquelle, fait rarissime dans les douze livres, offre une variation à trois personnages du récit déjà traité dans *Le Cheval et le Loup*. J.-P. Collinet la rapproche d'un apologue de Mathurin Régnier qui, « avec d'autres personnages, un Mulet à la place du Cheval, une Lionne à la place du Loup, et un Loup au lieu du Renard, avait conté l'anecdote à la fin de sa troisième satire »¹¹. Notons premièrement que La Fontaine a choisi, cette fois encore, de changer l'identité des animaux que lui proposait la tradition en augmentant la puissance de la proie et en diminuant celle des assaillants, ce qui rend leur entreprise plus périlleuse. Il a par contre récupéré plusieurs traits de la fable de Régnier,

¹¹ *Ed. cit.*, p. 1294.

notamment la manière dont les prédateurs approchent leur proie : « Seigneur, dit le Renard, vos humbles serviteurs / Appendraient volontiers comment on vous appelle » (v. 16-17), l'invention de cette dernière, qui prétend que son nom est écrit sous son sabot, et l'analphabétisme d'un des compères qui avoue n'être jamais allé à l'école.

Au-delà de ces différences de traitement par rapport au récit que développe *Le Cheval et le Loup*, certaines particularités demeurent identiques d'une fable à l'autre. Ce sont, dans les deux cas, les prédateurs qui aperçoivent d'abord le cheval sans que celui-ci s'en formalise. Le paysage est le même : il s'agit d'un animal qui « pâit dans nos prés » (v. 4), un cheval « qu'à l'herbe on avait mis » (v. 13). Mais cette fois, l'ignorance du renard est entière, et il la confesse dans le rapport qu'il fait à son compagnon le loup :

Un animal pâit dans nos prés,
 Beau, grand; j'en ai la vue encor toute ravie.
 Est-il plus fort que nous? Dit le Loup en riant.
 Fais-moi son portrait, je te prie.
 Si j'étais quelque peintre, ou quelque étudiant,
 Repartit le Renard, j'avancerais la joie
 Que vous aurez en le voyant.
 Mais venez. Que sait-on? Peut-être est-ce une proie
 Que la Fortune nous envoie. (v. 4-12)

Cette incertitude des deux animaux procède d'une méconnaissance du monde semblable à celle du rat dans *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9), et que le narrateur prend soin d'annoncer d'entrée de jeu : « Un Renard *jeune encore*, quoique des plus madrés, / Vit le *premier Cheval* qu'il eût vu de sa vie. / Il dit à certain Loup, *franc novice* [...] » (v. 1-3). Le renard est en outre analphabète : « Le Renard s'excusa sur son peu de savoir. / Mes parents, reprit-il, ne m'ont point fait instruire » (v. 21-22), et c'est parce qu'il n'est pas « étudiant » qu'il ne peut pas bien décrire l'animal aperçu. Il se définit, en fin de compte, par contraste avec les « gens d'esprit » qui lui ont déjà dit ce qu'il répète en manière de morale :

Frère, dit le Renard, ceci nous justifie
 Ce que m'ont dit des *gens d'esprit* :
 Cet animal vous a sur la mâchoire *écrit*
 Que de tout inconnu le *sage se méfie*. (v. 30-33)

Dans *Le Cheval et le Loup*, ce n'est pas sur la naïveté du prédateur que La Fontaine a choisi d'insister, mais plutôt sur sa fourberie. L'animal a en effet suffisamment d'expérience pour reconnaître que, telle quelle, la proie le dépasse. Si le ressort fonctionne et que le fauve frémit d'impatience, sa réaction semble tout de même mitigée : « Je laisse à penser quelle joie », nous dit le narrateur. Cette dérobade, basée sur la connivence du fabuliste avec le lecteur, semble traduire toute l'intensité de la joie du prédateur¹²; cependant, elle va de pair avec le regret que l'animal ne soit pas mouton et avec un soupir d'envie pour celui « qui l'aurait à son croc ». En clair, la joie de notre loup est mêlée de déplaisir devant la difficulté de la situation et, s'il approche tout de même le cheval, c'est qu'il croit avoir trouvé dans la ruse une manière inédite et subtile de le réduire à sa merci.

Le loup médecin

Alors que l'inexpérience rendait risible le comportement des prédateurs dans *Le Renard, le Loup et le Cheval*, celui du loup ne l'est qu'en raison du rôle de médecin qu'il se donne, développé sous le signe de l'exagération du bonimenteur. Ce rôle est beaucoup

¹² Un tel laconisme est, en effet, employé habituellement au sujet d'émotions ou de réjouissances si fortes qu'elles deviennent ineffables : « Je laisse à penser la vie / Que firent ces deux amis » (I, 9, v. 7-8); « Je laisse à penser quel caquet; / Car il eut des femmes en foule » (VII, 12, v. 27-28); « Voilà nos gens rejoints; et je laisse

plus détaillé que dans la tradition; même dans la version de l'*Isopet I*, où il est circonstancié et haut en couleur, il reste encore loin du pittoresque qu'il atteindra chez La Fontaine, et on remarquera qu'il se limite, d'autre part, à une seule réplique d'introduction :

Vers li va, si s'en accusine
 Et li dit : « Frere, Dieus vous saut!
 Je sai mout bien que il vous faut;
 Pour trop bon mire suis tenus,
 Si sui de Salerne venus
 Pour vous garir de vostre mal. »
 Enginier cuide le Cheval
 Et dit : « Je vuil estre, biau sire,
 Vostre compains et vostre mire. » (v. 6-14)

Chez La Fontaine, le déploiement de la ruse du loup, qui devient un médecin d'une loquacité intarissable, s'inscrit dans un registre satirique très exploité au XVII^e siècle; en témoigne le théâtre de Molière, peuplé de « médecins imposteurs par stratagèmes ou par nature », comme le remarque P. Dandrey dans l'importante étude qu'il consacre au sujet¹³. Dépositaires d'une science à laquelle le commun n'entend rien, les médecins qui s'expriment en latin et qui ne tombent pas toujours d'accord sur leurs diagnostics peuvent en effet ressembler, pour peu que leur art soit inefficace, à de vulgaires imposteurs qui exploitent la crédulité de leurs patients. On leur reproche de ne jamais examiner les

à juger / De combien de plaisirs ils payeront leurs peines » (IX, 2, v. 63-64); « Je laisse à penser quelle fête! » (X, 14, v. 38).

¹³ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksiek, 1998. L'ouvrage est basé sur six pièces de Molière dans lesquelles on retrouve des médecins : *Le Médecin volant* (1659), *L'Amour médecin* (1665), *Dom Juan* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et *Le Malade imaginaire* (1673). Inscrite dans la tradition des farces sur les médecins, l'œuvre du grand dramaturge puise également à la source « des moralistes critiques, des poètes satiriques et des polémistes prenant pour cible privilégiée la médecine et les médecins. [...] Sans remonter à la tradition des sceptiques et des satiriques de l'Antiquité, on ne peut manquer de rappeler l'époque où l'Humanisme en reliait les doutes et de signaler une nouvelle fois la dette de Molière envers ces médecins qui, tels Corneille Agrippa ou Rabelais, n'ignorent pas la vanité de leur art inutile aux malades, et envers ces malades qui, tel Montaigne, moquent l'inanité du savoir prétendu de leurs médecins », vol. 1, p. 357.

malades et de ne réussir qu'à les tuer dans les formes, tellement ils sont soumis aux dogmes de la Faculté. Les railleries de Lisette, dans *L'Amour médecin*, attaquent ainsi leur inutilité et leur irresponsabilité : « Que voulez-vous donc faire, Monsieur, de quatre médecins? N'est-ce pas assez d'un pour tuer une personne? [...] Prenez garde, vous allez être bien édifié : ils vous diront en latin que votre fille est malade »¹⁴.

On retrouve aussi, dans les *Fables*, plusieurs des traits satiriques contre l'imposture médicale consacrés par la comédie moliéresque. Dans *Les Médecins* (V, 12), deux représentants du métier de tous les ridicules, Tant-Pis et Tant-Mieux, se querellent même jusqu'après la mort du patient, chacun en défendant l'opinion que résume son nom même : « L'un disait : Il est mort, je l'avais bien prévu. / S'il m'eût cru, disait l'autre, il serait plein de vie » (v. 9-10). Les secours de tels médecins, loin de guérir le malade, l'affligent au contraire, dans *Le Cerf malade* (XII, 6), du mal supplémentaire de la pauvreté :

Tout se mit à brouter les bois du voisinage.
La pitance du Cerf en déchet de beaucoup.
Il ne trouva plus rien à frire.
D'un mal il tomba dans un pire,
Et se vit réduit à la fin
À jeûner et mourir de faim.
Il en coûte à qui vous réclame,
Médecins du corps et de l'âme.
Ô temps, ô mœurs ! J'ai beau crier,
Tout le monde se fait payer.
(v. 14-22)

Attirés ainsi par le gain, les médecins sont gens qui hantent surtout les palais (*La Goutte et l'Aragne*, III, 8) et dont l'activité auprès des grands consiste davantage à les courtiser qu'à les soigner. Ainsi, dans *Le Lion, le Loup, et le Renard* (VIII, 3), les médecins

¹⁴ Molière, *L'Amour médecin*, Acte II, scène première, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 31-32.

appelés au chevet d'un lion malade ne déploient pas leur science pour guérir le roi, mais plutôt pour s'entre-déchirer en courtisans.

Les médecins dont se moque la littérature sont ceux qui gravitent autour de personnages riches ou puissants, attitude qu'on soupçonne de traduire davantage la soif du gain que l'altruisme. Dans son ouvrage sur *Les Médecins au temps de Molière*¹⁵, M. Raynaud rapporte qu'il y avait, pour les représentants du corps médical, deux options possibles : s'en tenir à leur clientèle ordinaire et à leurs occupations quotidiennes ou tenter fortune en essayant de s'attacher aux grands. Ceux qui réussissaient devenaient riches, mais cette manière de procéder pouvait éveiller des soupçons. La méfiance, comme le souligne P. Dandrey, donne facilement lieu à la satire :

La satire des médecins s'inclut d'abord dans le cadre large et sempiternel des railleries envers certaines professions, notamment celles qui sont constituées en corps et ont suscité depuis toujours de vieilles rancœurs qu'entretient leur impuissance à satisfaire d'impossibles désirs. Celui de l'immortalité n'est pas le moindre. Le traitement dramatique que Molière applique à cette tradition satirique autorise à distinguer entre deux grandes catégories de victimes : d'un côté, il vise les « savantasses » et autres pédants. Et puis d'un autre côté, voici les profiteurs, lointains descendants du type latin du parasite. Les premiers cités se parent du masque du *fâcheux*, les autres de *l'imposteur*, deux figures fondamentales de la scénographie moliéresque¹⁶.

Comme c'est la technique des parasites de fasciner leur hôte en alimentant ses obsessions, qu'elles soient faites de vanité ou de craintes, le procédé devient facile lorsque le parasite se mêle de parler médecine, science absconse dont on peut tout attendre sans rien y comprendre.

¹⁴ Molière, *L'Amour médecin*, Acte II, scène première, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 31-32.

¹⁵ Maurice Raynaud, *Les Médecins au temps de Molière : mœurs, institutions, doctrines*, Paris, Librairie Académique, Didier et Cie, 1866.

¹⁶ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, op. cit., vol. 1, p. XLVI-XLVII.

Or, le loup qui s'essaie au manège médical est un parasite fort maladroit, puisqu'il intervient, comme on l'a déjà dit, dans un cadre tout à fait inapproprié, où le cheval est manifestement au comble de sa force vitale. Chez Molière, par exemple, la plupart des médecins, les authentiques comme les imposteurs¹⁷, apparaissent tous dans un contexte qui appelle leur présence, soit sur la demande du patient, soit sur celle d'un tiers qui se fie au médecin imposteur, ou alors qui fait partie lui-même de la machination et veut bernier celui qu'on fait passer pour malade¹⁸. En revanche, le loup est ici l'unique initiateur et le seul acteur de la mascarade médicale : c'est dire toutes les ressources rhétoriques qu'il devra mettre en œuvre dans son entreprise.

Parce qu'elles mettent souvent en présence des animaux dont la force est inégale ou les intérêts inavouables, les *Fables* foisonnent en démonstrations de langage qui s'emballe, comme c'est le cas ici, et se fait dithyrambique habituellement pour le grand, mais combien passager, bonheur des personnages bernés par leurs flatteurs. La palme revient, à cet égard, au renard, grand trompeur qui réussit par son discours à dérober un fromage dans *Le Corbeau et le Renard* (I, 2), à se sortir d'un puits au détriment de son compère dans *Le*

¹⁷ La majorité des médecins dans les six pièces de Molière répertoriées par P. Dandrey demeurent d'authentiques spécialistes : Messieurs Tomès, des Fonandrès, Macroton, Bahays et Filerin dans *L'Amour médecin*; le premier et le second médecins dans *Monsieur de Pourceaugnac*; Messieurs Diafoirus et Purgon dans *Le Malade imaginaire*; tandis que les imposteurs sont en nombre plus réduit : Clitandre, l'amant de la malade dans *L'Amour médecin*; Sganarelle dans *Le Médecin volant*, *Le Médecin malgré lui* et *L'Amour médecin*; Toinette, la servante d'Argan dans *Le Malade imaginaire*.

¹⁸ Le premier cas est celui bien connu d'Argan dans *Le Malade imaginaire*, qui appelle auprès de lui Messieurs Diafoirus et Purgeon, de même que Toinette, sa servante déguisée; le deuxième cas est celui du père autoritaire que sa fille dupe en feignant une maladie, et qui demande chaque fois le secours de Sganarelle, valet ou paysan déguisé, comme dans *Le Médecin volant*, *Le Médecin malgré lui* et *L'Amour médecin*, pièce dans laquelle apparaissent également d'authentiques médecins, Messieurs Tomès, des Fonandrès, Macroton, Bahays et Filerin, ainsi qu'un second imposteur, Clitandre, l'amant de la malade; le troisième cas, finalement, est celui de Monsieur de Pourceaugnac qui, dans la comédie du même nom, est approché par le premier et le second médecins, convaincus par un tiers malicieux qu'il s'agit d'un grand malade.

Loup et le Renard (XI, 6) ou qui tente, cette fois sans succès, d'attraper un coq haut perché dans *Le Coq et le Renard* (II, 15). Son procédé demeure simple : exagérer ce qui est, les mérites d'un chanteur ou la qualité d'un fromage, ou dire ce qui n'est pas, la paix entre les animaux, en espérant que ces hâbleries lui permettront d'atteindre ses objectifs invouables.

La maîtrise du discours est ainsi une qualité qui pallie habituellement les handicaps permanents ou occasionnels des protagonistes, telle l'impuissance de grimper sur un arbre ou de sortir d'un puits. C'est parce que le prédateur doute de sa supériorité physique qu'il déploiera autant d'efforts rhétoriques dans *Le Cheval et le Loup* (V, 8), fable qui repose essentiellement sur le *dire* d'un animal singeant le discours du médecin qui étale ses compétences. Le nombre élevé d'occurrences du mot « dit » témoigne de cette omniprésence de la parole dans la fable et de son rôle prédominant. Pour deux animaux mis en présence en l'espace de 36 vers, on le compte sept fois¹⁹, tandis que les 64 vers des *Animaux malades de la peste* (VII, 1), par exemple, dans l'espace desquels quatre personnages prennent la parole, n'offrent que six occurrences du même verbe²⁰.

C'est évidemment le loup qui monopolise la parole dans cette fable, et l'usage qu'il en fait n'est qu'une démonstration d'imposture médicale. L'habileté rhétorique des médecins est justement l'un des facteurs qui alimentent la méfiance de leurs critiques, puisqu'elle implique la maîtrise d'un savoir qui n'est pas forcément médical. Leur discours

¹⁹ En voici la liste : « Un Loup, *dis-je* » (v. 5); « Bonne chasse, *dit-il* » (v. 8); « Ainsi *dit* » (v. 11); « Se *dit* » (v. 12); « J'ai, *dit* la Bête chevaline » (v. 22); « Mon fils, *dit* le Docteur » (v. 24) et « C'est bien fait, *dit* le Loup » (v. 33).

²⁰ Deux de ces occurrences sont d'ailleurs à l'infinitif : « Le Lion tint conseil, et *dit* » (v. 15); « Sire, *dit* le Renard » (v. 34); « Et quant au Berger, l'on peut *dire* » (v. 39); « Ainsi *dit* le Renard » (v. 43); « Au *dire* de chacun » (v. 48) et « L'âne vint à son tour et *dit* » (v. 49).

sonne faux parce qu'on les sent mus par un intérêt personnel caché sous des dehors savants et altruistes.

Annoncée par le « Rusons donc » du vers 11, attitude étudiée dans laquelle les mots sont pesés et les « pas comptés », l'imposture peu scrupuleuse du loup fera d'ailleurs table rase des distinctions qui existaient au XVII^e siècle entre les différents corps de médecins, répandant dans la fable une confusion que le lecteur moderne ne pourra bien apprécier qu'en tenant compte des réalités historiques de cette époque.

Comme toute corporation, la médecine était alors régie par des règles strictes qui dressaient les unes contre les autres les différentes catégories de médecins. Sous sa forme officielle, elle était ennemie du renouveau des sciences, qui séduisait certains de ses membres. En introduction du *Malade imaginaire*, A. Bouvet brosse un tableau du métier d'Hippocrate à l'époque :

La médecine officielle est alors humaniste, scolastique et, surtout à la Faculté de Paris, conservatrice. Humaniste, elle a le culte d'Hippocrate et de Galien; scolastique, elle s'attarde opiniâtrement à une physiologie héritée des médecins grecs, d'Aristote et de leurs commentateurs, résiste aussi longtemps qu'elle le peut aux théories et même aux découvertes nouvelles, et argumente selon les méthodes de la dialectique traditionnelle, « raisonnant » même contre l'expérience²¹.

Cette médecine hippocratique s'ingéniait à soigner les patients sans forcer la nature, par le biais de « remèdes d'origine essentiellement végétale, congruents par leur nature aux organes et aux humeurs qui leur correspondent »²². C'est de cette confrérie que le loup de notre fable se réclame, se prétendant « écolier d'Hippocrate » (v. 12) et spécialiste des

²¹ Molière, *Le Malade imaginaire. L'Amour médecin*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Montréal, Bordas, 1970, p. 20.

²² Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, op. cit., vol. 1, p. 221.

« simples » (v. 14); revenant sur ce sujet à la fin de la fable, il avouera qu'il a eu tort de jouer à l'« arboriste » (v. 35), c'est-à-dire, aux antipodes de son objectif sanguinaire, un expert du monde végétal, un végétarien, par implication, comme le cheval. Dans le chapitre qu'il consacre à la formation du médecin, F. Millepierres explique, en citant d'ailleurs La Fontaine, que les connaissances botaniques comptaient pour beaucoup en médecine à cette époque :

Pour se consoler de n'être pas très gâté du côté de l'anatomie, le philiatre²³ avait la botanique. [...] il s'agit de savoir distinguer les plantes dont on compose les médicaments, car la pharmacopée de l'époque est surtout végétale. Le loup de La Fontaine, dans le boniment qu'il adresse au cheval « qu'on avait mis au vert », n'oublie pas de déclarer :

Qu'il connaît les vertus et les propriétés
De tous les simples de ces prés²⁴.

En revanche, les tenants des nouvelles tendances rejetées par le camp traditionaliste de la Faculté prônaient l'utilisation de remèdes violents destinés à briser la maladie, tels l'or potable, le vin émétique, l'antimoine ou autres composés chimiques d'origine minérale. Cette méthode drastique avait la réputation d'accélérer, pour le meilleur ou pour le pire, le sort du malade, qui guérissait enfin ou mourait sur le coup.

Qu'ils fussent hippocratiques ou « avant-gardistes », les membres de la Faculté n'avaient pas la permission de toucher au scalpel; s'ils prescrivaient des saignées, c'était

²³ Ce terme vient « du grec *philô*, j'aime, et *iatros*, médecin », François Millepierres, *La Vie quotidienne des médecins au temps de Molière*, [1964], Paris, Hachette, 1965, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

aux chirurgiens, ou plus souvent aux barbiers²⁵, de s'en charger. Parce qu'ils sont encore moins considérés que les médecins de la nouvelle vague, la Faculté interdit aux chirurgiens de porter le titre de docteur²⁶ : ils sont de simples manœuvres, qui exercent un métier sans appliquer une science. D'ailleurs, pour devenir chirurgien, l'élève ne suivait pas un cursus médical; il était plutôt apprenti sous la férule d'un maître qui le formait davantage à la pratique qu'à la théorie. M. Raynaud voit dans cette situation le résultat d'une ancienne mentalité féodale : « De même que les nobles ne pouvaient, sans déroger, pratiquer le commerce ou les professions d'artisans ou de laboureurs, de même les savants, ou soi-disant tels, considéraient comme tout à fait indigne d'eux de descendre aux manœuvres opératoires. Ils les confiaient à d'humbles ouvriers, qu'ils reléguaient dans leurs boutiques »²⁷.

Bien que les chirurgiens aient ainsi constitué, au XVII^e siècle, une classe à part et un métier inférieur auquel les médecins ne voulaient pas se mêler, notre loup qui se prétend spécialiste est loin d'avoir de tels scrupules, et c'est sans aucun problème qu'il admet au vers 27 « fai[re] aussi la Chirurgie ». Cette rétrogradation lui est en fait imposée malignement par le cheval, expert en médecine au demeurant, qui s'invente une maladie que le loup ne saurait guérir sans s'abaisser à la chirurgie et sans se mettre du même coup, symboliquement aussi bien que physiquement, sous le sabot de son patient. L'épine de la tradition devient ainsi, chez lui, un apostume²⁸, terme qui appartient à un vocabulaire assez

²⁵ François Millepierres précise qu' « à l'origine barbiers et chirurgiens formaient une même corporation. Ils s'étaient séparés au XIII^e siècle. Les barbiers ne s'occupaient que de petite chirurgie; ils s'employaient à inciser les furoncles, panser les plaies, opérer les saignées. Les chirurgiens, eux, se chargeaient des grandes opérations », *Ibid.*, p. 197-198.

²⁶ *Ibid.*, p. 196-199.

²⁷ Maurice Raynaud, *op. cit.*, p. 281.

²⁸ C'est-à-dire, selon le *Dictionnaire* de l'Académie, une « Enflure extérieure avec putrefaction » (AC).

spécialisé. Dans *Le Médecin malgré lui*, par exemple, Thibault le paysan confond le mot avec *apozème*, un médicament à base de plantes, confusion probablement alimentée par le fait que les médecins disaient fréquemment *aposthème* pour apostume²⁹ : « [...] et il m'en coûte plus d'eune douzaine de bons écus en lavements, ne v's en déplaie, en apostumes qu'on li a fait prendre, en infections de jacinthe, et en portions cordales »³⁰. L'apostume, « tumeur contre nature » (FU) comme l'appelle Furetière dans son *Dictionnaire*, demandait en effet un traitement chirurgical d'après F. Millepierres qui conclut, à la suite d'un extrait du prospectus de Martin de la Martinière : « On voit par cette énumération que les chirurgiens se montraient capables de maintes interventions, dont quelques-unes plutôt délicates, et qu'en fait de hargnes et d'apostumes, autrement dit de hernies et de tumeurs, on savait établir d'importantes distinctions »³¹.

Les souffrances que les interventions chirurgicales infligeaient aux patients contribuaient aussi au discrédit des chirurgiens. Comme le précise F. Millepierres, « la chirurgie ne connaissait encore ni l'asepsie ni l'antisepsie; elle ignorait aussi l'anesthésie par l'éther ou le chloroforme, et le patient qu'on amputait d'un membre, qu'on opérât de la pierre ou simplement des hémorroïdes, avait à subir de véritables tortures »³². La gravité de telles interventions, et leurs résultats souvent hasardeux, conféraient à la chirurgie le statut d'une pratique extrême, à l'opposé de la médecine officielle et plus douce, basée sur l'utilisation des plantes. Mais le loup, qui ne veut qu'approcher sa proie, se montre tellement empressé de relever les défis que proposera son patient qu'il ne recule pas devant

²⁹ *Dictionnaire* de Furetière, au mot *apostume* (FU).

³⁰ Molière, *Le Médecin malgré lui*, Acte III, scène 2, Paris, Librairie Larousse, 1990, p. 82.

³¹ François Millepierres, *op. cit.*, p. 204.

³² *Ibid.*, p. 204-205.

la déchéance que représente, pour son statut de médecin, le rôle de chirurgien. De spécialiste officiel qui pratique une médecine basée sur les subtilités de son savoir en matière d'herbes, le loup deviendra ainsi, sans ambages, un chirurgien dont les interventions reposent sur des opérations manuelles dans la chair du patient³³. Le massacre de la chair, en germe dans l'idée du chirurgien incompetent, permet d'ailleurs d'étendre à ce sens ironique la définition du mot *boucher*, employé en définitive par le loup au moment où il avoue sa véritable nature : « BOUCHER, se dit odieusement d'un Chirurgien qui taille & coupe rudement & ignoramment les membres qu'on lui donne à penser »³⁴. Par le constat final de son échec, « Tu veux faire ici l'Arboriste, / Et ne fut jamais que Boucher » (v. 35-36), le loup met justement en lumière l'écart fondamental entre ces deux pratiques, lequel trouve un écho dans la séparation entre plante et chair, entre le régime herbivore et le régime carnivore, sur laquelle la fable est fondée, soit une séparation entre la possibilité pour le cheval de manger toute l'herbe qu'il veut au printemps, et la difficulté pour le loup d'attraper la proie qu'il rêve de dévorer à belles dents. Or, ironiquement, celui qui se prétendait chirurgien subira justement l'agression physique qu'il préparait secrètement pour une proie trop imposante et trop rusée : à boucher, boucher et demi; en effet, le cheval « opère » et son opération est décrite avec une précision « chirurgicale ».

En marge finalement de ces corps bien établis de médecins officiels et de chirurgiens, jaloux de leurs prérogatives, on trouve encore les médecins qu'on appelle empiriques, parce qu'ils se fondent sur leur expérience plutôt que sur une formation

³³ Étymologiquement, le terme *chirurgie* « est emprunté au latin *chirurgia*, emprunt au grec *kheirourgia*, de *kheir* "main" et d'un suffixe correspondant à *ergon* "travail, activité" qui a pris chez Hippocrate le sens de "pratique chirurgicale, opération" » (RE).

³⁴ Cette définition figure dans le *Dictionnaire* de Furetière (FU).

universitaire. La plupart ont entrepris des études en médecine qu'ils ont interrompues pour s'initier ensuite, à leur manière et au gré des rencontres, aux recettes et remèdes glanés ici et là, privilégiant surtout les nouvelles méthodes plus drastiques dont nous avons parlé plus haut. Selon F. Millepierres

cet empirisme doctrinal se présente comme un niveau supérieur du charlatanisme. Ce mot de « charlatan » serait dérivé du verbe italien *ciarlare*, bavarder. Le charlatan se distingue de l'empirique en ce qu'il fait du boniment sur la voie publique, alors que l'empirique a souci de se présenter avec la gravité, le sérieux d'un docteur de la Faculté. L'empirique se garde bien d'offrir ses remèdes à la canaille. Il recherche la belle clientèle, les malades de qualité, les seigneurs et même le souverain, sans oublier évidemment les belles dames. Aussi connaît-il les bonnes manières, la mode et les élégances. [...] l'empirique s'insinue dans les meilleures familles, celles où il y a du bien, et, pour s'y faire admettre, il use de fine diplomatie et de beau langage³⁵.

Le loup de La Fontaine est de toute évidence parent de ces empiriques parasites. Leur but est de s'enrichir, le sien est de dévorer : il s'agit toujours de s'approprier un bien aux dépens de celui qui le possède, mais cette spoliation prend, dans l'univers fablier, sa forme la plus radicale, puisque c'est la mort du patient qui est délibérément recherchée. La manière dont ce faux médecin accapare le discours dans *Le Cheval et le Loup* témoigne de cette parenté : cinq des sept occurrences du mot *dit* dont nous faisons mention plus haut concernent ses propos, qui s'étalent sur 22 vers, comparativement à ceux du cheval, qui ne couvrent que deux vers; notons qu'il dispose en plus des trois registres acoustiques du dialogue, le style direct, le style indirect et le style indirect libre.

La plus grande partie de ces 22 vers est dévolue à la réclame du loup, menée avec tout l'art du bonimenteur, en un discours dont l'organisation minutieuse mérite examen. Le

³⁵ François Millepierres, *op. cit.*, p. 160-161.

premier vers apporte à l'animal la caution d'une autorité incontestable en la matière : il « Se dit écolier d'Hippocrate »³⁶ (v. 12). Il expose ensuite ses connaissances aux vers 13 et 14 : « il connaît les vertus et les propriétés / De tous les simples de ces prés », puis ses compétences aux vers 15 et 16 : « il sait guérir, sans qu'il se flatte, / Toutes sortes de maux ». La proposition conditionnelle des deux vers suivants est lourdement tendancieuse, puisqu'elle réduit à une apparence trompeuse l'obstacle trop évident de la bonne santé du cheval : « Si Dom Coursier voulait / Ne point celer sa maladie ». Le postulat est insidieux, insinuant un consensus tacite sur l'état de la bête et mettant une forte pression morale sur celle-ci. C'est le meilleur moyen qu'a trouvé le loup pour introduire enfin, au vers 17, une offre dont l'inutilité se couvre de libéralité : « Lui Loup gratis le guérirait ».

Or les médecins au XVII^e siècle se faisaient payer cher, et la gratuité des soins n'était consentie qu'à titre de grande faveur. F. Millepierres rapporte qu'en 1660, à la suite d'un arrêt du Parlement rendu à l'avantage de la Faculté contre les chirurgiens, celle-ci, « pour manifester sa joie reconnaissante, décida par décret pris au cours d'une assemblée générale qu'elle soignerait gratis l'avocat Talon et sa famille à perpétuité »³⁷. Finalement, pour clore son discours de façon à appuyer ses manœuvres discursives, le loup invoquera à nouveau la source de son autorité éclairée : « Paître ainsi sans être lié / Témoignait quelque

³⁶ Molière moquait d'ailleurs la déférence aveugle de plusieurs médecins envers cet illustre prédécesseur dans *Le Médecin malgré lui* :

« SGANARELLE, *en robe de médecin, avec un chapeau des plus pointus*. Hippocrate dit... que nous nous couvrions tous deux.

GÉRONTE. Hippocrate dit cela?

SGANARELLE. Oui.

GÉRONTE. Dans quel chapitre, s'il vous plaît?

SGANARELLE. Dans son chapitre... des chapeaux.

GÉRONTE. Puisque Hippocrate le dit, il faut le faire. »; Acte II, scène 2, *op. cit.* p. 57.

³⁷ François Millepierres, *op. cit.*, p. 200.

mal, selon la médecine » (v. 20-21). Employant le procédé habituel des faux médecins, qui se réclament du prestige de la science pour travestir la réalité, il ne fait en cela que singer l'in vraisemblance des diagnostics posés par certains médecins qui privilégient la théorie au mépris de l'observation directe ou de l'expérience, particulièrement ceux de la Faculté de Paris qui, rappelons-le, « raisonn[ent] même contre l'expérience »³⁸. On en voit plusieurs exemples chez Molière, notamment dans *Monsieur de Pourceaugnac*, où le premier médecin conclut : « Mauvais signe, lorsqu'un malade ne sent pas son mal »³⁹, et dans *Le Malade imaginaire*, lorsque Toinette, déguisée en médecin, oppose la même réponse arbitraire et catégorique à chaque précision qu'Argan lui fournit sur son mal :

TOINETTE : Que sentez-vous?

ARGAN : Je sens de temps en temps des douleurs de tête.

TOINETTE : Justement, le poumon.

ARGAN : Il me semble parfois que j'ai un voile devant les yeux.

TOINETTE : Le poumon.

ARGAN : J'ai quelquefois des maux de cœur.

TOINETTE : Le poumon. [...] Vous aimez à boire un peu de vin?

ARGAN : Oui, Monsieur.

TOINETTE : Le poumon. Il vous prend un petit sommeil après le repas et vous êtes bien aise de dormir?

ARGAN : Oui, Monsieur.

TOINETTE : Le poumon, le poumon, vous dis-je⁴⁰.

Contre toute attente, le cheval donnera suite à cette proposition hypocrite : à l'enflure verbale du loup, il répond par une prétendue enflure physique, un *apostume* qu'il a sous le pied. Dès lors, du point de vue du loup, le cheval a fait son jeu : il a d'abord accepté d'entrer dans le dialogue, ce qui représente une première victoire, et il s'est de surcroît laissé aller à une confession, ce qui le place en position d'infériorité. Fort donc d'une

³⁸ A. Bouvet en introduction au *Malade imaginaire* de Molière, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, Acte I, scène 8, Paris, Hatier, 1985, p. 41.

⁴⁰ Molière, *Le Malade imaginaire*, Acte III, scène 10, *op. cit.*, p. 101.

supériorité soudaine autant qu'inespérée, notre médecin ajuste aussitôt ses boniments par une réplique passe-partout, admirable échantillon de charlatanisme : « Mon fils, dit le Docteur, il n'est point de partie / Susceptible de tant de maux ». Le cliché, assez vague pour convenir dans tous les cas, repose sur certains présupposés dont l'effet général est de rassurer le patient. Ils impliquent d'abord toute l'étendue de la science du loup : pour poser un tel jugement, le médecin doit forcément connaître par une longue expérience les caractéristiques de chaque partie du corps. Ils insinuent ensuite, par le biais du superlatif, l'idée du danger et de sa gravité. C'est alarmant d'un côté, mais rassurant de l'autre : le mal est commun et connu, à ce titre, de la médecine. Enfin, le propos a une composante flatteuse : il rassérène le malade en lui donnant à croire qu'il a bien choisi sa maladie, qu'il a eu raison d'être blessé précisément à cet endroit.

Étalant ses mérites pour prouver une dernière fois sa réputation de bon médecin, le loup s'inventera alors une clientèle sélecte : « J'ai l'honneur de servir Nosseigneurs les Chevaux », qui compense d'avance la rétrogradation à laquelle il se résigne : « Et fais aussi la Chirurgie »⁴¹. Médecin qui condescend au besoin à la chirurgie, boucher de vocation, empirique et charlatan, le loup représente ainsi, à lui seul, une véritable synthèse de la gent hippocratique du XVII^e siècle.

Les finesses de la nomination

Le discours du loup, mensonger, procède en outre d'un gonflement rhétorique destiné à éblouir son patient. L'une des techniques principales de ce gonflement est

⁴¹ Notons que l'adverbe *aussi* a une savoureuse valeur concessive.

d'utiliser, avec une variété rarement égalée dans les fables, le procédé de nomination qui fait une des grandes originalités de La Fontaine⁴². En effet, si ses devanciers ne semblaient en rien dérangés par la monotonie de leurs nominations, appelant un loup « un loup » chaque fois qu'il fallait nommer ce personnage, La Fontaine, lui, transforme la nomination en puissant ressort poétique. Pour désigner de façon variée le même personnage, il fait appel aux caractéristiques de son statut social ou professionnel, de son âge, de son rôle aux yeux d'un autre personnage. La fable satisfait ainsi à ses besoins de nomination tout en fournissant au lecteur des informations supplémentaires ou en renforçant celles qui sont déjà fournies sur tel ou tel personnage. Dans *Le Cheval et le Loup*, cette diversification atteint un degré exceptionnel pour chaque animal. Elle intervient évidemment dans le discours du loup, en style direct et indirect, mais elle se manifeste aussi dans les propos du narrateur, qui soit traduisent en style indirect libre le point de vue du loup, soit adoptent la distance de l'indifférence ou de l'ironie : quatre variations pour le cheval, qui est successivement appelé, par le narrateur, « Dom Coursier », « Bête chevaline » et « son Malade » et, par le loup, « cette proie »; et cinq pour le loup, que le narrateur qualifie d'« Écolier d'Hippocrate », de « Docteur », de « Galand », et qui se qualifie lui-même d'« Arboriste » et de « Boucher ».

Les désignations variées des protagonistes de cette fable se déploient ainsi principalement à travers les propos du loup, qu'ils soient exprimés en style direct, indirect ou qu'ils soient impliqués par le style indirect libre, comme autant de jalons qui dessinent

⁴² Voir à ce sujet l'article d'Antoine Soare, « «La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf» ou le petit et le grand infini selon La Fontaine », *Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot, Littératures*, nos 21-22, 2000, p. 119-158, ici p. 131.

les méandres de sa rhétorique. La stratégie, celle de tout bonimenteur habile, joue sur deux plans : elle consiste à flatter le patient tout en vantant les capacités du médecin. Anobli selon une pratique courant chez les flatteurs de La Fontaine (il suffit de penser au protagoniste crédule du *Corbeau et le Renard* (I, 2) qui devient, dans la bouche de son flatteur, « Monsieur du Corbeau », v. 5), le cheval est appelé « dom », « Titre d'honneur, selon Furetière, emprunté de l'Espagnol, qui signifie *Sieur* ou *Seigneur* » (FU). Propre au style élevé de l'épopée et de la tragédie, le mot *coursier* avec lequel il est couplé reprend la flatterie nobiliaire en registre équestre. Le compliment est ancré dans l'imaginaire animalier, où le cheval incarne déjà la gloire militaire de la noblesse. Le loup n'a pas tort d'assimiler « Nosseigneurs les Chevaux » à un groupe social privilégié : l'animal est décidément plus imposant et plus considéré que l'âne de la version d'Esopé. Quelque fondée qu'elle soit, cette flatterie prête le flanc au renversement parodique : pour le narrateur, le cheval n'est qu'une « bête chevaline », aux antipodes de la bête chevaleresque. Le *Dictionnaire* de l'Académie précise que l'adjectif « chevaline » « n'est en usage qu'en cette phrase, *Beste chevaline*, qui veut dire, Un cheval ou une cavalle, & qui est purement du style de pratique » (AC).

Le deuxième gonflement dans le discours du loup concerne évidemment celui de sa profession médicale, surenchère qui traduit l'emportement confus d'un beau parleur qui ne connaît pas bien son sujet ou qui ne se formalise pas des distinctions pourtant bien établies entre les différentes confréries de médecins. Son rapport à la profession qu'il s'invente reste d'abord modeste lorsqu'il « se dit écolier d'Hippocrate ». En comparaison avec le professionnel dont la science et les compétences sont reconnues, l'écolier représente un degré inférieur, propre à celui « Qui va à l'escole, au College ou qui apprend quelque chose

sous un Maistre. *Petit escolier, escolier en Droit, en Philosophie, en Theologie* [...] On dit, d'Un homme peu avancé dans une profession, que *Ce n'est qu'un escolier* » (AC). Parce que c'est un nom propre, le deuxième terme de cette périphrase, *Hippocrate*, est censé désigner sans signifier, mais on y reconnaît facilement les deux étymons grecs *hippos*, cheval, et *kratos*, force, ce qui donne lieu de croire à un jeu étymologique de la part du fabuliste, exploitant l'obsession du loup par l'entremise d'une allusion qui trahit son appréhension devant cette proie trop imposante. On remarquera aussi qu'Hippocrate est un paronyme d'« hypocrite », ce qui laisse entendre que le loup est en fait « écolier » à deux écoles.

C'est seulement au moment où ses prétendus soupçons médicaux semblent se vérifier que le loup deviendra « docteur » : « Mon fils, dit le *docteur* ». S'il concédait à son patient une supériorité sociale en l'associant à « Nosseigneurs les chevaux », il se réserve, pour sa part, la supériorité professionnelle qui lui permettra d'appeler le cheval « mon fils ». Dans une acception moderne, le mot *docteur* a un sens médical, mais ce n'était pas le cas au XVII^e siècle où il signifiait plutôt un comble de la reconnaissance universitaire : « Qui est promu dans une Université au plus haut degré de quelque Faculté. *Docteur en Theologie. Docteur en Droit. [...] Docteur en Medecine* » (AC). La rapidité avec laquelle le loup est passé d'étudiant à docteur est un moyen pour le fabuliste d'insister sur la perfidie de la manœuvre. Mais, ironiquement, le mot *docteur*, toujours d'après le *Dictionnaire de l'Académie*, « se dit aussi d'Un homme habile dans les affaires, quoique d'ailleurs il soit ignorant » (AC), ce qui permet à Richelet ce commentaire dans son *Dictionnaire*, au nom *docteur* : « Un Docteur le plus souvent n'est qu'un sot » (RI).

L'aveu final de sa nature de boucher fait déchoir le loup du rôle qu'il tentait, bien

imparfaitement, de jouer dans la fable : celui du médecin hautement spécialisé, membre d'une élite de savants. Mais sous le vernis du discours rhétorique qu'on lui voit déployer devant le cheval, la fable laissait déjà transparaître l'appartenance du carnivore à un milieu interlope dont il reproduit spontanément le langage lorsque son discours n'est pas étudié. De fait, le mot qui lui échappe en apercevant sa proie relève d'un registre très éloigné de celui des disciples d'Hippocrate : « Bonne chasse, dit-il, qui l'aurait à son croc. / Eh! que n'es-tu Mouton? car tu me serais hoc »⁴³ (v. 8-9). De la même façon, une fois dévoilé son subterfuge, sa nature canaille reprend le dessus en laissant poindre son ignorance populacière par l'emploi du mot *arboriste*, variante du savant *herboriste*, que préfèrent les véritables médecins. C'est finalement dans le terme *mandibules* que seront concentrées les aspirations médicales et la nature roturière de l'animal, puisque le mot recoupe, selon les différents dictionnaires, les deux registres; selon le *Dictionnaire* de l'Académie, il s'agit d'un « Terme d'anatomie » (AC), tandis que celui de Furetière le définit plutôt comme un « Terme populaire » (FU).

Ce retour au véritable statut social du loup n'est pas le seul sur lequel ouvre le mot « boucher ». Bien que le mot, étymologiquement, dérive de *bouc*, désignant à l'origine la personne chargée d'abattre cet animal (RE), il rejoint si bien la constellation de la faim et du besoin qui s'affirment tout au long de la fable, ainsi que la mésaventure finale, qu'il semble constituer une extension heureuse du mot « bouche » lui-même. Il n'est pas rare que La Fontaine joue ainsi sur les fausses étymologies afin d'en tirer des effets poétiques d'échos et de renvois; dans ce cas-ci, le mot évoque l'obsession fondamentale qu'entretient

⁴³ Au mot *hoc*, Richelet, cite cette même rime, formée à partir de *croc* et *hoc* : « Mot burlesque pour dire qui est seur, qui est assuré. [Le paradis vous est *hoc* / Pendez votre rosaire au croc. *Fur., Poés.*] » (RI).

l'animal pour cet organe par lequel et pour lequel il entend tromper le cheval et, en définitive, le dévorer. Comble de l'ironie, c'est sur cette même bouche que se déchaînera brutalement toute la force du cheval, pressentie dans les sous-entendus étymologiques du nom propre *Hippocrate*.

L'aveu du loup concernant sa nature sanguinaire de boucher permet aussi un éclairage rétrospectif du vers ouvrant l'aparté que constitue sa première prise de parole : « Bonne chasse, dit-il, qui l'aurait à son croc » (v. 8), mettant en lumière sa préoccupation latente concernant sa propre bouche et ses dents, par lesquelles pourra prendre fin sa disette hivernale. Deux des significations que possède le mot *croc* intéressent notre fable. Il s'agit d'abord et surtout d'un « Morceau de fer à plusieurs branches qu'on atache au plancher d'une cuisine, & où l'on accroche la viande de boucherie & autre » (RI), instrument particulièrement approprié pour un loup dont les instincts carnivores font un boucher. Mais le mot fait aussi référence, selon le Dictionnaire de l'Académie, à « certaines dents de quelques animaux » (AC), outil indispensable à un prédateur. De plus, croyant son entreprise sur le point de réussir, le loup s'imagine, au vers 29, pouvoir *happer son Malade*, geste qui, selon le *Dictionnaire* de l'Académie, « se dit proprement d'un chien, à qui l'on jette quelque chose, & qui le prend avidement avec la gueule » (AC). C'est par le même verbe que la fable de l'*Isopet III de Paris* disait le projet du lion face à un cheval dont la méfiance s'exprimait, elle aussi, comme chez La Fontaine : « Le Cheval leva le pié derriere; le Lion cuidoit qu'il dist vray et, en bessant la teste pour cuider *happer*, le Cheval qui s'en doubtoit le frappa en la teste cy fort qu'il demourra tout endormy et estaint d'un cop, et ainsi s'en alla le Cheval ». Les soupçons de la bête, dont presque toutes les versions font mention, traduisent une attitude lucide face à la médecine, aux antipodes de celle des

malades crédules des pièces de Molière, et semblable plutôt à celle des aristocrates. En effet, comme le confie Monsieur Diafoirus à Argan dans *Le Malade imaginaire* : « [...] ce qu'il y a de fâcheux auprès des grands, c'est que, quand ils viennent à être malades, ils veulent absolument que leurs médecins les guérissent »⁴⁴.

À leur exemple, le cheval ne s'est pas laissé faire par l'imposteur. Au moyen d'une ruade, il crée le meilleur renversement de situation possible : alors que, chez la plupart des fabulistes, le coup assomme l'animal, il brise plutôt, chez La Fontaine, les dents et les mandibules de l'agresseur, comme dans la version d'Esopé. Il démolit ainsi l'arme de son agresseur : « Il vous lui met en marmelade / Les mandibules et les dents » (v. 31-32). L'allitération des nasales et l'utilisation du datif éthique « vous » confèrent au vers une prononciation assez empâtée pour qu'elle imite le gâchis buccal infligé au loup. Le résultat désastreux du coup détruit le rêve du prédateur en brisant sa mâchoire, en la transformant en *marmelade*, mot qu'on retrouve couplé à la rime avec celui de *malade*, dont il représente phonétiquement une extension. Appliqué d'abord au cheval en une nomination fantasmée de la part du médecin, l'adjectif « malade » s'appliquera dorénavant avec bien plus de justesse au loup lui-même; privé désormais de l'organe à la fois locuteur et dévrateur sur lequel comptait sa rapacité, c'est lui qui aura besoin, et pour de bon, des secours d'un médecin.

⁴⁴ Molière, *Le Malade imaginaire*, Acte II, scène 5, *op. cit.*, p. 64.

Conclusion

À plus d'un titre, ce mémoire aura été influencé par l'ouvrage exemplaire de J. Brody : *Lectures de La Fontaine*. Il l'a surtout été à son point de départ, au moment où s'éclairait pour nous la conception que le XVII^e siècle a entretenue de la création littéraire, c'est-à-dire non pas le jaillissement singulier d'un Moi qu'on apprécie à la mesure de son originalité, mais le patient travail de réécriture opéré sur des modèles appartenant à une tradition vénérée. Pour qui n'est pas un lecteur éprouvé de La Fontaine, de Racine, de Molière ou des autres « classiques » archiconnus, mais peut-être d'un peu loin, il est difficile d'imaginer les conséquences directes que cette conception particulière a eues dans les œuvres de tels écrivains, d'imaginer qu'elles puissent être à la fois aussi tributaires de celles des Anciens et en même temps aussi uniques. Les histoires littéraires générales omettent souvent de les associer à celles des prédécesseurs français comme les auteurs anonymes des *Isopets*, Haudent et Corrozet, comme Guérin de la Pinelière, Gabriel Gilbert et Mathieu Bidar, qui ont chacun écrit un *Hippolyte* antérieur à la *Phèdre* de Racine, ou comme les multiples sources de Molière, telle que celle du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, que nous avons rencontrée au troisième chapitre; et parce qu'elle ne les associe pas toujours non plus aux textes fondateurs des Anciens, elle amène insidieusement le lecteur inexpérimenté à percevoir ces auteurs complètement détachés d'une tradition qui a pourtant constitué la source directe de leurs écrits et le modèle à dépasser.

Les œuvres classiques, si marquantes par leur *forme*, s'imposent alors par l'originalité de leur *fond*, et c'est précisément ce que remet en question J. Brody, en citant à ce propos un étonnant commentaire d'Antoine Furetière sur les *Fables* de La Fontaine :

[...] pour leurs premiers lecteurs c'était la *forme* [des œuvres classiques], souvent réduites de nos jours à de simples machines à idées, qui en constituait la véritable importance historique. Pour ce qui est de La Fontaine, en l'occurrence, le témoignage d'Antoine Furetière est suprêmement éloquent. Auteur de fables à ses

heures, le futur lexicologue voyait en La Fontaine un illustre prédécesseur qui avait fait une « nouvelle et excellente traduction » des fables anciennes, « dont le style naïf et marotique est tout à fait inimitable et ajoute des grandes beautés aux originaux »¹.

Cette appréciation de Furetière, qui a le grand mérite de présenter les *Fables* dans une perspective peu commune, et que nous ne pouvons complètement négliger puisqu'elle vient d'un contemporain de La Fontaine, procède cependant d'un jugement tout aussi limité : « Poussant à l'extrême l'importance de l'aspect esthétique et des filiations formelles de la "traduction" lafontainienne, la caractérisation de Furetière semble avoir été calculée pour réduire les *Fables* à un vaste exercice de style, et son auteur à un maître de facilité et de souplesse verbales »².

Mais, aussi réducteur qu'il soit, le point de vue de Furetière que cite J. Brody a constitué, pour ce mémoire, le moteur premier d'une réflexion qui a cherché à mieux saisir le fabuliste dans son rapport à la création, en le situant à mi-chemin entre le commentaire de Furetière et la perception imparfaite du lecteur moderne. Il s'agissait, en fin de compte, de replacer les *Fables* de La Fontaine dans la lignée d'une tradition aussi fournie que peu souvent considérée. Notre réflexion nous a ainsi permis de saisir jusqu'à quel point ces *Fables* sont une traduction, et de quelle façon elles cessent de l'être, ce qui, en bout de ligne, nous éclaire sur les raisons pour lesquelles La Fontaine est le seul fabuliste de toute la tradition que l'histoire littéraire a immortalisé, une tradition qui, comme le résume J. Brody, est « désormais uniquement tributaire de lui, imitateur avoué devenu, au bout de quelques années, de l'aveu de tous, inimitable »³.

¹ Jules Brody, *Lectures...*, *op. cit.*, p. xv.

² *Ibid.*, p. xv.

³ *Ibid.*, p. xi.

Cette mise au point n'a pu se réaliser qu'en dégageant petit à petit toute une gamme d'observations sur des aspects très variés des *Fables*. Dispersées au sein des analyses que nous avons faites de quatre apologues lafontainiens, ces observations méritent à présent d'être rassemblées en une synthèse qui précise, en définitive, l'image du poète que ces apologues nous livrent. Ce que cet exercice nous enseigne, surtout, c'est la grande richesse qu'on découvre dans l'œuvre de La Fontaine pour peu qu'on tente d'en approfondir la lecture, une richesse sur laquelle il est nécessaire d'insister puisqu'elle risque de passer inaperçue pour un lecteur moderne que frappent davantage la simplicité et l'apparente limpidité des *Fables*. Comme le note M. Vincent, "[An] intriguing feature of La Fontaine's poetry for the modern reader is the resistance it sometimes raises to our contemporary modes and habits of reading. Contemporary critical taste often runs toward the perception of difficulty in poetry"⁴.

La richesse particulière des *Fables* repose en fait sur une complexité qui ne se donne pas à voir comme telle, mais qu'on peut débusquer dans le matériel verbal qu'elle structure tant au niveau narratif que stylistique. C'est à ces deux niveaux que nous avons cherché à l'explorer en détail, d'abord dans la confrontation des choix diégétiques de La Fontaine avec ceux de ses prédécesseurs, puis dans l'analyse des procédés stylistiques du fabuliste qui représentent des innovations en regard de la tradition, innovations chaque fois impliquées dans la poétisation des apologues.

Ainsi, l'imitation chez La Fontaine est moins un désir de *faire comme* ses modèles qu'une ambition de *faire mieux*, de réorganiser les récits dont il hérite afin d'accroître leur efficacité narrative. À trois reprises, nous avons vu que les modifications introduites par le

⁴ Michael Vincent, *Figures of the text*, p. 6.

fabuliste dans la structure de récits traditionnels représentaient des solutions narratives plus satisfaisantes : dans *Le Lièvre et les Grenouilles*, la solitude du lièvre adhère plus étroitement au thème de la crainte; dans *Le Loup et la Cigogne*, le festin carnassier auquel participe le loup précise son profil de seigneur, membre d'une caste rapace, et son originel mutisme respecte la vraisemblance tout en approfondissant la moralité; dans *Le Cheval et le Loup*, le contexte printanier qui prévaut au début de l'apologue joue un rôle catalyseur pour l'appétit du prédateur et, par conséquent, pour sa témérité.

Si de telles transformations ont un impact interne sur la structure du récit, d'autres interviendront dans les apologues comme un moyen pour le fabuliste d'élargir la réflexion qu'ils inspiraient. Comme le rappelle J.-P. Collinet, « [l]'imitation originale, formule où se résume la création littéraire chez La Fontaine, consiste pour une large part à vivifier par l'actualité les éléments qu'il emprunte à ses lectures. C'est pourquoi l'étude des sources est ici inséparable des données fournies par l'histoire littéraire : les deux disciplines doivent étroitement collaborer »⁵.

Les fables que nous avons étudiées ouvrent en effet, chaque fois, sur une donnée de la réalité socioculturelle du XVII^e siècle, souvent médiée par un certain traitement qu'elle trouve déjà dans la littérature de l'époque. Nous avons vu que la fable *Le Lièvre et les Grenouilles* fait du protagoniste principal un mélancolique prisonnier de son caractère, et qu'elle peut être lue comme une caricature du *cogito* cartésien dans la mesure où elle oppose l'inutilité de la réflexion du solitaire à la libération que constitue l'expérience du monde. Dans *Le Loup et la Cigogne*, la mésentente entre les deux animaux devient une véritable rupture entre les mentalités aristocratique et bourgeoise, entre la féodalité du

⁵ Jean-Pierre Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, p. 11.

Moyen Âge et l'émergence d'une société nouvelle. Dans *La Grenouille et le Rat*, le désir gourmand de la grenouille pour le rongeur et la longue invitation au voyage que contient son discours, s'ils semblaient énigmatiques en regard de l'efficacité narrative, se présentent comme une transposition en registre burlesque du motif de l'enlèvement par les Barbaresques et du danger que représente l'Orient. Dans *Le Cheval et le Loup*, finalement, le développement du rôle de médecin que se donne le loup permettra une satire complète de la gent hippocratique au XVII^e siècle.

Au niveau stylistique, la métamorphose poétique des fables chez La Fontaine a rendu possible le déploiement d'une richesse de langue exceptionnelle, qui ménage au lecteur attentif de nombreuses découvertes, comme le laisse présumer E. Bury : « Au rebours des exigences d'un certain purisme auquel on risque toujours de réduire le "classicisme", certains auteurs, dont La Fontaine, conservent le goût de la langue dans sa richesse et ses surprises lexicales »⁶. Nous avons également rencontré la preuve de cet intérêt du fabuliste pour le matériau verbal par le biais de son propre commentaire sur les états passés de la langue, en ouverture de *La Grenouille et le Rat*.

Les quatre fables qui ont fait l'objet de notre étude nous ont surtout permis de découvrir un poète de l'étymologie et de la polysémie. De l'étymologie, d'abord : des termes comme *frairie*, issu du latin *fratria*, qui lie intimement le loup à sa meute, comme *gloutonnement* et *gosier*, tous deux reliés au mot latin *glutto*, « gourmand », ou comme *besogne*, qui, selon Littré, est un dérivé de *besoin*, prêtent aux choix linguistiques de La Fontaine une profondeur qu'on ne soupçonnerait pas au premier abord. De la polysémie, ensuite : on a vu que le mot *tanière*, à la fois signe de la solitude du lièvre et allusion à son

⁶ Emmanuel Bury, *op. cit.*, p. 62.

courage fantasmé de bête terrifiante, assurait la cohésion de la fable par la réunion de deux champs lexicaux; on a remarqué de quelle manière une grenouille rusée proposait au rat de *le faire* ou de *lui faire* festin; on a constaté, finalement, comment les termes *mandibules*, *boucher* et *croc* rattachaient le loup, nouvel Hippocrate hypocrite, à la fois à ses prétentions de médecin et à sa nature carnivore.

Par comparaison avec la tradition fablière, l'attention que La Fontaine porte au langage l'a amené à varier d'une façon sans précédent les procédés de nomination dans ses apologues. Il serait fastidieux de répertorier ici tous ceux que nous avons rencontrés; il suffira de rappeler le rôle qu'ils jouent dans la construction de l'identité de la cigogne, dans *Le Loup et la Cigogne*, laquelle devient, en partie par l'entremise de ses dénominations d'*opératrice* et de *bonne commère*, une bourgeoise zélée; ou encore, dans *Le Cheval et le Loup*, la manière dont les termes *écolier d'Hippocrate*, *docteur*, *arboriste* et *boucher* permettent au prédateur d'incarner diverses figures des représentants de la médecine.

Finalement, nous avons également eu l'occasion de constater que la virtuosité de La Fontaine donne lieu, dans certaines fables, à la reproduction mimétique du propos d'un apologue; soit le propos central, comme dans *Le Loup et la Cigogne*, où le discours même de la fable répète quatre fois le mouvement d'extraction de l'os; soit le propos introductif dans *Le Cheval et le Loup*, où l'utilisation de l'incise « dis-je » fait apparaître le prédateur immédiatement avant et après l'évocation de l'univers printanier autour duquel on le voit aussi textuellement rôder.

À elles seules, ces quatre fables dessinent déjà un portrait assez révélateur du grand fabuliste, du grand conteur et du grand poète qu'est La Fontaine. Elles prouvent ainsi, à notre avis, l'extrême utilité de telles recherches, et la manière dont l'image de La Fontaine

pourrait s'enrichir par l'analyse d'autres fables entreprise dans cette même intention méticuleuse qui s'attarde à des apologues pris individuellement. Nous rappellerons également que les proportions de ce mémoire ne permettaient pas un dépouillement complet des sources de la tradition, dont on découvre d'ailleurs sans cesse de nouveaux exemples. La comparaison de La Fontaine avec ses prédécesseurs, dont nous espérons avoir démontré ici la pertinence, pourra s'étendre à la fois à de nouvelles sources et à d'autres fables des douze livres. On peut rêver, en ce sens, d'un corpus lafontainien total dans lequel l'analyse de chaque fable aspirerait à l'exhaustivité et, par là, à la mise en lumière de sa beauté, « fuyante proie ».

Annexe

LE LIÈVRE ET LES GRENOUILLES (II, 14)

Esope
(p. 83)

191. - *Les lièvres et les grenouilles*

Les lièvres s'étant un jour assemblés se désolaient entre eux d'avoir une vie si précaire et pleine de crainte : n'étaient-ils pas en effet la proie des hommes, des chiens, des aigles et de bien d'autres animaux? Il valait donc mieux périr une bonne fois que de vivre dans la terreur. Cette résolution prise, ils s'élançent en même temps vers l'étang, pour s'y jeter et s'y noyer. Mais les grenouilles, accroupies autour de l'étang, n'eurent pas plus tôt perçu le bruit de leur course qu'elles sautèrent dans l'eau. Alors un des lièvres, qui paraissait être plus fin que les autres, dit : « Arrêtez, camarades; ne vous faites pas de mal; car, vous venez de le voir, il y a des animaux plus peureux que nous. »

Cette fable montre que les malheureux se consolent en voyant des gens plus malheureux qu'eux.

Babrius
(p. 37 et 39)

25. - *Why the Hares refrained from suicide*

The hares were resolved not to live any longer, but to throw themselves one and all into the dark waters of the pond, seeing that they were the feeblest of all living creatures, cowardly in spirit and skilled in nothing but flight. But when they drew near to the broad pond and saw a crowd of frogs on the bank crouching and leaping into the deep slime at their approach, they came to a halt. Then one of them said, having recovered his spirits : 'Let's go back now. There's no longer any need for us to die; I see others who are weaker than we.'

Marie de France
(p. 124-127)

22. - *Les Lièvres et les grenouilles*

Ci dit que lievres s'asemblerent
a parlement, si esgarderent
que en autre tere s'en ireient

hors de la grave u il esteient.
 5 Kar trop furent en grant dolur;
 de humes, de chiens eurent poür,
 si nel voleient mes souffrir :
 pur ceo s'en veulent fors eïssir.
 Li sage lievre lur diseient
 10 que folie ert ceo que quereient
 a eïssir de lur cumissance,
 u furent nurri des enfance;
 li autre ne l'en vodrent creire :
 tuz ensemble tiendrent lur eire.
 15 A une mare sunt venu.
 Gardent el tai, si unt veü
 u reines erent assemblees.
 De poür de eus sunt esfrees;
 dedenz l'ewe se vunt plunger
 20 desque [les] veient aprismer.
 Uns lievres les ad rapelez.
 « Seigneur », fet il, « kar esgardez!
 Par les reines que nus veüms,
 que poür unt, nus purpensums
 25 que nus alum querant folie,
 que nostre grave avum guerpie
 pur estre ailleurs asseürez.
 Jamés tere ne troverez
 u l'um ne dute aucune rien.
 30 Ralum nus en! Si ferum bien. »
 Atant li lievre retournerent;
 en lur cuntree s'en alerent.

Pur ceo se deivent purpenser
 cil ki se veulent remuer
 35 e lur ancien liu guerpier
 que lur en put après venir.
 Jamés regne ne troverunt
 ne en cele tere ne vendrunt
 que tut tens seient sauz poür;
 40 u sanz travail u sanz dolur.

Isopet I

(tome II, p. 248-250)

XXVIII. - *Des Lievres qui s'en fuïoient.*

Li bois par grant vent fremissoient;
 Li Lievres qui s'atapissoient
 S'en issirent, tel peür orent.
 Mès gueres loins fuir ne porrent.
 5 Savés pour quoj? Pour un marchès
 Qui du bois estoit assés près.
 Arresté sunt trestuit ensamble,
 Tel paour a chascuns qu'il tramble,
 Et dient qu'il se noïeroient.
 10 Mès les Raines qui la estoient,
 Quant les oïrent venir bruïant,
 Ou marchès s'en saillent fuïant,
 Dont li Lievre estre cremu cuident
 Pour ce que la place leur vuident.

- 15 Si en ristrent si durement,
 Ce dit la fable vraiment,
 Que dou ris leur fendi la bouche
 Si que aus oreilles leur touche.
 Dit li uns : « Or, n' aions doubtance
 20 Mès soions en bonne esperance,
 Car se nous sommes paoureux
 Et couars, n' y sommes pas seus.
 Veés ces Raines : tant nous doubtent
 Que pour nous en l' iave se boutent. »

La moralité.

- 25 Esperance a mains a valu
 Et si est voie de salu.
 Par peur sommes sans raison
 Cremu; si nous donne achoison
 De criendre, il estuet que je die,
 30 Legeresce et couardie,
 Car legier sommes et couart.
 Mès quiconques creint, si se gart
 Que il esperance n' eschieve,
 Car sens li, est peur trop grieve.
 35 Tel est sauvé par esperance
 Qui de mourir fust en doubtance;
 Et tieulx, sens li, mors, se m' est vis,
 Qui, o li, fust encores vis.

Esperance, la damme belle,

- 40 Les saiges tire a sa cordelle,
 De saige homme conclut la vie.
 Desesperance, l' esbaye,
 Fait homme au dyable enlacier
 Quant il se tuent par acier,
 45 Par fer, par baton ou par corde.
 C' est la plus perilleuse et orde
 Qu' est contre debonaireté
 De Dieu et sa benignité.
 Ja pardonnés n' iert cils pechiés
 50 Qui est de tous meschiés mechiés;
 Par li, li dous sains Esperis
 N' est amés, requis ne chieris.

Isopet II de Paris

(tome I, p. 95-96)

XXXIII. - *Des Lievres qui doubterent que les Raines ne fussent noyees.*

- Les veneurs chaçoient,
 Aus Chiens que il avoient,
 Les Lievres par les chans.
 Les Lievres si fouïrent
 5 Devant les Chiens qu' il virent,
 Tous de poour tramblans.

Un flueve ont avisé,

Si se sont apensé
Que noier s'i iront,
10 Et si nes avront mie
Les Chiens feus, plains d'envie,
Ne ja n'en mangeront.

Quant près du flueve vindrent,
Les Raines les ouïrent
15 Qui sus la rive estoient;
En l'yauve sont saillies,
Mais ne sont pas noïes,
20 Quar bien nouer savoient.

Un des Lievres les vit,
20 A ses compaignons dist :
« Ne nous occions mie
Comme ces bestes ci,
Qui mais n'avront merci,
Car perdu ont lor vie.

25 Plus fort de nous cremon
Et c'est droit et raison;
Aussit sommes doutés
De plus foible de nous;
Si ne leur volons nous
30 Ne mal n'aversités.

Arriere retourmon,
Ja un seul n'en verron

De celle gent desvee;
Encor porron avoir,
35 Ce me dist mon espoir,
Mainte bonne journee.

Emprès le temps pluieux
Et lait et anieux
Vient le bel, ce savés;
40 Emprès les grans courrous
Et les duels et les plours,
Ravrons joies assés. »

L'an se doit conforter
Et nient desesperer
45 Pour chose qui aviegne;
Chascuns se doit pener
Du mal entr'oublier,
Et que bien se maintiegne.

Isopet III de Paris
(tome II, p. 403)

XXII. - *Des Lieuvres qui s'en fuyrent.*

Les arbres d'une forrest trembloient et se demainnoient,
par quoy les Lieuvres qui estoient dedans s'en fuyrent
espoventés et s'en vindrent a une grant mare et n'oserent entrer
dedans, mès se arrestèrent; et les Raynes se musèrent au fons

de l'eau. Ung des Lieuvres commança a dire : « Nous ne sommes pas seulz qui avons paour et sommes cornars; ses Raynes nous doutent tant qu'elles se mussent au fons de l'eau. Nous avons paour de neant. » Adonc ilz dirent : « Prenons hardement et passons oultre la mare. »

Moralité.

Quant on est en aucun grant peril de son estat ou de sa vie, combien qu'on soit espouenté si ne ce doit on pas lesser perdre par paour et lascheté, mès prendre hardement en soy et couraige pour vaincre ces enemys et adversaires; car plussieurs qui ont esté en grant peril d'estre mort sont retournéz en leur premier estat et saulvé leur vie par avoir en eulx bonne esperance et hardement.

*Tel est saulvé par esperance
Qui de morir fut en doubtance.*

Isopet de Chartres
(tome I, p. 160-161)

XXXI. - *Des Reïnes et de Lievres*

- Li Chaceor ou li Levrier,
Chacun en son poing l'espervier,
Chacent Lievres par la riviere.
Si com il vont après huchant,
5 Cil se tuent en trebuchant,
Por paor, enmi la planiere.

Reïnes avoit sus le rivage
Qui s'esventoit a l'orage;
Par paor saillirent ou fleuve.
10 Mout se merveille uns des Lievres,
Ses compaignons tint toz por chievres,
Si lor di que nus ne se mueve.

Il dit : « Ne nos devons pas plaindre
S'il nos convient les gregnors creïmbre;
15 Ne sommes pas seul de fouir.
Ausi nos creïment li meneur;
Por ceus qui sont a deseneur
Se font de lor cors mal joïr.

Donques devonmes retomer :
20 Espoir demain a l'ajormer
Seromes plain de bon eür;

Alons noz en noz coiz bouter,
 Ja ne nos convendra douter,
 Si serons tuit plus asseür. »

La sentence de la fable :

25 Par ce vos poez conforter
 Et vostre cuer biau deporter,
 Voz qui souffrez painne et labor.
 N'aiez pas paor de poverte;
 Dieus vos donra par sa deserte
 30 Joie greigneur que de tabour.

*Hoc monet adversis rebus ne deficiamus;
 Nam persaepe solent aspera laeta sequi.*

Isopet de Lyon
 (tome II, p. 129-130)

XXIX. - *Des Lievres et des Renoilles.*

Li bois comance fort a bruire
 Et les Lievres proignent a fuire.
 Sus un estant sont arestees,
 De paour toutes esgarees.
 5 Tant les fist paour esmaier,
 Qu'ales se voloient noier,
 Jusqu'a tant que les Raignes virent,

Qu'en l'estant per paour saillirent.
 Li uns dist : « Haons esperance,
 10 De part nos n'est pas la meschance.
 La Rainne legierement dote,
 Paour nait, en l'aigue se bofe.
 Cuers qu'est paourous per nature
 Se dote en chose qu'est segure.
 15 De cors avons legieretei,
 Mès de cuer avons povretei.
 D'atruï chose alons façant queste,
 Por ce nous fait paour moleste;
 Quar qui vuet l'atruï chose ambler,
 20 Sovant suet de paour trambler. »

Cil fait nos vuet amonester
 Qu'en esperant davons doter,
 Que paour tant ne nos pressoit
 Qu'esperance nous delaissoit.
 25 Esperance lo cuer relieve,
 Que paour trop soutemant grieve.
 Per esperance fort, reprise
 Est mainte victoire conquise;
 Quar de mort furent en balance
 30 Mainz que puis salue esperance.

Guillaume Haudent

Le cxxxiiii. - *des lieures & des grenoilles.*

Il escheut lors de cas fortuit
Que boreas par ses abboys
Et soufflementz fist un tel bruit
Que tous les lieures d'aulcun boys
5 Qui estoient des centz plus de trois
S'en fuyrent comme esperduz
Car ilz pensoient par telz effrois
Estre en general tous perdus.
Tant ont fuy qu'avec tel crainte
10 Vindrent prez d'un lieu maresqueux
Ou ilz ont veu grenoille mainte
En leau, se iecter de paour deulx,
Dont furent grandement paoureux
Et plus que deuant effroyez
15 Cuydantz ainsi que malheureux
Debuoir estre au lieu tous noyez.
Mais l'un d'iceulz se print a dire
Ainsi que le plus magnanime
Nul de nous pourroit contredire
20 Qu'il n'ait le cœur pusillanime
Veue que sans cause legitime
Nous sommes craintifz & timides
Tout par estre comme i'estime
De vertu & confiance vuides.

Le moral.

25 *La fable enseigne apertement
Que gens timides par nature
Par auoir folle coniecture
Bien souuent craignent frustrement.*

Gilles Corrozet
(p. 51-52)

Bon courage contre la paour.

Le bon et vertueulx couraige
Vaut mieulx, quand ce vient au besoing,
Que l'abilité du corsaigne :
Le bon cueur ayde prés et loing.

Fable XXIII. - *Des Lievres paoureux.*

Par les grandz ventz une forest ramée
Faisoit tel bruit que les Lievres craintifz
A s'enfuir furent promptz et hastifz,
Mais telle paour doit bien estre blasmée.
5 Lorsqu'ilz estoient en ce point fugitifz,
Ung grant marest ou ung estang trouverent,

- Et, aussi tost qu'en ce lieu arriverent,
De plus grand paour devindrent tous retifz.
Saillir en l'eau Grenoilles adviserent
10 Pour crainte et paour qu'ilz leur avoient donné,
Car elles ont la rive habandonné,
Et au profond du palus se plongerent.
- Ung Lievre lors qui n'est trop estonné
Aux aultres dict en parlant hardiment :
15 « Que craignons-nous? C'est craindre follement,
Car nous avons couraige effeminé.
Voyez-vous pas ces Grenoilles comment
Ont peur de nous? Prenons stabilité :
20 Noz corps sont promptz et pleins d'agilité;
Couraige fort nous reste seulement. »
Il fault par tout couraige et fermeté,
Vertu de force et humaine puissance
A peu d'effect sans la ferme constance :
C'est là où gist l'entiere seurété.
- Ogilby**
(p. 49-50)
- Fab. XIX. - *Of the Hares and Frogs.*
- While a huge Tempest through the wood refunds,
The frightened *Hares*
Prick up their ears,
- 5 Supposing loud-mouth'd gusts, shril Horns & Hounds,
And leave their native Seats, and ancient Bounds;
Wing'd with vain fear, th'out-strip the thundring wind
Not one durst make a halt, or look behind.
- A Stream th'incounter, swoln up to the brim,
Which a full Cloud
10 Had made so loud
As ranting *Auster*; this they dare not swim,
Viewing the hollow Wave it look'd so grim.
Nor durst the valiant *Hares* once backward look;
The Devil's behind, the Devil is in the Brook.
- 15 One of the gravest, here did Courage take,
When he did spy
The Frogians fly
At their Approach, and did their Camps forsake
To shelter in the bosome of the Lake :
20 Then bids them stand and make the Front the Rear;
Vain is the *Frog's*, as vain may be our Fear.
- All do as he commanded, not one stirs;
When soon they find
Threats empty Wind,
25 Which did not hurt, but discompose, their Furs.
Then thus he said; There is from barking Curs
No danger; We are swift, and strong, all parts
We have, that make good Souldiers up, but Hearts.
Fortune assists the Bold, and he that dares,

- De deux impitoiables Chiens
 Avoit veu mourir pere & mere,
 L'autre à coups de fusil avoit perdu les siens.
 30 Le Notaire déja grisonnoit la minute,
 Du Contrat qu'il alloit passer
 Quand du haut d'un vieux Chêne un rameau par sa chute
 Les vint tous décontenancer.
 La fraïeur les saisit, & chacun en émeute
 35 Crut que toute une meute,
 Tant ils étoient troublez, leur ferroit les talons,
 Du bois ils sortent dans la plaine,
 Et bondissant sur les Sillons,
 L'un d'eux vint à perte d'haleine
 40 Poussant à travers les guerets,
 Jusqu'ou l'égoût d'une fontaine
 Formoit un humide marais.
 Là pour exercer leur courage
 Et se preparer aux combats
 45 Contre les redoutables Rats
 Les Grenouilles sur le Rivage
 Plus poltrones pourtant que les Lievres poltrons
 Faisoient ranger leur Escadrons.
 Le Lièvre arrive, & l'épouvante
 50 Saisit la troupe coaçante
 A l'abord impreveu du timide Animal,
 L'Elephant Siamois dans sa terrible forme
 Leur auroit paru moins énorme,
 Tant la pudeur leur grossit le mal.
 55 Ah! que si dans leur fole tête
- Elles avoient fait sur la Bête
 Serieuse reflexion,
 Elles auroient, pleines d'audace,
 Mis en fuite le Lievre en lui montrant la face,
 60 Mais dans la peur réfléchit-on?
 A ces Fanfarones craintives
 Le Lievre aussi crainctif inspire la terreur,
 Tout se rompt, tout s'écarte, & des humides rives
 Dans les prochaines eaux elles sautent de peur;
 65 Lors le Bouquin surpris de leur prompte deroute,
 Quoi! dit-il, on me craint, moi, Lievre, on me redoute!
 Il n'est donc, à ce que je voi,
 Poltron qui ne rencontre un plus poltron que soi.
- Morale.
- Cette Fable est la peinture du poltron, qui plie en presence d'un
 autre qui souvent dans le cœur est aussi poltron que lui, & qui
 plieroit lui-même si l'on tenoit ferme. En effet quelque timide
 que soit un homme si peu qu'il conserve un extérieur ferme, il
 trouvera des hommes encore plus poltrons qu'il ne l'est lui-
 même.

LE LOUP ET LA CIGOGNE (III, 9)

Esope

(p. 99-100)

Le loup et le héron

Un Loup, ayant avalé un os, allait partout cherchant qui le débarrasserait de son mal. Il rencontra un héron, et lui demanda moyennant salaire d'enlever l'os. Alors le héron descendit sa tête dans le gosier du loup, retira l'os, puis réclama le salaire convenu. « Hé! l'ami, répondit le loup, ne te suffit-il pas d'avoir retiré ta tête saine et sauve de la gueule du loup, et te faut-il encore un salaire? »

Cette fable montre que le plus grand service qu'on puisse attendre de la reconnaissance des méchants, c'est qu'à l'ingratitude ils n'ajoutent pas l'injustice.

Os deuoratum fauce cum haereret lupi,
5 magno dolore uictus coepit singulos
inlicere pretio ut illud extraherent malum.
Tandem persuasa est iure iurando gruis,
gulaeque credens colli longitudinem
periculosam fecit medicinam lupo,
10 Pro quo cum pactum flagitaret praemium :
« ingrata es » inquit « ore quae nostro caput
incolume abstuleris : en mercedem postulas? »

Livre I, fable 8. - *Le Loup et la grue*

Prétendre être payé d'un service par les méchants, c'est commettre faute après faute : d'abord on vient en aide à des gens qui ne le méritent pas; ensuite on ne peut plus s'échapper sans être puni de ses bons offices.

Le loup avala un os qui lui resta dans le gosier. Vaincu par la force de la souffrance, il se mit à tenter chacun par l'appât d'une somme d'argent, pour qu'on lui retirât la cause de son mal. Enfin la grue fut persuadée par ses serments, et, confiant à la gueule du loup son cou interminable, elle fit l'aventureuse opération. Comme pour prix de ce service elle réclamait la récompense convenue : « Tu es une ingratitude, lui dit-il, tu as

Phèdre

(p. 6-7)

Livre I, fable 8. - *Lupus et gruis*

Qui pretium meriti ab improbis desiderat,
bis peccat, primum quoniam indignos adiuuat,
inpune abire deinde quia iam non potest.

retiré de ma gueule ton cou sain et sauf, et tu réclames un salaire? »

Marie de France
(p. 74 -77)

7. - *Le Loup et la grue*

Babrius
(p. 115)

94. - *Dr. Heron's fee*

Once a wolf had bone lodged in his throat. He promised a heron that he would give him a suitable fee if the latter would let his neck down inside and draw out the bone, thus providing a remedy for his suffering. The heron drew out the bone and forthwith demanded his pay. The wolf grinned at him, baring his sharp teeth, and said: "It's enough pay for your medical services to have taken your neck out of a wolf's mouth safe and sound."

You'll get no good in return for giving aid to scoundrels, and you'll do well not to suffer some injury yourself in the process.

Issi avint que un lus runga
un os què al col li vola,
e quant el col li fu entrez,
mut durement en fu grevez.
5 Tutes les bestes asemla
e les oiseus a sei manda;
puis ad fet a tuz demander
si nul le seit medeciner.
10 Entre eus en unt lur conseil pris,
chescun en dist le suen avis;
fors la grüe, ceo dient bien,
n'i ad nul de eus que en sache rien;
le col ad lung e le bek gros,
ele en purreit bien traire l'os.
15 Li lus li pramist grant loër,
pur ceo ke lui voust aidet.
La grüe lance le bek avant
dedenz la gule al malfesant;
l'os en ad treit, puis li requist
20 que sa pramesse li rendist.
Li lus li dist par maltalent
e aferma par serement
que li semblot e verité fu
que bon lüer aveit eü,
25 quant sa teste en sa buche mist

qu'il ne l'estrangla e oscist.
 « Tu es », fet il, « fole pruvee,
 quant de mei es vive eschapee,
 que tu requers autre lüer,
 que de ta char ai grant desirer;
 30 mei, ki sui lus, tieng jeo pur fol
 que od mes denz ne trenchai tun col. »
 Autresi est del mal seigneur :
 si povres hum li fet honur
 35 e puis demant sun guer[e]dun,
 ja n'en avera si maugré nun;
 pur ceo qu'il seit en sa baillie,
 mercier li deit de sa vie.

Isopet I

(tome II, p. 214-215)

VIII. - *Comment la Grue garist le Loup*

Li Loups menja trop gloutement,
 Si fu malades durement,
 Car en la gorge l'i areste
 5 Uns os qui li fist grant moleste.
 S'envoia par toute la terre
 Phisiciens et mires queerre.
 De Monpellier estoit venue
 Ma dame Hautene la Grue
 Qui de phisique avoit licence.

10 Si fist certaine couvenance
 Combien au Loup devoit couster
 Se cel os li pouoit oster;
 Et li Loups li promet et jure
 Li bien paier de celle cure;
 15 Mais de tant fu elle po saige
 Qu'elle n'en prist un po de gaige.
 Au Loup a fait ouvrir la bouche :
 Son bec boutte ens tant qu'elle touche
 A l'os, si que a li le tire.
 20 Le Loup n'a plus mestier de mire.
 Celle voelt avoir sa promesse;
 Li Loups li dist : « Fole maistresse,
 Gardés de que vous me sivés.
 N'est ce par moy que vous vivés?
 25 Ne vous poi je mordre, cheitive,
 Et devourer trestoute vive?
 Esparnay vous ma franchise,
 Et ce pour loier vous souffise! »

La moralité.

30 Bien faire a mauvés rien ne vaut :
 Tost l'oublie et ne li en chaut.
 Qui douceur baille a ennemi,
 Si le tendra il pour venin.
 Le mauvais prent tout en despit,
 Pour ce n'avra l'autre respit;

35 Don que face n'a en memoire,
Ne quiert que vanité et gloire.

Isopet II de Paris
(tome I, p. 35-36)

Fable I.

Uns Leus qui fu de male part,
Glout et enfrun et de mal art,
S'enossa, par mesaventure,
De l'os d'une chievre qu'iert dure.
5 Quant enossé fu, si requist
Les bestes sauvages et dist
Que qui l'os oster li porra,
Grant guerredon li en fera.
Les bestes parlerent ensamble :
10 « Par foy, dist Renart, il me samble
Que le Grue bien le guerroit,
Se entremettre s'en voloit. »
Le Leu la commence a prier
Que elle se hast de lui aidier,
15 Et quan qu'elle demandera,
Par sa foy, il li paiera.
La Grue si crut sa parolle :
Sa teste et son col, comme folle,
En la geule au Leu a lancie;
20 Hors en trait l'os, si s'est decie

Et dist au Leu que il li doit
Grant louier et que il li paît.
Dist li Leus : « Mont te dois prisier
Quant de la geule a l'aversier
25 T'es issue sans mal avoir :
Autre louier n'en pues avoir. »

Qui cruel sert, si doit apprendre
Que guerredon n'en doit atendre,
Mais douter se doit de damage
30 Et garder s'en, se il est sage.

Isopet III de Paris
(tome II, p. 389)

IV. - *De la Grue qui garit le Loup.*

Le Loup fut enossé, tellement qu'il fut en peril de mort;
et ne pouoit trouver remede. La Grue, qui en eust pitié, dist
que, s'il la vouloit bien paier, qu'el le gariroit. Le Loup fut très
bien joieux et luy promist qu'il la paieroit très bien s'el le
garissoit. La Grue bouta son bec dedans la gueulle du Loup et
tira l'os de quoy il estoit enossé. Quant le Loup se sentit gary,
et la Grue voulut estre payee, il ne tint compte d'elle, mès luy
dist : « Tu es tenue moult a moy et me doiz sçavoir bon gré de
ce que je t'ay saulvé la vie; car, quant tu boutas ta teste dedans
ma gueulle, si j'eusse voulu, je t'eusse rompu le col. »

Moralité.

Quant on fait courtoisie a ung mauvais homme qui est en danger ou en adversité, il ne tient compte puis après de ceulx qui luy ont fait le bien et ne leur en scet nul gré, mès leur en fait entendant qu'il leur a fait autres foiz plaisir et qu'ilz sont encores bien tenuz a luy.

*Bien faire a mauvais rien ne vault :
Tost l'oublie et ne luy en chault.*

Isopet de Chartres

(tome I, p. 117-118)

I. - *Dou Lou et des Oisiaus*

Dou Lou dirai premierement
Qui rungoit un os fierement;
Tant fist que il fu enossez.
Si s'en vet aus Oisiaus, ulant,
5 Conseillier, maz et reculant;
De mal fere ne fu osez.

Li Oisel pristrent un concirent,
Tuit lui commencierent a dire :
« La Grue te guerira bien. »
10 A la Grue vient tost sanz ire;
Gemissanz si il dist sanz rire :

« Grue, gariz moi pour du mien. »

La Grue demande loier
Et qui ert plaige dou paier,
15 Car ne velt pas perdre sa painne.
Li Lous jure qu'ele l'avra,
Quant qu'elle demander savra,
Ses dieus a tesmoing en amainne.

La Grue le traître croit;
20 L'os a son grant bec hors li trait;
Au vent, enmi le champ, le rue.
Li Lou est liez, si se herice.
La Grue, ja soit elle nice,
Dou loier querre n'est pas mue.

25 Li Lous la va servant de trufes :
Il la moque, si li dit bufes.
Mès encor li requier sa painne.
Li Lous li dit : « Biau te puet estre
Que tu as pié ne oil ne teste,
30 Et qu'en tressis la teste sainne. »

L'essample de la fable :

Cist essample est au debonaire :
S'il sert cruel hom deputerre,
N'i doit ja loier regarder,
Mès son dompage i puet cuider :

35 Plus gainneroit a desvuidier;
De tel seigneur se doit garder.

*Crudelem mitis quisquis juvat, hinc doceatur,
Praemia ne speret, damna sed extimeat!*

Isopet de Lyon
(tome II, p. 99-100)

VIII. - *Dou Lou et de la Grue*

Fains fist issir de sa caverne
Lo Lou cui la goule governe.
Angoissous fut mout de maingier,
Bien cuidoit de fain enraigier.
5 Or se garde cui qu'il atiegne,
Mors sera, mais que a sa main viegne.
Un Torel enmi un prel vit :
Cil qui de reober se chevit
Lo prant, si li toillit lo corre;
10 Sa froide pance tost an forre.
Touz fust desmanbrez et deffait,
De morseas mal tailliez en fait,
De son vantre li ai fait fosse.
Mal li avient, qu'il s'en enosse;
15 Quar tant ot soffert fain destroite
Que la gorge l'an fut estroite,
Si qu'avuec ce qu'il ere lous,

Plus estoit quatre foiz golous.
En maintes terres fait querir
20 Mées, por sa vie guarir.
Oiseas et bestes s'asamblarent,
Per commun conseil acordent
Que la Grue deüst ce faire,
Quar grant col ai por l'os fuer traire.
25 Li Lous grant guierdon li promat
Et sa foi en guaige l'an mat,
Mais que, por Deu, sanz plus atendre
Vuille en sa garison entendre.
Li Lous huevre sa goule toute,
30 La Grue son col dedanz bote,
Fuer en trait l'os per sa maitrise :
Li Lous fut gariz en tel guise.
« Mon loier me rent, dit la Grue,
Quar je t'ai ta santey randue. »
35 En sorrriant respont li Lous :
« Tu sez que je suis perillous;
Pansa que je te puisse mordre,
Et ton grant col dou burc estordre.
Se vuillisse ovrer per corrouz,
40 A mes danz te fust li col rouz.
Ne me fust jai tenuz a nice,
S'eüsse usey de mon office;
Quar nuns ne doit mal gré savoir
A celui qui fait son davoit.
45 Tu viz donc per ma cortoisie :
Or recoignois de moi ta vie;

Ne me querir autre guierdon,
Ta vie tient per mout grant don. »

50 A mauvais trop petit sevient
Dou bien que per autrui li vient.
De mauvais ne report on grace,
Quelque servise c'on li face.

Guillaume Haudent

Le c xvii. - *d'un loup & d'un Gruyau.*

Quelquefois un loup deuoura
Une brebis totalement
Fors un oz qui luy demoura
Hers au gosier, qui tellement
5 Le tourmentoit que seullement
Ne demandoit plus qu'a mourir
S'un gruyau liberallement
Ne le fut venu secourir.

10 Auquel ce loup a fait requeste
De luy tirer c'est os dehors
Par mettre son col & sa teste
Quasi iusques dedans son corps,
Ce que feist ce gruyau alors
Puis apres qu'il eust en effect
15 C'est os retiré & mis hors

Requist en estre satisfaict.
Surquoy luy peust ce loup redire
C'est toy qui es subiect a moy
Veu que s'il m'eust pleu (a vray dire)
20 T'eusses mis en tel desarroy
Que ce ne fust plus rien de toy
Car tandis que foulouyes dedans
Mon gosier, ou ma gorge, croy
Que mengé teusse a bonnes dentz.

Le moral.

25 Par ceste fable icy appert
Qu'a un homme ingrat faire bien
Certainement chascun y pert
Sa peine, son temps, & son bien.

Gilles Corrozet

Le bien perdu faict à l'ingrat.

Il n'est rien plus mal employé
Que de faire à l'ingrat du bien.
Quiconques l'aura essayé
Une aultre fois s'en garde bien.

Fable VI. - *Du Loup et de la Grue*

Ung meschant Loup la Brebis devora,
Mais en mengeant il se trouva fasché :
Dans le gosier ung os luy demoura.
Lors ne cessa tant qu'il fust arraché.
5 Pour se guerir alla remede querre
Vers les oyseaux et bestes de la terre;
Guery ne l'ont, disantz que son torment
Estoit loyer bien digne d'un gourmand.

10 Quiconques fait à aultruy quelque oultraige
Contre raison, justice et équité,
Il luy survient tousjours perte et dommaige :
Deceu se void qui fait iniquité.

15 A une Grue il fait grande promesse
De quelque don s'elle luy peut oster;
Lors son long col dedans sa gueulle adresse,
Emporte l'os sans plus le tormenter,
Et, cela fait, demande son salaire.

20 Mais le faulx Loup, qui ne veult satisfaire,
Luy dict : « Va-t'en, et si me remercie,
Car, s'il m'eust pleu, je t'eusse osté la vie
Tandis qu'estoit ton long col estendu
En mon gosier. » Lors va dire la Grue :
« Le bien qu'on fait à l'ingrat est perdu,

Le Noble
(p. 33-37)

Fable VIII. - *Du Loup & de la Gruë.*

L'Ingratitude des Grans.

Pacta negas, medicamque Gruëm Lupe perfide rides.
A Magnis merces quoties ista fuit.

*Promettre des Monts d'Or, faire mille caresses,
Quand de quelque besoin l'on se trouve pressé,*

Et se rire de ses promesses

Lorsque le peril est passé,

5 *C'est ce qui tous les jours se pratique en ce monde,*

Mais sur tout chez les Grans ingratitude abonde,

Services n'y sont pas à l'égard des petits

Toujours de leurs loiers suivis.

Ils croient qu'on doit tout à leur fiere arrogance,

10 *Et s'ils ne font encore pis,*

Du moins leur content-ils souvent pour recompense

L'honneur de les avoir servis.

Encor même à bon compte en est-on près d'eux quite,

- 15 *De voir dans un profond oubli
Malgré son zèle & son mérite
Un grand service enseveli.*
*Pour fruit de vos labeurs, c'est ainsi qu'on vous sangle
Opulens et pâles Visirs,*
*Qui rendez vos derniers soupirs
Sous le cordon qui vous étrangle.*
20 *Heureux si dérobant vos jours au cruel coup
Dont une ingrate main vous dépouille & vous tûe,
Vous pouvez sains & saufs comme certaine Gruë
Sortir de la gueule du Loup.*
-
- 25 Un vieux Loup, Tiraneau d'une vaste contrée
Avoit d'un appetit glouton,
Après toute la chair goulûment devorée
Croqué jusqu'aux os d'un Mouton;
Mais parmi tous ces os que devore la Bête,
30 Un tourné de travers prit un chemin tortu,
Et fichant bien avant son ardillon pointu
Dans le fond du gozier s'arrête.
Aussi-tôt en Carosse ou grimpez sur Juments
Medecins courent à son aide.
35 Monsieur Purgon lui porte & Sirops & remede,
Et maître Bistouri qui n'est pas des plus lents
Vient pour lui fouïller à la gorge,
Avec son étui qui regorge
De toute sorte d'instruments;
40 Mais c'est en vain que l'on emploie
- Et fers, & vomitifs, & les puissants efforts
Qu'il fait pour le pousser dehors.
Rien n'opere, & déjà les Brebis dans la joie
Loïn de plaindre le sort dont il est acablé
45 Se flatent du plaisir de le voir étranglé.
Il cedoit aux douleurs de ce mal qui le tuë,
Quand au bruit répandu vint une sote Gruë,
Une Gruë à cerveau d'Oïson,
Et que la nature a pourveuë
50 D'un long bec, d'un long cou, mais de courte raison.
Le Loup lui fit tant de caresses,
Tant de discours flateurs, tant de grosses promesses,
Que le stupide Oiseau qui ne conoissoit pas
Non plus qu'un Ecolier dans le monde novice :
55 Que c'est vouloir perdre un service
Que de le rendre à des ingrats
Sous l'espoir d'une recompense
Dont parole de Loup fut toute l'assurance,
Promet d'aracher l'os qui fait son embaras.
60 Le Loup ouvre la gueule, & l'idiote Bête
Jusqu'au gozier fourrant sa tête,
Du bec démêle l'os, & fort adroitement
L'ébranle, l'arache, le tire,
Puis au Loup soulagé de son cruel martire
65 Elle demande paiement.
Moi, te paier! parbleu la demande est jolie,
Un bâton, un bâton, pour ta temerité,
Dit le Loup, raillant sa folie,
Nous autres Gens de qualité

- 70 N'est-ce pas assez qu'on nous serve,
 Et conte tu pour rien, animal hebeté,
 Que pouvant t'étrangler ma bonté te conserve?
 La Gruë à ce discours baisse l'oreille & dit,
 Seigneur, vous faites bien, & moi j'ai fait la fole,
 75 Mais de cet incident je ferai mon profit,
 Et si jamais d'un Loup j'en crois à la parole,
 Et fais fond sur elle d'un sou
 Je veux qu'on me coupe le cou.

Morale.

Si la generosité est la vertu naturelle des Grans lorsqu'ils ont l'ame grande, ceux qui les servent rencontrent souvent bien de l'ingratitude auprès de ceux qui n'ont qu'une vertu mediocre. On en voit la peinture dans ce Loup qui promet tout à la Gruë pour l'engager à lui aracher de la gorge l'os qui l'étrangle, & qui se moque d'elle aussi-tôt qu'il est hors du peril.



LA GRENOUILLE ET LE RAT (IV, II)

Esope

(appendice de *Babrius and Phaedrus*, p. 490-491)

384. - *The Mouse and the Frog*

Once when the animals all spoke the same language, a mouse made friend with a frog and invited him to dinner. He took him into a very wellstocked storeroom where there was bread, meat, cheese, olives, figs. And he said : "Eat." When he had helped himself generously, the frog said : "You must come to my house for dinner, too, and let me give you a good reception." He took the mouse to his pool and said : "I don't know how to drive." The frog said : "I'll teach you." And he tied the mouse's foot to his own with a string and jumped into the pool, pulling the mouse with him. As the mouse drowned, he said : "Even though I'm dead, I'll pay you off." Just as he said this, the frog dove under and drowned him. As the mouse lay floating on the water, a water bird carried him off with the frog tied to him, and when he had finished eating the mouse he got his claws into the frog. This is the way the mouse punished the frog.

Marie de France
(p. 56-65)

3. - *La Souris et la grenouille*

Sulum la letre des escriz
vus musteraï de une suriz
que par purchaz a par engin
aveit message a un mutin.
5 Par essample cunter vus voil
que un jur s'asist desur le suil;
ses gernenez apparailla
e de ses piez les p[e]lusch.
Devant lui passa une reine,
10 si cume aventure la meïne;
demanda li en sa reisun
si ele ert dame de la meisun
dunt ele se feseit issi mestre,
si li acuntast de sun estre.
15 La suriz li respunt : « Amie,
pieça k'en oi la seignurie;
bien est en ma subjectiun,
quant es pertuz tut environ
puis herberger e jur e nuit,
20 juër e fere mun deduit.
Ore remanez anuit od mei,

sil vos musterei par dreite fei
 sur la mole mut a eise;
 n'i averez rien que vos despleise,
 25 asez averez ferine e greins
 del blé que remeint as vileins. »
 La reine vient par sa priere,
 amdeus s'asient sur la pierre;
 mut [i] troverent a manger
 30 sanz cuntredit e sanz danger.
 La suriz par amur demande
 a la reine de sa viande,
 quei l'en semble, verité l'en die.
 « N'en mentrai », fet ele, « mie :
 35 mut par esteit bien apparaillé,
 si en ewe eüst esté muillé.
 En mi cel pré en un wascel
 fussums ore, que mut est bel :
 la est la meie mansiun;
 40 bele amie, kar i alum!
 Tant i averez joie e deduit,
 jamés n'avriéz talent, ceo quit,
 de repeïer a cest mulin ».
 Tant li premet par sun engin
 45 e la blandist par sa parole
 que la creï, si fist ke fole.
 Ensemble od li s'en est alee,
 le prez fu [si] plein de rusee
 la suriz fu issi muillee
 50 que ele quida bien estre neé[e];

arere voleit retourner,
 kar ne poeit avant aler.
 Mes la reine l'ad apelee,
 que a force l'en ad amenee
 55 tant par amur, tant par preere,
 tant qu'il vienent a la rivere.
 Dunc ne pot la suriz avant,
 a la reine dist en plurant :
 « [I]ci ne puis jeo pas passer,
 60 kar jeo ne sai unkes noër. »
 « Prens », fet la reine, « cest filet,
 si liez ferm a tun garet,
 e jeo l'atacherai al mien;
 la rivere pass[er]um bien. »
 65 La suriz s'est del fil liee,
 a la reine s'est atachee;
 el gué se mettent, si s'en vunt.
 Quant eles vindrent al parfunt,
 si la volt la reine neier
 70 od li cumencé a plunger.
 La suriz pipe en aut e crie,
 que quida tut' estre perie.
 Un escufle i vient roant,
 vit la suriz ki veit pipant,
 75 les eles clot, aval descent,
 li e la reine ensemble prent :
 amdui furent al fil pendant.
 La reine fu corsu e grant;
 li escufles par cuveitise

- 80 la suriz lait, la reine ad prise,
mangie l'ad e devoree;
e la suriz est delivree.
Si est des veizieez feluns :
ja n'averunt si bons cumpainuns,
85 tant facent a eus grant honur,
si rien lur deit custer del lur,
que durement ne seient liez,
si par eus seient enginniez.
Mes il ravient asez sovent
90 que de me[is]mes le turment,
que as autres quident purchacer,
avient lur cors a periller.
- 10 Tels a pensee vis et orde
Qui mout a douce la parole.
Celle qui tient l'autre pour fole,
Par mi le pié la lie bien
A un petit filet au sien;
15 Or sont les piés liés ensamble,
Mès les cuers divers, ce me samble.
Or noe la Grenoille avant
Et la Souris la va sievant;
Mais souvent se plonge la Rainne,
20 De la Souris noier se painne;
Au mieux que puet se contretient,
De celle grever ne se tient.
Quant que l'un sache, l'autre tire.
Sus euls vient, qui la chose empire,
25 Un Escouffle, de fain morant,
Qui tantost les va devourant.

Isopet I

(tome II, p. 207-208)

III. - *De la Rainne qui conchie la Souris.*

- Une Souris mout se doloit
Pour une yaue que passer devoit,
Quant la Grenoille avant se mist
Qui a la passer lui promist.
5 A la Souris promet aÿe,
Si la voudroit avoir trahie.
Ne s'en prent garde la Souris.
Pour ce est ce trop grans peris
Quant la bouche au cuer ne s'acorde;
- Perir puisse il en telle guise
Qui de aidier fait par faintise
Semblant, et veut nuiseir estre :
30 Barat doit conchier son mestre.
En texte trouvons et en glose
Que cils qui fait pour mal la fosse,
Y chiet maintes fois en ses las
Cils qui de maufaire n'est las.

La moralité.

35 La pierre refiert yceli
 Qui ferir li est abeli
 Autre, par sa grant tricherie;
 Car sur li revient sa boïdie.

Isopet II de Paris
 (tome I, p. 43-45)

VI. - *Comment la Raine noya la Soris et comment uns Hayans
 vint avolant qui vengra la Soris, car il manga la Raine.*

Une Soris passer voloit
 Un flueve, mais el se doutoit
 Qu'il nel noyast s'el s'i meist
 Et que ja mais ne s'en issist.
 5 Une Rayne a aperceüe
 Qui du flueve s'estoit issue;
 Pour Dieu la pria humblement
 Qu'el la conseillast loiaument
 De passer l'yauve a sauveté,
 10 Si fust avec son parenté
 Qu'el desierre mont a veoir,
 Car forment son riche d'avoir.
 Dist la Raine : « Je t'aiderai
 Volentiers et en bonne foi,
 15 Et quant de l'autre part seras
 Tout ert tien quan que tu verras. »
 Pour ce li dist que elle pensoit

Que en l'iauve la noieroit.
 Un fil prist que illeuc trouva :
 20 L'un bout en son pié en noua,
 Et l'autre u pié a la Soris.
 Et puis se sont en l'yauve mis.
 La Rayne en l'yauve s'est lancie,
 La Soris a o lui sachie :
 25 Tant a par l'iauve traynee
 La Soris, qu'el fu deviee.
 Sa volenté a acomplie
 Par barat et par tricherie.
 Par aventure ainsit avint
 30 Qu'un Escoufle par illeuc vint.
 La Soris flotant a veüe.
 Si tost com l'out aperceüe,
 A la Soris s'est egetee.
 La Raine oveuc en a portee,
 35 Qui ert au filet atachiee.
 Assés fu la Soris venchie,
 Car la Raine qui l'ot tuee
 Fu tost du Buisart devoree.
 Quiconques vult que l'an se fie
 40 En lui et que l'an s'i afie,
 Aidier li doit, ou il li die
 Que il n'est pas de sa partie;
 Quar qui œuvre de trayson,
 Avoir en doit mal gerredon.

Isopet de Chartres

(tome I, p. 122-123)

V. - *De la Souriz et de la Reinne.*

Un Souriz vout passer un fleuve,
Mès hardiesce en lui ne trueuve
Ne de passer ne fu osé.
Mout bien cuida estre arivé
5 Et de la Reinne estre privé,
Qu' il trova delez un fossé.

Simplement li requiert aie,
Ele ne li refuse mie,
Mès dit que bien la passera.
10 D' un fil l' a lié a son pié,
En sailletant l' a tant sachié,
Ja mès vif n' en eschapera.

Touz naiez sur l' eve flota;
Une escoufle les anglouta.
15 Mès la Reinne n' i demoura;
En haut, en volant, trest la Reinne
Que la Souriz ot a compaingne
A ses pates, la devora.

La sentence de la fable :

Bien nos enseingne ci la fable :
20 Traïson œuvre de deable.

Nus hom ne doit autre trahir;
Toute en porroit avoir la painne
Si comme ot par son laz la Reinne;
Don devons traïson haïr.

*Quisquis credentem sibi prodit, proditur; ille,
Sicut Rana, suo jure perit laqueo.*

Isopet de Lyon

(tome II, p. 89-91)

III. - *De laRate et de la Renoille*

La Rate s' an vai per la terre,
Por sa povre chevance querre;
Mais quant vient au tomer errière,
Ne puet pesser en sa doiere :

5 L' aigue li ot la voie close,
Mout s' esbaïst de ceste chose.

La Rainne plainne de parole
Li vient au devant, si l' acole
Et li dit : « Mout estes lessee,

10 Bele suer, soiez confortee!
Je vos metrai a savetey,

Ce vos promest senz fausetey.
Je suis bien de noer aprise,

Tost t' avrai outre l' aigue mise. »

15 La Rate en la Rainne se fie,

Et de ce formant li mercie.
 Langue vaut pis que nul raige,
 Qui ne s'acorde a son coraige.
 Les paroles qui de fuers oignent
 20 Celent les maus qui lo cuer poignent.
 La Rainte per samblant de grace
 A soi la Rate a un fy lace;
 Lo pié li loie d'une corde,
 Mais li foi dou fait se descorde.
 25 Pié a pié se sunt ajosteés,
 Mais desjointes sont les pensees.
 La Rainte noe a tout la Rate
 Et malvaisement la barate.
 La Rainte plainne de mançoenge,
 30 Por noier la Rate se plonge.
 Foiz en soi meisme perille
 Qui son ami deçoit et guile.
 De plongier s'efforce la Rainte;
 L'autre de sormoier se poinne.
 35 Paour fait a la Rate prandre
 Force, por sa vie deffendre.
 Chescune de contretenir
 S'efforce; tandis vai venir
 Li Niebles per dessus volant.
 40 Cilz ne fust tristes ne dolanz;
 Sa proie trueve aparueillie,
 A ses forz ongles l'a ravie,
 Andous les deront fierement,
 S'ai feni cest tomoiemant.

45 En fenissant cele bataille
 Ai conqestee sa vitaille.
 Ensinc vienent a maule fin
 Tuit cil qui n'ainment de cuer fin,
 Qui ami se font a clamer
 50 Et ne ont loi de bien amer.
 Que sus son maistre traïson
 Retornoit, c'est jeus de raison.
 Avenant est que du meffait
 Portoit la poinne, qui lo fait.

Haudent

Le. c xiiii. - *d'une grenoille d'une souris & d'une escoufle.*

Une grenoille eust quelque foyz
 Contre une souris grosse guerre,
 Tant qu'ilz vindrent par deux ou trois
 Assaultz, s'entre empoigner sur terre.
 5 Or pendant qu'estoient en telle erre
 Lescoufle vint qui les ravist
 Et dedans son ventre les serre
 Si qu'onques puis on ne les veist.

Le moral.

Ceste fable nous determine
10 Que quand gentz d'une mesme ville
Menent entre eux guerre ciuille
Aisément on les extermine.

Corrozet
(p. 11-12)

Qui pense mal, mal luy advient.

—————
Souvent reçoit pugnition
Celluy qui fait deception :
Qui contre aultruy quelque mal pense,
Il en reçoit la recompense.

Fable III. - *Du Rat et de la Grenouille.*

5 Celluy qui tasche à decepvoir
Son prochain par quelque finesse,
Le mal qu'il vouloit concepvoir
Tumbe sur luy et sy le blesse;
Quiconcques son prochain oppresse
Et luy veult estre desloyal,
Son peché contre luy s'adresse;

Pour mal qu'il pense, luy vient mal,
Ainsi qu'à la Grenouille advint
10 Qui ne faisoit que mal penser.
Ung Rat devers elle s'en vint
Pour sur son corps la mer passer.
Tous deux se vont en mer lancer,
Et la Grenouille, en l'eau plus forte,
15 Voulut leurs deux piedz enlasser,
Et sur son doz ainsi le porte.

La Grenouille falacieuse
Voulut le Rat en mer plonger,
Et tant fait la malicieuse
20 Qu'és undes le fait submerger;
Sur elle tumba le danger,
Car une Escouffe en diligence
La vint dessirer et manger
Par droicte et bien juste vengeance.

Le Noble
(p. 232-236)

Fable XCVM. - *Du Vautour, du Rat & de la Grenouille.*

Le Procez.

Et Murem & Ranam dum certant Vultur adunco

Ungue rapit. Fatui sic tua praeda Themis.

*Plaider! bons Dieux plaider! quel aveugle délire,
Fui le rusé Vautour qui cherche à t'introduire,*

Dans ce Labyrinthe subtil,

A l'aide d'un fil d'or il est vrai qu'on s'en tire

5 *Mais il faut y laisser le fil.*

Crois moi, ne plaide point sur l'avis qu'on te donne

Et quand ton Procureur te jure sur sa foi

Qu'il trouve ton affaire bonne,

C'est à coup seur pour lui, mais ce n'est point pour toi.

10 *De tes biens Thémis affamée*

Ne cherche qu'à les fondre en son profond creuset

Et pour elle gardant tout son or qu'elle y met

Elle t'en laisse la fumée,

Mais si l'on veut de force emporter mon chapeau,

15 *Que ferai-je? crois moi quoique Maître Yve dise*

Si tu veux sauver ta chemise

Abandonne encore ton manteau.

Sur un succès heureux fonder son esperance

20 *C'est conter sur son blé quand la grange est en feu,*

Le gain même en plaidant conduit à l'indigence,

Et comme le tapis est le gouffre du jeu,

Le sac dans le procez a toute la finance.

Voici sur cette vérité

Ce qu'Esopo a conté.

25 La Grenouille est Bête hautaine,
Et d'un discours fort haranger,
Témoin cette race vilaine,
Dont Latone se vit autrefois outrager.
Une donc qui sortoit de cette race immonde
30 Parlant un jour d'un Rat qui fier cadet Gascon
Se piquoit d'un grand cœur, & de porter un nom
Le plus fameux qui fût au monde,
Par cent lardons malins en public debitez
Ravaloit de tous les côtez
35 Et sa valeur & sa naissance.
Jugez si tels discours à Gascon raportez,
A Gascon tendre sur l'offence
Sans un couroux mortel pouvoient être écoutez.
Mutin comme il étoit il en eut l'ame outrée,
40 Mais bien-tôt resolu de s'en faire raison,
L'ayant en certaine maison
Dés le lendemain rencontrée
Sans beaucoup préluder il vous lui sangla net
Un souflet,
45 A moi, dit la Grenouille, & même en ma presence
Me donner un souflet? alors elle s'élançe
Pour prendre à la gorge le Rat,
On se jette entre deux, on crie, on les separe,
Mais dés le même soir Cartel pour le combat
50 Est envoié, le Rat y taupe & s'y prepare.
Le lendemain tous deux en chaussons sans pourpoint
Sur un pré frais tondu viennent la lance au poing

- Lance faite d'un jonc qu'armoit piquante épine.
 A voir ces champions dans leur âpre couroux
- 55 Leurs yeux brillans, leur fiere mine,
 Se porter d'effroïables coups,
 On eût cru voir dans leur furie
 Sur les sables de Barbarie
 Un Tigre combatre un Lion.
- 60 D'abord la Grenouille pressée
 Par le terrible effort du velu champion,
 Se sent dans sa cuisse blessée,
 Aussi-tôt pour vanger ce qu'elle perd de sang,
 La honte animant sa colere,
- 65 Elle charge le Rat, & l'atteint dans le flanc,
 Mais la blessure fut legere,
 Et le coup loin de le percer
 Sous le bras fit une glissade.
- 70 Elle en porte un second, mais prompt à la parade
 Le Rat prit son tems juste, & le sût rabaisser.
 L'un & l'autre écumant de rage
 Joignoit la prudence au courage
 Et tachoit de donner des coups mieux assenez,
 Quand un Vautour cherchant sa proie,
- 75 Les regardant vit avec joie
 Ces deux fiers champions au combat acharnez,
 Battez vous, disoit-il, pauvres fous que vous êtes,
 Tandis que profitant moi seul de vos combats
 Je vais d'un coup de bec acorder vos debats,
 Alors il fond sur les deux Bêtes,
 Tel que fond Aligier l'avidè Procureur
- 80
- Sur le riche contour de l'Epicier Plaideur,
 Dont il fomentè le divorce,
 Et qui dans le Procez entretenant ce fou
- 85 Lui couvrit l'hameçon d'une si fine amorce
 Qu'il sçaura lui tirer jusqu'à son dernier clou.
 Ainsi fond l'Oiseau redoutable
 Sur la Grenouille & sur le Rat,
 Et portant sur tous deux sa grife impitoiable
- 90 Profite seul de leur combat.
- Morale.
- On ne peut pas voir une peinture plus naive de deux Plaideurs,
 qui tandis qu'ils veulent s'égorger l'un l'autre à force de
 chicanes sont devorez par le Vautour, c'est-à-dire par les
 Procureurs qui profitent seuls du Procez quelqu'évenement
 qu'il ait.

LE CHEVAL ET LE LOUP (V, 8)

Esope
(p. 124)

281. - L'âne faisant semblant de boiter et le loup

Un âne, qui paissait dans un pré, voyant un loup s'avancer vers lui, fit semblant de boiter. Le loup, s'étant approché, lui demanda pourquoi il boitait. Il répondit qu'il avait, en franchissant une clôture, mis le pied sur une épine, et il le pria de la lui enlever d'abord, après quoi il pourrait le manger, sans se percer la bouche en mâchant. Le loup se laissa persuader. Tandis qu'il soulevait la patte de l'âne et fixait toute son attention sur le sabot, l'âne, d'un coup de pied dans la gueule, lui fit sauter les dents. Et le loup mal en point dit : « Je l'ai bien mérité; car, pourquoï, ayant appris de mon père le métier de boucher, ai-je voulu, moi, tâter de la médecine? »

Ainsi les hommes qui entreprennent des choses hors de leur compétence s'attirent naturellement des disgrâces.

Babrius
(p. 159)

122. - Doctor Wolf

A donkey was lame after stepping on a thorn. Seeing a wolf close by and fearing death already in sight, he made a speech as follows: "Wolf, I'm dying. I'm on the point of breathing my last. But I'm glad I met you; I'm glad to know that it's you who will dine on me, rather than a vulture or a crow. Do me a slight favour, which will be no trouble; draw the thorn out of my foot, so my spirit may go down to death free of pain". "This is a flavour I don't mind granting," said the wolf, and with the edge of his teeth he pulled out the feverish thorn. Freed of all pain and discomfort, the donkey lashed out with his heels against the tawny beast while his mouth was spill open, smashing in his whole face, snout and jaws alike. Then he fled. "Alas!" said the wolf. "This is what I deserve to suffer. Why, at this late date, did I undertake to heal the lame, in the role of a physician, when the only profession I ever learned was that of a butcher?"

Isopet I

(tome II, p. 273-275)

XLI. - *Du Cheval qui mata le Lion.*

Uns Chevaux malades paissoit
 En un pré. Un Lion passoit
 Lés le pré, qui grant fain avoit.
 Si pense quant le Cheval voit
 Que il en fera sa cuisine.
 Vers li va, si s'en accuse
 Et li dit : « Frere, Dieus vous saut!
 Je sai mout bien que il vous faut;
 Pour trop bon mire suis tenus,
 Si sui de Salerne venus
 Pour vous garir de vostre mal. »
 Enginier cuide le Cheval
 Et dit : « Je vuil estre, biau sire,
 Vostre compains et vostre mire. »
 15 Le Cheval, qui le barat sent,
 A ce que il li dit s'assent;
 Toute voies estudie et pense
 A trouver sa bonne deffense,
 Et a celli grever et nuire
 20 Qui est venus pour li destruire.
 Si le redeçoit par paroles
 Qu'i li lance, douces et moles :
 « Bien puissies vous venir, biau sire,
 Grant mestier avoie de mire;
 25 Or vous a Dieu ci envoié,

Car trop malement m'a plaié
 Une ronce qui me bleça
 Ou pié derrieres, par deça. »
 Hauce le pié et cils regarde
 30 Qui dou barat ne se prent garde,
 Ains cuide celui bareter
 Et prendre au pié et arrester.
 Si incline sa teste aval.
 Savés donc que fit le Cheval?
 35 Du pié le fiert si durement
 Qu'il l'envoie leïs dormant
 Si qu'a poinne esveillier se puet,
 (A bien pou mourir ne l'estuet)
 Ne mouvoir membre que il ait;
 40 Le Cheval le lesse et s'en vait.
 Quant cils revint de pamison,
 Si se condempne par raison
 Et dit : « J'é souffert ce meschief,
 A bon droit m'en est venus grief :
 45 Je me fesoie ses amis,
 Et si li estoie ennemis. »

La moralité.

Tel com on est, se doit l'on faire;
 Mès maintes gens font le contraire.
 Qui vult de sa profession
 50 Faire fainte devison,
 Drois est que douleur et meschief

Li reviegne dessus son chief.
 Le saige homme, par son savoir,
 Tricherie ne puet avoir :
 55 Car cils ne fait pas tricherie
 Qui a bareter s'estudie
 Pour le bareteur dechevoir.
 Ainssi le treuve l'en de voir
 Ou livre de droit et canon :
 60 Le decret de Digeste a non.

Isopet II de Paris
 (tome I, p. 76-78)

XXIII. - *Comment un Cheval feri un Lyon du pié desrieres, si
 qu'il l'a afronté.*

Un Cheval si estoit
 En un pré ou pessoit :
 A li vint un Lyon
 Qui li dist qu'il estoit
 5 Bon mire, et qu'il savoit
 De tous maus guerison.

« Sire, dist le Cheval,
 Lonc temps a que j'ai mal
 En un des piés desriere;
 10 Se me poués guerir,
 Bien le vous puis merir

En aucune maniere. »
 « Frere, dist le Lyon,
 Couche toi, si verron
 15 Le mal apertement. »
 - « Je ne me puis couchier,
 Ce respont le destrier,
 Si en sui mont dolant. »
 - « Souffrés, dist le Lion,
 20 Quan que nous vous feron,
 Et ne regibés mie. »
 Le Cheval bien savoit
 Que le Lyon pensoit
 A tolir li la vie.
 25 « Bessiés vous, Sire Mire,
 Dist le Cheval, desrire,
 Et si verrés le mal. »
 Bien vit que li Lyons
 Le vout prendre aus coillons :
 30 Or oiés du Cheval.
 De ses .II. piés desrire
 A si feru le mire
 Que il l'a afronté.
 « Sire, dist le Cheval,
 35 Je cuit que de cest mal
 N'avrés ja mais santé. »

For estoit le Lyon
Qui vout par traïson
Deçoivre le Cheval;
40 Car se il bien vousist,
Tieus .XIII. en vainsquist
Et leur rendist estal.

45 Qui veult par traïson
Ouvrer, bien est raison
Que il en ait hontage,
S'il se puet autrement
Delivrer de tourment,
De mal et de domage.

Cheval qui s'en doubtoit le frappa en la teste cy fort qu'il demourra tout endormy et estaint d'un cop, et ainsi s'en alla le Cheval. Et quant le Lion fut revenu et qu'il peüst parler, il dist : « Il est bien employé que j'aye cecy, car je venoie a luy en faignant que j'eusse son amy et il m'a fait le mal que luy cuidove faire. »

Moralité.

Quant aucun beau parleur te cuide decevoir et se vient offrir a toy, sans ta requeste, ne te doys doubter mès trouver maniere que, en cuidant que tu le croyes de ce qu'il te dit, que tu luy faces le mal qu'il te cuide faire, et puy luy doys lesser et ne tenir compte de luy.

Isopet III de Paris (tome II, p. 413-414)

XXXV. - *Du Lyon et du Cheval*

Le Lion passoit par ung pré et avoit fain et eust voulentiers deceu le Cheval, et de fait le cuida decevoir en luy disant : « Dieu te gard, beau frere! Je suis très bon chirurgien; cy tu as affaire de moy, je suis a ton commandement. » Le Cheval, qui se apperceut de la traïson du Lyon, luy dist : « Tu es très bien venu a point, car une ronce m'a naguières blecé; je te pryé que tu me garisses. » Le Cheval leva le pié derriere; le Lion cuidoit qu'il dist vray et, en bessant la teste pour cuider happer, le

Qui mect peine a tricheur decevoir *Blasmé n'en doit estre, c'est le voir.*

Isopet de Chartres (tome I, p. 142-143)

XXI. - *Dou Cheval et dou Lion*

Un Lion vit pestre un Cheval
En un vert pré tout contreval :
A lui vint, si li print a dire
Qu'il guerist plaies et gouverne

- 5 Mielz que nul mire de Saleme;
Mout se fet de plaies bon mire.
- Le Cheval voit bien sa boïdie,
Que cil li veut tollir la vie;
Il lesse a pestre acoardiz,
10 Mès il li dist : « Biau douz amis,
Bien voi que ci t'a Dieu tramis. »
Si se feint et fet le hardiz.
- « L'autre jour au pié me ferir
Une espine, onc puis ne gueri;
15 Mès trop es bon cyurgien;
Se Dieu plest, bien me gueriras. »
Il li a dit : « Tu sentiras
Coment je te gueriré bien. »
- Quant il le vout ou pié taster,
20 Le Cheval nou seufre a grater;
En la teste le va ferir
Des .II. piez si qu'il l'abati.
Mout l'escarmist quant l'ot flati,
Si li a dit c'or puet guerir.
- 25 Li Cheval tantost s'em parti,
Car dou jeu ot trop mieuz parti.
Li Lion dit : « c'est a droiteure;
Or ne me pris ge une escorce
Quant desus lui avoie force

- 30 Et d'estre mire avoie cure. »

La sentence de la fable :

- De ceste fable est la somme
Que gentil hom ne doit son home
Prendre par barat ne par guille.
Se honte n'en a, bien puet dire,
35 Que de son barat a le pire
Et la queue tient de l'anguille.

*Nobilis ad turpes quum non verti pudet artes,
Formidet turpi se quoque fraude capi.*

Isopet de Lyon

(tome II, p. 155-157)

XLIII. - *Dou Cheval et dou Lion*

- Tandis que li chevaus mainjue
En une praerie herbue,
Li lyons qui l'eit per nature,
Lo voit et mest tote sa cure
5 Comant se puisse miez garnir
De bart, por lui eschurnir.
Or cuide bien emplir sa pance
Dou Cheval, en leu de pidance.
A cheval vient, per tricherie

- 10 Li dit : « Frere, Dex vos benie!
Amours m'a ci fait avenir
Por vos compaignie tenir.
Frere, j'ai lonc temps desirrey
Por amour estre a vos serrey.
- 15 Vos soiez et maistres et sires,
Je vous serai compains et mires;
Je suis nobles phisiciens
Et suis tres bon cyrorgians.
Je sai et de pous et d'origines,
Je sai de toutes medecines. »
- 20 Li chevaus voit la traïson,
Per sent fait contre garnison.
« Sire, dist-il, vostre merci
De ce que vos oi conter ci.
- 25 Vos me presantez grant bontey,
Je ferai vostre velontey.
Vostre venue mout grant joie
Me fait, quar mout la desirroie.
Ou pié m'a navrey une espine,
Grant mestier ai de medecine,
Et je sai bien que de phisique
Savez vos toute la pratique.
S'un pou doigniez en moi entendre,
Ma santey me pouez tost randre.
- 30 A donc vostre plaisir ferai,
Vostre sers en touz leus serai. »
Li Lyons ce qu'il quiert outroie,
Per tel art cuide trover proie;
- Fointement vers lo pié se baisse.
40 Li Chevaus lo pié corre laisse,
Enmi lo fronc lo vai saeler,
Si que tout lo fait chanceler.
Li Lyons est choïz estormiz
45 Toz coïz, con s'il fust endormiz.
Tandis li chevas de bien fuire
Panse por sa vie conduire,
L'autres revient de pamison,
Ne trove pais sa venoïson.
50 Quant il se vit aïnsinc malmais,
Et d'autre part ses enemis
Li ai dou tout voidié la place,
Esbaïz est, ne set qu'an face;
Danz soi a condampner se prant,
De sa folie se repant.
- 55 « Las, fait il, per ma felonie
Hai ceste poïme desservie.
Au Cheval mostroie amistié
Et j'ere plains de mavaïstié.
Sus ma teste a bon droit repaire
60 La traïson que vuïllis faire. »
- Ne vuïllis querre autre samblance
Que celi que te fit Nature
Et ne te vanter de science
65 Don tu n'as vehu l'escriture.
A bon droit soffre onte et laidure
Qui vuet autrui meniere ambler.

70 Dou lou ne proigne la vesture
 Qui ne vuet lo lou resambler.
 S'autres que tu ne es te mostres,
 Ce n'es tu pais, mais es un mostres.

Haudent

La xii. - d'un asne & d'un leo

15 Ainsi qu'un asne quelquefoys
 Alloit sus champs, a son pied dextre,
 Se meist ung gros estoc de boys
 Qui le feist en grand douleur estre,
 5 Or pendant qu'estoit en tel estre
 Survint un Leon d'avanture
 Auquel il pria de le meitre
 Hors d'icelle griefve torture,
 Mais avant qu'autre chose faire,
 10 C'est asne luy dict doucement,
 Tu soys le bien venu mon frere
 De moy faitz ton commandement
 Mais tire moy premierement
 Du pied un estoc que i'y ay,
 15 Et puis aprez entierement
 A toy me donne pour tout vray.

Ce leon vient pour arracher
 Ce gros estocq a sa requeste
 Et l'asne luy vint attacher
 20 Un si grand coup dessus la teste
 Qu'el rua ius la povre beste,
 Parquoy il fut plus estonné
 Quand il eut receu telle appreste
 Que s'il eust sus son corps tonner.
 25 Luy revenu de pamaison
 A commencé à s'accuser
 Disant ie souffre par raison
 Veü que i'ay voulu m'adviser
 Ainsi qu'un vray fol a user
 30 D'un art contraire a ma nature
 Dequoy me doibvoye recuser
 Et deporter scelon droicture.
 Le moral.
 Ceste fable nous veult apprendre
 Que pour laisser l'art ou l'office
 35 Que l'on cognoit pour aultruy predre
 Souvent en advient malefice.

Haudent

Le. c xliiii. - d'un lyon & d'un cheval

Aulcun Lyon ia comblé de vieillesse
Vint pour menger un bon cheval roussin.
Or a raison de son eage & foiblesse
Il voulut faindre estre expert medecin,
5 Ce qu'il a fait, pour venir mieulx afin
De son vouloir, rempli de dol & fraulde,
Ce neantmoins le cheval comme fin
Luy en bailla d'une aultre encor plus chaulde.
Car il luy dist qu'une espine il s'estoit
10 Fiché au pied, laquelle horriblement
L'inquietoit & aussi molestoit,
Et pour aultant le prioit humblement
De luy donner aulcun soulagement
Par luy tirer hors du pied cette espine,
15 Luy promettant contenter largement
Touchant sa cure & art de medecine,
Quand ce lyon eust ouy la requeste
Que luy faisoit humblement le cheval,
Luy demanda sans faire longue enqueste
20 A voir le pied auquel estoit le mal,
Lors ce roussin, d'un coup si anormal
Vint ce lyon entre deux yeulx frapper
Qui le feist choir & renverser a val
Et puis par bien courir peust eschapper.

Le moral.

25 La dessusdicte fable prouve
Que bien souvent pour le jourdhuy
Un, lequel est cauteleux, trouve
Encore plus subtil que luy.

Corrozet
(p. 69-70)

Contre simulation.

Celluy qui se monstre ennemy
De cueur, sans simuler et faindre,
N'est tant à eviter et craindre
Que celluy qui est faulx amy.

Fable XXXII. - *Du Lyon et du Cheval*

Dedans ung pré le Lyon rencontra
Ung beau Cheval qu'il vouloit devorer;
En medecin par faincte s'acoustra,
Prompte et sçavant en tel art se monstra,

5 Puis le salue affin de l'atirer,
 Disant : « Amy, je te veulx desirer
 Joye et santé au grand mal qui t'opresse;
 J'ay le sçavoir et cognoissance expresse
 Contre tous maulx en donnant guerison. »

10 Lors le Cheval, qui cogneut la finesse,
 A telle fraulde une aultre fraulde dresse
 Pour se garder, et le mect à raison.

« Je suis joyeult, respondit le Cheval,
 Qu'estes venu maintenant s'y apoinct;
 15 J'ay une espine au pied qui me faict mal,
 Qui s'y est mise en passant par ce val.
 Puis que sçavez tel art de poinct en poinct,
 Ostez-la-moy et ne me blessez point. »

Lors il leva la jambe de derriere,
 20 Et au Lyon donne ung coup de carriere
 Parmy le front tandis qu'il regardoit,
 Lequel, voyant sy subtile maniere,
 Dict : « C'est raison que deshonneur aquiere
 Qui entreprend plus oultre qu'il ne doit. »

Le Noble
 (p. 71-75)

Conte XVI. - *Du Cheval, & du Loup.*

Le Fourbe fourbé.

Effracto Lupus ore cadit resupinus arena,
 Artem dum Sapiens arte repellit Equus.

*Dans sa propre ruze on s'abime
 Souvent à force de ruzer,
 Et le Trompeur devient lui-même la victime
 Du prudent ennemi qu'il voudroit abuser.*

5 *Quand celui que l'on veut surprendre
 Est à fourbe fourbe & demi,
 Contre qui se dése en vain l'on cherche à prendre,
 Le faux visage d'un ami;
 Le Sage d'un coup d'œil en perce l'artifice,
 Avec prudence il s'en défend,
 Et sçait prendre le temps propice
 Pour se débarasser des pieges qu'on lui tend.
 C'est ce qu'en cette Fable un Cheval nous apprend.*

10

En passant dans une paire
 15 Un Loup vit un Cheval des autres écarté,

- Qui gros, gras, la chair bien nourie,
 Y passoit l'herbe en liberté.
 Il convoite aussitôt d'en faire sa pâture.
 Mais le Cheval étoit vigoureux & puissant,
 Et comme de droit fil la chose étoit peu seure
 Il faloit le prendre en ruzant.
 Je veux, dit-il tout bas, par une adresse fine
 Surprendre ce bon animal,
 Aussitôt se feignant grand Grec en Médecine,
 Il marche à lui d'un pas & grave & doctoral,
 Tel que marche Fleurant lorsque fourée d'hermine,
 Il cortège à pas lents le long de la Cité
 Le Recteur violet de l'Université.
 Mais, direz-vous, un Loup se feindre un Hipocrate
 Quelle idée! & jamais en vit-on sur le banc?
 Pour des Asnes d'acord, beaucoup en écarlate
 Sçavent bien y tenir leur rang.
 Tout doux, Docteur, & sans que vôte bile éclate
 Dites-moi qui des deux fait plus couler de sang?
 Le Loup donc d'une grave pate
 Marche droit au Cheval qui palpitait du flanc.
 Je te vois, lui dit-il, une poitrine étroite,
 Ta gorge est fort enflée, & ta veuë inquiète,
 Laisse-moi te tâter le poux,
 Et par quelque remede doux,
 Je te rendrai bientôt un santé parfaite.
 Dans cet art merveilleux rien n'est secret pour moi
 Padouë & Montpellier n'ont rien que je ne passe,
 Et nul ne fit jamais un plus utile emploi
- 45 De la Rubarbe & de la Casse,
 L'emetique & le Quinquina
 Entre mes mains sont drogues sures,
 Et mon Ypecacuana
 En dépit des jaloux fait d'incroyables cures.
 50 Je sçais faire sur tout avec discrétion
 Copieuse Phlebotomie,
 Et joindre dans l'ocasion
 Aux remedes communs tous ceux de la Chimie.
 Le Cheval qui n'étoit point sot
 55 Connut bien au premier mot
 De ce faux Médecin l'intention secreete,
 Et pour le joüer à son tour.
 Tu dis vrai, répond-il, mais c'est que l'autre jour
 Je me mis en courant un clou dans la fourchette,
 60 Si tu veux bien me l'aracher
 Il n'est rien que je ne te donne.
 Pour cela, dit le Loup, j'ai la pate fort bonne,
 Et tu n'as seulement qu'à m'y laisser toucher.
 Volontiers, repartit le prétendu malade,
 65 Alors tournant la croupe, & levant les deux piés
 Il vous lui sangle par le nez
 Une épouvantable ruade.
 Le Loup à demi mort du coup tombe à l'envers,
 Et s'écria tandis que le Cheval s'échape,
 70 C'est ainsi que souvent par un juste revers
 Quelque fin que l'on soit, un plus fin nous atrape.

Morale.

L'Homme prudent est toujours en défiance sur les offres de service que lui fait un fourbe, & souvent ceux qui veulent tromper les autres, sont eux-mêmes trompez par le propre artifice dont ils se servent.

Bibliographie

1. Éditions des *Fables*

COLLINET, Jean-Pierre, (éd.), *Fables dans Œuvres complètes*, 2 vols, Paris, Gallimard, 1991.

FUMAROLI, Marc, (éd.), *Fables*, [1985], Paris, Le Livre de Poche, 1995, 1022 p.

RÉGNIER, Henri de, (éd.), *Fables*, dans *Œuvres de Jean de La Fontaine*, 11 vols, Paris, Hachette, 1883-1897.

VERSAILLES, André de, (éd.), *Œuvres : sources et postérité : d'Ésope à l'Oulipo*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, 1645 p.

2. Corpus connexe. Précurseurs de La Fontaine

BABRIUS, dans *Babrius and Phaedrus*, éd. et trad. Ben Edwin Perry, London, Heonemann, 1965, 634 p.

BASTIN, Julia, (éd.), *Recueil général des Isopets*, 2 vols, Paris, Champion, 1929.

CORROZET, Gilles, *Les Fables du très-ancien Esope, mises en rithme françoise par Gilles Corrozet*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, 277 p.

ESOPE, *Fables*, trad. Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1927, 163 p.

HAUDENT, Guillaume, [Aesop], *Trois cent sixante et six apologues d'esope, traduits en rithme françoise par maistre Guillaume Haudent, reproduits fidèlement texte et figures d'après l'édition de 1547*, 2 vols, éd. Ch. Lormier, Rouen, Impr. de H. Boissel, 1877.

LE NOBLE, Eustache, *Contes et fables, ou l'Esprit du sage*, [2 vols, Paris, Michel Brunet, 1697], Microfilm, Cambridge, Mass., General Microfilm.

MARIE DE FRANCE, *Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, 402 p.

OGILBY, John, *The Fables of Aesop, Paraphras'd in Verse (1668)*, [rééd. de 1665], introd. Earl Miner, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1965, 211 p.

PHÈDRE, *Fables*, trad. Alice Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 1924, 113 p.

ROBERT, A.C.M., (éd.) *Fables inédites des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles et fables de La Fontaine : Rapprochées de celles de tous les auteurs qui avaient, avant lui, traité les mêmes sujets*, 2 vols, éd. Paris, Cabin, 1825.

3. Contexte historique et littéraire

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, 5 vols, Paris, Del Duca, 1962.

ADAM, Antoine, *L'Âge classique*, 2 vols, Paris, Arthaud, 1968-71.

BENICHOU, Paul, « La Démolition du héros », dans *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 97-111.

BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, 297 p.

BLUCHE, François, *La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1984, 398 p.

CARMONA, Michel, *La France de Richelieu*, Paris, Fayard, 1984, 463 p.

CONSTANT, Jean-Marie, *La Vie quotidienne de la noblesse française au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Hachette, 1985, 317 p.

DANDREY, Patrick, « Catharsis et mélancolie : L'imaginaire du *corps écrivain* entre l'automne de la Renaissance et le zénith du classicisme », dans *Le Corps au XVII^e siècle*, éd. Ronald W. Tobin, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995, p. 31-47.

DANDREY, Patrick, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, 2 vols, Paris, Klincksieck, 1998.

DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, 588 p.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, A. Michel, 1994, 883 p.

FUMAROLI, Marc, *Le Poète et le roi : Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, 511 p.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1979, 597 p.

LEVRON, Jacques, *La Vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1965, 253 p.

MILLEPIERRES, François, *La Vie quotidienne des médecins au temps de Molière*, [1964], Paris, Hachette, 1965, 250 p.

RAYNAUD, Maurice, *Les Médecins au temps de Molière : mœurs, institutions, doctrines*, Paris, Librairie Académique, Didier et Cie, 1866, 464 p.

TOURNAND, Jean Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Montréal, Bordas, 1970, 190 p.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, 283 p.

ZUBER, Roger, *Le Classicisme, 1660-1680*, Paris, Arthaud, 1984, 351 p.

ZUBER, Roger, *La Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1993, 127 p.

4. Études des Fables. Approche principale autre que stylistique ou intertextuelle

AKKARI, Hatem, « Le vocabulaire de l'Orient chez La Fontaine », dans *La Fontaine et l'Orient*, éd. Alia Baccar, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 17-33

BORNECQUE, Pierre Henry, *Fables, La Fontaine : analyse critique*, Paris-Ville Lasalle-Hatier, Hutubise HMH, 1979, 79 p.

BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Liège, SEDES, 1996, 219 p.

COLLINET, Jean-Pierre, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, 334 p.

COLLINET, Jean-Pierre, *La Fontaine et quelques autres*, Genève, Droz, 1992, 288 p.

COLLINET, Jean-Pierre, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970, 647 p.

COLLINET, Jean-Pierre, « Métamorphoses de La Fontaine », *Littératures*, no 25, 1991, p. 29-40.

COUTON, Georges, *La Poétique de La Fontaine, deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes; Du pensum aux fables*, Paris, PUF, 1957, 38 p.

DANDREY, Patrick, *Poétique de La Fontaine : La Fabrique des fables*, version allégée et mise à jour, Paris, PUF, 1996, 369 p.

DANDREY, Patrick, *La Fontaine ou Les Métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1995, 112 p.

GRIMM, Jürgen, « “Deux vrais amis vivaient au Monomotapa...” Évasion orientale, “rentrée en soi” et fol emportement dans les Fables », dans *La Fontaine et l'Orient*, éd. Alia Baccar, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 47-55.

GRIMM, Jürgen, *Le Pouvoir des fables : Études lafontainiennes*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994, 326 p.

GRIMM, Jürgen, *Le « dire sans dire » et le dit : Études lafontainiennes II*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, 305 p.

GUTWIRTH, Marcel, *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine, ou La Poésie exilée*, Genève, Droz, 1987, 255 p.

GUTWIRTH, Marcel, « Réflexions sur le métier de poète : Trois fables de La Fontaine », *Le Statut de la littérature : Mélanges offerts à Paul Bénichou*, éd. Marc Fumaroli, Genève, Droz, 1982, p. 137-151.

JASINSKI, René, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, 2 vols, Paris, A.-G. Nizet, 1965-66.

KOHN, Renée, *Le Goût de La Fontaine*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1962, 455 p.

MOURGUES, Odette de, *O muse, fuyante proie... : Essai sur la poésie de La Fontaine*, [1962], Paris, Corti, 1987, 187 p.

NIDERST, Alain, « Sur la composition des *Fables* de La Fontaine », *The French Review : Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 65, no 2, 1991, p. 187-194.

RUBIN, David Lee, *A Pact with Silence : Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine*, Columbus, Ohio State University Press, 1991, 132 p.

5. Études stylistiques et intertextuelles des Fables

ALLOTT, Terence, "John Ogilby, the British Fabulist: A Precursor of La Fontaine... And His Model?", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, no 44, 1996, p. 105-114.

BECHER, Anne G., "Un de « ces grands hommes » : Phaedrus, a Precursor of La Fontaine", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, no 44, 1996, p. 115-122.

BIARD, Jean Dominique, *Le Style des fables de La Fontaine*, [1969], Paris, A.-G. Nizet, 1970, 286 p.

BRODY, Jules, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, 1994, 105 p.

BRODY, Jules, « Lire La Fontaine: La méthode de Léo Spitzer », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, no 44, 1996, p. 15-21.

CORNULIER, Benoît de, « La Fontaine n'est pas un poète classique », *Cahiers du Centre d'études métriques*, no 1, 1992, p. 15-31.

DECLERCQ, Gilles, et Oswald DUCROT, « Les Animaux malades de la peste : Approche pragmatique et rhétorique », *Colloque d'Albi 1983*, éd. Georges Maurand, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 5-38.

GAUDARD, Francois-Charles, « La Versification chez La Fontaine », *Champs du Signe : sémantique, poétique et rhétorique*, no 2, 1992, p. 149-180.

MALANDAIN, Pierre, *La Fable et l'intertexte*, Paris, Temps Actuels, 1981, 127 p.

MAURAND, Georges, et Christiane MAURAND, *Lire La Fontaine : Analyses de Fables*, Toulouse, Colloques d'Albi Langages et signification, 1992, 229 p.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « Jeux d'imparfait dans quelques fables de La Fontaine », *L'Information Grammaticale*, no 38, 1988, p. 44-47.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « Locutions et proverbes dans les *Fables* de La Fontaine », *Proverbia in Fabula : Essays on the Relationship of the Proverb and the Fable*, éd. Pack Carnes, New York, Peter Lang, 1988, p. 285-294.

RUBIN, David Lee, « La Fontaine and Phaedrus : A Relation Reargued », *French Studies in Honor of Philip A. Wadsworth*, éd. Donald W. Tappan et William A. Mould, Birmingham, AL, Summa, 1985, p. 19-27.

SOARE, Antoine, « Il et elle : Essai d'analyse stylistique de *La Mort et le Bucheron* : Mélanges de critique et d'histoire littéraire offerts à Bernard Beugnot », dans *Inventaire, lecture, invention*, éd. Jacynthe Martel et Robert Melançon, Montréal, QC, Département d'Études Françaises, Université de Montréal, fév., 1999, p. 263-273.

SOARE, Antoine, « Lasse! Cigale hélas! Fourmi: chant et cri dans la première fable de La Fontaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 23, no 44, 1996, p. 135-146.

SOARE, Antoine, « “Le Corbeau et le renard” ou la fugue en /ra/ et /ar/ », *Dalhousie French Studies*, no 42, 1998, p. 59-76.

SOARE, Antoine, « “La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf” ou le petit et le grand infini selon La Fontaine », *Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot, Littératures*, nos 21-22, 2000, p. 119-158.

TATILON, Claude, *Sonorités et texte poétique : Examen des structures phonématiques impressives et expressives, suivi d'une application aux Fables de La Fontaine*, Montréal, Didier, 1976, 144 p.

VAN LICORNE, Ludwig, « Quelques remarques sur la fable du Corbeau et du renard », *Cahier du Centre d'études métriques*, no 3, 1997, p. 89-93.

VINCENT, Michael, *Figures of the Text: Reading and Writing (in) La Fontaine*, Amsterdam, J. Benjamins Pub. Co., 1992, 154 p.

VINCENT, Michael, "Naming Names in La Fontaine's « Le Chat, la Belette et le petit Lapin »", *Romanic Review*, vol. 73, no 3, 1982, p. 292-301.

6. Rhétorique et stylistique anciennes et modernes

ARISTOTE, *Rhétorique*, intro. Michel Meyer; trad. Charles-Émile Ruelle; revue par Patricia Vanhemelryck; commentaires de par Benoît Timmermans, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 407 p.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, 2 vols, Éditions du Seuil, 1994.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, éd. Guillaume Picot, Paris, Bordas, 1966, 128 p.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, 296 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, 541 p.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

GUIRAUD, Pierre, et Pierre KUENTZ, *La Stylistique : Lectures*, Paris, Klincksieck, 1970, 327 p.

HORACE, *Art poétique dans Œuvres complètes*, trad. et éd. François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, 1950, 2^e vol.

JAKOBSON, Roman, Noam CHOMSKY, Jean-Pierre FAYE, et Morris HALLE, *Hypothèses : trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Paris, Laffont, 1972, 217 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, [1963] trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 255 p.

JAKOBSON, Roman, *Language in literature*, éd. Krystyna Pomorska et Stephen Rudy, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1987, 548 p.

MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le poème : essai*, Paris, Gallimard, 1975, 547 p.

MESCHONNIC, Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, France, Verdier, 1989, 365 p.

MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, 211 p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^eéd., rev. et augm., Paris, PUF, 1989, 1320 p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, 4 vols, éd. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1954.

REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, [1984], 2^eéd., Paris, PUF, 1986, 127 p.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 253 p.

SPITZER, Léo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, [1948], New York, Russell and Russell, 1962, 236 p.

SPITZER, Léo, *Études de style, précédé de « Léo Spitzer et la lecture stylistique », par Jean Starobinski*, trad. Eliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970, 531 p.

7. Dictionnaires

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roy*, 2 vols, [1694], Paris, J. B. Coignard, 1901.

BLOCH, Oscar, et Walther von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 6^e éd., PUF, 1975, 682 p.

COTGRAVE, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues, reproduced from the 1st ed.*, [1611], Columbia, University of South Carolina Press, 1950, 10 p.

DUBOIS, Jean, et René LAGANE, *Dictionnaire de la langue française classique*, Paris, E. Belin, 1960, 507 p.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, 4 vols, nouv. éd. rev., corr. et considérablement augm., Hildesheim, G. Olms, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français : le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1992, 630 p.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 6 vols, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1991.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 7 vols, Paris, Champion, 1925.

MARTINET, André, et Henriette WALTER, *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*, Paris, France-Expansion, 1973, 932 p.

NICOT, Jean, *Trésor de la langue française, tant ancienne que moderne*, Paris, Le Temps, 1979, 674 p.

REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 45-Manchecourt, Impr. Maury Eurolivres, 1998.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français*, 2 vols, [1680], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

THUROT, Charles, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle*, 2 vols, [1881-83], Genève, Slatkine Reprints, 1966.

8. Œuvres diverses

CHAPMAN, George, *Homer's Batrachomyomachia, hymns and epigrams*, London, J. R. Smith, 1858, 256 p.

CYRANO DE BERGERAC, *Le Pédant joué*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jacques Prévot, Paris, Bélin, 1977, 535 p.

FABRE, Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques*, Paris, Delagrave, 1925, 5^e vol.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, [1951], Paris, Gallimard, 1962, 739 p.

LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. crit. Michel Jeanneret, colla. Stefan Schoettke, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 319 p.

LA ROCHEFOUCAULT, François, duc de, *Réflexions ou sentences et Maximes morales : réflexions diverses, choix de lettres et variantes*, éd. Jean Rohou, Paris, Librairie générale française, 1991, 382 p.

LATINI, Brunetto, *Livre du Trésor*, dans *Bestiaires du Moyen Âge*, mis en français moderne et présenté par Gabriel Bianciotto, Évreux, Stock, 1980, p. 202.

LUCRÈCE, *De la Nature*, 2 vols, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Belles Lettres, 1924.

MOLIÈRE, *L'Amour médecin*, éd. Jean Boullé, Paris, Librairie Larousse, 1975, 71 p.

MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin, suivie de Le Sicilien ou L'Amour peintre*, éd. Jean Fabre, [1671], Paris, Bordas, 1984, 127 p.

MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire. L'Amour médecin*, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Montréal, Bordas, 1970, 190 p.

MOLIERE, *Le Médecin malgré lui*, éd. Hélène Lefebvre, Paris, Librairie Larousse, 1990, 143 p.

MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, prés. et comm. Jacqueline Tartar, Paris, Lasalle, Hatier, Hurtubise HMH, 1985, 127 p.

MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, éd. Michel Bouty, Paris, Hachette, 1994, 112 p.

ORLÉANS, Charles d', *Poésies*, 2 vols, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1956.

PLAUTE, *Amphitryon; L'Aululaire; Le Soldat fanfaron*, trad. J.-B. Levée, éd. M.-D. Porée-Rongier, Paris, Flammarion, 1991, 383 p.

RONSARD, Pierre de, *Amours de Marie, Sonnets pour Hélène*, éd. Robert Aulotte, Paris, Lettres françaises, 1985, 306 p.

ROTROU, Jean, *Laure Persécutée*, éd. crit. Jacques Morel, Mont-de-Marsan, Editions Feijoo, 1991, 192 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile*, dans *Œuvre complète*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1969, 4^e vol.