

LA FONTAINE

Maître des eaux & des forêts

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
SECÇÃO DE ESTUDOS FRANCESES DO D.E.P.E.R.

Título LA FONTAINE
Maître des eaux & des forêts

Organização Secção de Estudos Franceses de D.E.P.E.R.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Edição Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Data da Edição 2003

Concepção gráfica SerSilito-Empresa Gráfica, S.A.

Tiragem 500 exemplares

ISBN 972-9350-81-7

Depósito légal 206042/04

Indice

La Fontaine, maître des eaux et des forêts	5
<i>Cristina A. M. de Marinho</i>	
La Fontaine l'enchanteur, ou le génie de la métamorphose	7
<i>Patrick Dandrey</i>	
Faire "du miel de toute chose"	
Sur les voies bigarrées de la création et du bonheur dans l'oeuvre de La Fontaine	21
<i>Graça Abreu</i>	
Rayonnements du récit bref du Moyen Age: les cours de la "fable"	39
<i>Ana Paiva Morais</i>	
Des «Bergeries» aux <i>Amours de Psyché et de Cupidon</i> : jeux de l'espace et espace du jeu	51
<i>Marta Anacleto</i>	
La tentation du théâtre chez La Fontaine	59
<i>Ana Clara Santos</i>	
<i>De fabula confabulemus</i> : la matrice classique des <i>Fables</i> de la Fontaine	69
<i>Ana Ferreira</i>	
Développer son autonomie, en lisant La Fontaine	79
<i>Rosa Bizarro</i>	
La Fontaine et Miguel Torga: une fable et sa réécriture parodique (?)	93
<i>Helena de Lima Machado</i>	
Bocage, traducteur de la Fontaine: L'exemple et le libertin	111
<i>Cristina A. M. de Marinho</i>	

La Fontaine, maître des eaux et des forêts

Cristina A. M. de Marinho

« C)

Perte ou gain, je me veux encore aventurer,

Si Von ne suit VAmour, il n'est douceur aucune.

Ce n " est point près des rois que l' on fait sa fortune;

.....

La Fontaine

Élégie III, in prés, de Nuridsany Michel, Précieux et libertins, ELA/ La Différence, 1990

L'époque crépusculaire de l'intérêt portugais envers la littérature de la France et sa langue, entre nous plutôt endormie, s'avère le moment du renouveau de la Littérature Française Classique dans le monde. Qui dirait que dans les jupons et les dentelles dorés du Grand Siècle résiderait le bain de jouvence d'étudiants soudainement épris de Théophile de Viau, de Cyrano de Bergerac, de Corneille, de Molière et toujours de La Fontaine?

L'auteur inattendu de *contes et nouvelles en vers* garantit l'enchantement d'une année scolaire qui veut rafraîchir le vieux fabuliste, interdit et immensément lu et traduit au 18e siècle au Portugal, répandu au 19e qui déjà sacrifiait son ambiguïté percutante, réduit graduellement au premier maître d'une morale édifiante dans nos actuels manuels scolaires où non rarement ses fables passent pour anonymes. L'admirable académicien de *Quand VEurope parlait français* nous invite, par contre, à intégrer une *minorité clandestine mondiale* de lecteurs dévoués et de fins orateurs qui tiennent à secouer le conformisme du XXIe siècle au *banquet des Lumières...*

Diverses, même interdisciplinaires, les contributions présentées au Colloque d' avril, au Portugal, ont voulu et éclairer les ombres multiples de V oeuvre lafontainienne et révéler son dialogue comparatiste aussi bien avec la mémoire ancienne de la fable qu'avec la littérature portugaise du 18e et du 20e siècles. Notre bonheur a été celui de participer *au banquet des esprits dont la France a été longtemps Vhôtesse experte, et dont le souvenir, comme le souligne encore Marc Fumaroli, ne s'effacera jamais.*

La Fontaine l'enchanteur, ou le génie de la métamorphose

Patrick Dcmndrey
UNIVERSITÉ DE SORBONNE

Il y a un mystère La Fontaine: comment un poète aussi secret a-t-il pu devenir aussi célèbre? comment un poète aussi célèbre peut-il être aussi méconnu dans la diversité, la variété, la nature même de son œuvre? comment une œuvre aussi variée a-t-elle pu se ramener à un seul genre, la fable, et dans ce genre à quelques textes, tous de même facture, alors que la pratique de l'apologue par La Fontaine est si diverse? comment le miracle que constitue l'accès des fables à la poésie, chose inouïe et unique pour un genre tout prosaïque par l'esprit et la tradition, a-t-elle pu passer pour évidence? Et comment par-dessus tant d'omissions, d'oublis, de distorsions, une légende a-t-elle occulté la réalité en empêchant toutes ces questions de surgir? C'est ce que l'on va essayer d'analyser et de comprendre en parcourant rapidement les années qui mènent La Fontaine jusqu'à Péclosion de la fable, ce genre qui le porta au faite de la gloire, ce genre qu'il porta au faite de la poésie la plus délicate.

La Fontaine lui-même s'avoue ou se fait coupable de ces détours, de ces opacités qui empêchent l'accès à son œuvre réelle:

Jean s'en alla comme il était venu
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dispenser:
Deux parts en fit, dont il souïlait passer
Lune à dormir, et l'autre à ne rien faire .

«Építaphe d'un paresseux», ca 1660, publié dans les *Fables nouvelles*, 1671, [in] Jean de La Fontaine, Œuvres diverses, éd. crit. p. p. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», (1942) 1958, p. 495.

De quel Jean de La Fontaine parlent ces vers? Sous ses masques littéraires divers, Acante, Poliphile, le papillon du Parnasse ou le dormeur de Vaux, le faux paresseux et le distrait de nature, le narrateur des contes ou le moraliste des fables, le "vrai" La Fontaine demeure difficile à saisir: lui-même contribua à sculpter les légendes qui brouillent sa trace.

Pourtant, lui-même avait mis en pleine lumière et en forme parfaites les questions posées par sa vie, par son œuvre:

Ne point errer est chose au-dessus de mes forces

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
À qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
À beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amours .

Deux idées partagent ce texte: «un seul genre», c'est la spécificité reconnue de la fable dans l'œuvre de notre poète; mais «papillon du Parnasse et semblable aux abeilles», c'est la variété de curiosité qu'il sait chez lui irrépressible, et compliquée d'une distinction subtile entre le labeur fécondant de l'abeille et la grâce aisée, gratuite, ludique, du papillon: chercheur, fureteur, promeneur incessant, tel se reconnaît le fabuliste, fureteur impénitent de voies de traverse.

Eenje de notre propos sort de ces aveux nuancés:

- 1) Comprendre comment le papillon sortit de sa chrysalide et de quelles fleurs l'abeille fit son miel. C'est un enjeu historique.
- 2) Rechercher la clef du mystère La Fontaine, et la quêter dans cette puissance de métamorphose d'un magicien discret de la pensée et du verbe qu'il suggère comme l'essence de son génie. C'est un enjeu esthétique.

«Discours à Mme de La Sablière», 1684, publié dans les *Ouvrages de prose et de poésie*, 1685, [in] *Œuvres* diverses, éd. cit., p. 644.

- 3) Analyser enfin comment s'articulent le souci de la variété incessante et le retour constant au genre de la fable dont parlent les vers à Mme de La Sablière: ou comment la fable révolutionnée par La Fontaine put accueillir, assouvir le besoin de changement, de variété qu'il aura toujours manifesté. C'est un enjeu de poétique.

Dans les trois cas, un même thème se devine, un même secret s'avoue: la puissance métamorphose qui animait ce poète, qui féconde son œuvre. Dans la dimension historique, la métamorphose d'une vie, d'une œuvre et, on va le voir, d'une époque en délicate mais décisive évolution. Mais aussi la puissance de métamorphose esthétique d'une écriture qui se renouvelle pour s'approfondir et se fixer dans la variété même de ses curiosités et de ses trouvailles inégales. La capacité, enfin, de métamorphose poétique, celle d'un magicien qui invente un genre, la fable poétique, et d'ailleurs verrouille cette porte à peine Fa-t-il ouverte: y a-t-il des fabulistes poètes après La Fontaine?

Du galant au classique: une métamorphose historique

En véritable poète classique, La Fontaine a mis le meilleur de son moi et sa part la plus vraie dans sa manière d'écrire, non dans les confidences parées que son écriture l'amène à exhiber. La diffraction de son œuvre suggère une personnalité encline aux variations et aux métamorphoses inquiètes; et le fil continu, souple et subtil, de la voix qui s'y fait partout entendre, partout reconnaître, suppose une conscience de soi aiguë et une intuition vigilante des réactions d'autrui masquant l'ironie sous la bonhomie d'une feinte naïveté: portrait en noir et blanc d'un rieur sous cape et d'un rêveur mélancolique...

Le 8 juillet 1621, on baptisait à Château-Thierry Jean, fils de Charles de La Fontaine et de Françoise née Pidoux. Charles, bon bourgeois champenois, a acquis une charge de maître des eaux et forêts qu'il transmettra trente-sept ans plus tard à son fils, qui se sera lui aussi pourvu entre-temps d'un même office. La succession comprendra également la belle maison à trois corps de logis où Jean vécut sa jeunesse et un patrimoine foncier compliqué et grevé d'engagements et de droits qui conduiront progressivement l'héritier à tout liquider et à se défaire définitivement de ses attaches provinciales. Mais, pour l'instant, le futur poète va mener ses études primaires et secondaires dans sa patrie et découvrir la nature dans le jardin attenant à la maison familiale, puis dans la campagne et les bois de Champagne. Quoique sorties d'une tradition toute livresque et ornementale, son inspiration bucolique et sa verve de peintre animalier devaient tirer un jour de cette imprégnation sensible, si diffuse soit-elle, une saveur d'authenticité et une puissance d'évocation singulières, conférant couleur et vigueur à la transposition conventionnelle exigée par l'art classique qui privilégie l'imitation des modèles littéraires par rapport à l'observation de la réalité.

Parti pour Paris vers 1637, le jeune La Fontaine, après un passage discret par la Faculté de droit et un passage rapide chez les Oratoriens où il a lu L'Astrée plus que le bréviaire, se marie dans sa ville natale en 1647, sans cesser pour autant de mener une vie de garçon entre Château-Thierry où il assume sa charge de maître des eaux et forêts et les cabarets puis les salons mondains de la capitale. Présenté en 1657 au Surintendant général des finances Nicolas Fouquet et engagé à partir de 1658 à lui verser "pension poétique" contre protection et subsides, La Fontaine respire dans la cour rassemblée autour de ce mécène fastueux, à Saint-Mandé puis à Vaux, cet air galant que dégagent une esthétique et une éthique de la juste proportion et de l'élégance subtile et enjouée, spirituelle et épicurienne, et dont devait procéder le classicisme français après la disgrâce du ministre en 1661. C'est dans ce climat que sont écloses deux fleurs de grâce délicate et raffinée, premières œuvres véritablement lafontainiennes du poète: l'idylle héroïque d'Adonis, offerte à Fouquet en 1658 comme cadeau de bienvenue. Et surtout *Le Songe de Vaux* demeuré inachevé par la chute du surintendant. Dans la lignée d'un genre qui combinait les enchantements de la rêverie à la rigueur de l'évocation descriptive, *Le Songe de Vaux* inspiré des *Songes de Scipion* ou de *Poliphile*, et inscrit dans la tradition allégorique du *Roman de la Rose*, tire de son inachèvement fortuit un effet de négligence nostalgique, tandis que l'identification des œuvres d'art qu'il évoque et que nous pouvons encore aujourd'hui admirer dans le château et les jardins de Vaux-le-Vicomte, lui confèrent le charme suggestif d'un guide touristique rêvé par un poète amateur d'art.

Pour comprendre la nature de cet ouvrage, encore faut-il en effet le mettre en correspondance avec son temps. Il voit le jour en une période intermédiaire, dans l'histoire de France, entre la fin de la Fronde qui suivit la mort de Louis XIII et le début du règne personnel de Louis XIV Période dite précieuse, que l'on préférera nommer galante pour éviter la connotation péjorative liée à la notion de préciosité. Nous poserons pour postulat que ce climat de galanterie qui enveloppe ses premières années d'écrivain reconnu et fêté a constitué le secret, ou du moins un des secrets de la naissance du génie de La Fontaine, une des clefs de cette envolée qui le mènera au miracle des Fables dix ans plus tard.

À égale distance de la roideur un peu guindée de Malherbe et de la surabondance ornée de l'italien Marino, qui passaient pour avoir été les deux plus grands poètes européens du premier tiers du siècle, les écrivains galants recherchent un équilibre fait d'aisance et de grâce badines, une gaieté tempérée qui provoque un sourire délicat et tolère, cultive même des négligences voulues et maîtrisées. Cet idéal d'un "atticisme" à la française, renouvelant le modèle de perfection mesurée de l'ancienne Athènes, s'épurera et se charpentera tout au cours de la décennie qui va de 1650 à 1660. S'en déduit peu à peu une esthétique de l'exacte appropriation, de la proportion harmonieuse et de l'équilibre relatif et fragile entre les contraires vers quoi allait tendre la meilleure part du classicisme français dans la génération suivante, celle des années 1660-1680. Un classicisme tout de goût, d'intuition et de grâce, qui proscrira avec autant de vigueur les volutes évanescences du maniérisme baroque que les froideurs rigides de l'académisme pompeux et norme.

Pour l'heure, la galanterie sociale et littéraire règne en l'hôtel de Narbonne, demeure parisienne du surintendant Fouquet, et dans ses propriétés de Saint-Mandé puis de Vaux où il réunit autour de lui la fine fleur des arts et des lettres. Ses hôtes et son entourage y parfont une éthique et une esthétique de la conversation élégante qu'avait déjà codifiée l'Italie de la Renaissance, et qui était appelée à devenir le creuset d'une «honnêteté» et d'une élégance à la française, dont le modèle, affiné durant toute la minorité de Louis XIV, s'affirmerait sous son règne personnel, à partir de 1661.

Dans son traité intitulé *Il Cortegiano*, paru en 1528, Baldassar Castiglione, amplement imité ensuite, avait été l'un des premiers à formuler les règles de ce savoir-vivre raffiné: il en exposait les principes et les applications sous la forme assouplie d'un dialogue à la mode de Platon, quoique de tournure toute mondaine. Le choix de la forme dialoguée, stylisation d'une conversation entre gens de beau mérite et de belles manières, s'accordait à l'esprit de *sprezzatura* recommandé par ce législateur des belles mœurs. La *sprezzatura*, c'est cette désinvolture contrôlée, aisée et ornée, ce sourire délicat qui infléchit en spontanéité et en naturel apparents une étude et un contrôle de soi nécessaires à l'épanouissement du plaisir social en même temps que du mérite personnel. La France du milieu du XVII^e siècle s'efforce de restaurer et de parfaire ce modèle, en conciliant sous le signe du bon goût les exigences philosophiques du culte de la Beauté et les aspirations hédonistes à la plus exquise sociabilité. Ainsi s'accomplit dans les salons «galants» de Paris entre 1640 et 1660 la fusion entre une érudition discrète qui fuit toute marque de pédantisme et une mondanité qui tâche à se garder de la superficialité minaudière et des mièvreries précieuses - périls croisés de la pesanteur et de l'inconsistance.

Montaigne déjà avait imprimé sa marque à cette naturalisation de l'idéal courtisan en terre gauloise, en esquissant la silhouette d'un honnête homme à la française, plus rond de façons mais non moins subtil dans le fond que son *alter ego* italien. Molière devait en exposer et en éprouver bientôt les effets en brocardant les ridicules affectés et les raideurs pataudes des contemporains de Louis XIV, précieuses, fâcheux, bourgeois gentilshommes et femmes savantes. La Fontaine, lui, saurait en recueillir la fine fleur et l'esprit délié pour en élaborer une littérature de la grâce sans apprêts et du badinage subtil, laissant à peine deviner la profondeur inquiète des abîmes sous le miroitement des surfaces. Enfin, Vaux, son palais et ses jardins, auraient pu être Pécrin de ces purs bijoux de culture et de civilité. Mais ils devaient n'en recevoir que les prémices éphémères.

Lesprit de Vaux plane sur l'œuvre entier de la Fontaine. Tout son art participe du même génie de la mesure, de la même esthétique de l'enchantement, du même engouement pour les métamorphoses et de la même invite à la déambulation qui jaillissent à Vaux du rapport d'harmonie entre la maison et le jardin, du jeu des perspectives calculées, des lignes de fuite trompeuses et des points de vue changeants, de la magie des eaux en mouvement et de la nature assagie sans être domestiquée. La cohorte des salons et des bosquets, mi-enfilade, mi-labyrinthe, procède d'une poésie implicite de l'espace et du temps dont l'équivalence littéraire se situe dans une esthétique de la promenade: une

promenade tantôt nonchalante et étourdie, tantôt attentive et hâtée, à mi-chemin entre le lyrisme pur, qui ignore le mouvement et l'événement, et la narration circonstanciée, qui file droit du début à son terme, ponctuée d'étapes attendues. Ainsi la promenade enchantée que constitue le roman des *Amours de Psyché et de Cupidon*, paru en 1669.

Depuis le temps de Vaux, La Fontaine s'était rompu aux grâces badines et subtiles de l'esthétique galante et de l'écriture mêlée: en témoigne la gaieté des Contes, à laquelle l'expérience des Fables lui a permis de joindre les effets produits par l'alternance des registres narratif et didactique. Emprunté à une tradition mythologique teintée de merveilleux, le récit des amours de Psyché et du dieu Amour est conté sur ce mode badin, dont la distance d'humour est accentuée par l'alternance entre le conte à l'antique, en prose mêlée de vers, et les commentaires modernes dont l'ornet à moments espacés quatre amis qui en écoutent le récit au cours d'une promenade dans les jardins de Versailles.

Cet ouvrage met donc en scène une triple promenade: celle qui déroule les heurs et malheurs de l'héroïne réfugiée au château et dans les jardins rêvés de l'Amour, puis jetée dans le monde et dans les lieux inhospitaliers où se rencontrent parfois des thébaïdes accueillantes; ensuite, la promenade des quatre amis qui content et commentent le récit merveilleux en le plaçant à distance de réflexion et en découvrant le jardin de Versailles où se déroule leur récit, en contrepoint du palais et du jardin fictifs qu'ils évoquent; enfin la promenade de lecture à laquelle nous convie l'ouvrage, entre fascination et distance de badinage. Le ton de la narration est enjoué, badin, complice et enveloppant, caresse du mot et distance du souffle léger de l'enjouement. Les inflexions diverses de la naïveté consentie et de la convention assumée qui poussent jusqu'aux frontières jamais franchies de la fadeur et de la sophistication, autorisent sans hypocrisie le déploiement d'un hédonisme sensuel sous couvert du naturel apparemment le plus simple et primitif.

Or, ce composé de naïveté et de raffinement, de souple naturel et d'élaboration extrêmement civilisée a sans aucun doute possible trouvé son cadre, au temps où La Fontaine entre en poésie, dans la culture et *Yethos* galants promus par les artistes et la cour mondaine qui gravitent notamment autour de Fouquet. La mode galante joue spontanément de l'ambiguïté entre le consentement à l'amour raffiné, à la politesse délicate, au badinage élégant et la distance d'amusement conservé, le sentiment de la facticité de ces amusements qui donnent du prix aux petits riens de la vie oisive: les précieux ridicules, en ce sens, ne sont que des galants pris au piège de leurs rêves, des arcadiens qui ont dérivé de la fiction vers le factice ou ont chu de l'allusion dans l'illusion Et c'est là tout le climat de Psyché".

Pourtant, en septembre 1661, à la suite de la somptueuse fête donnée à Vaux pour la cour du jeune Louis XIV qui vient de prendre réellement le pouvoir jusqu'alors exercé par Mazarin, la jalousie du monarque et plus encore les menées de Colbert avaient amené l'arrestation et le procès de Fouquet pour malversations et crime contre la sûreté de l'État. Vaux et La Fontaine y avaient perdu leur mécène: un épisode de la vie du poète et de l'histoire de la mondanité et du goût français se terminait. Mais non pas tout à fait son aura: l'année suivante, le poète quittait Paris avec son oncle

Jannart, pour un exil en Limousin qui ne durerait que le temps pour lui d'en faire et d'en conter galamment le voyage pittoresque. Cela nous vaudra la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, guide touristique repeint aux couleurs enjouées d'une conversation de salon, qui brille encore de tous les prestiges du temps de Fouquet..

À la recherche d'un nouveau protecteur, La Fontaine était entré en 1664 au palais du Luxembourg, chez la duchesse douairière d'Orléans, en qualité de gentilhomme servant. C'est là qu'il va publier ses deux premiers recueils de narrations en vers qui feront son succès: les contes d'abord, les fables ensuite. Car La Fontaine composa des contes en vers avant même de rimer les fables d'Ésope. Après trois livraisons en 1665, 1666 et 1671, une édition de *Nouveaux Contes* (1674), plus audacieux et licencieux que ceux des précédents recueils, est censurée le 5 avril 1675 par le Lieutenant général de police. Le 12 février 1693, deux ans avant sa mort, le bonhomme, malade et devenu dévot, reniera solennellement l'ensemble de ces textes. De fait, dans ces pièces imitées pour la plupart des auteurs plaisants de la Renaissance française et surtout italienne, comme Boccace ou l'Arioste, le poète mettait son talent de narrateur facétieux et gaillard au service d'un immoralisme épicurien de moins en moins voilé, sinon franchement égrillard. Était-ce sa voie nouvelle, que cette verdure tonifiant les grâces un peu éthérées de son écriture alexandrine et attique du temps du surintendant? Pas encore tout à fait: une nouvelle modulation de son talent l'attendait à un nouveau tournant de son destin.

La fable en vers ou la métamorphose esthétique d'un genre

En mars 1668, La Fontaine déjà à quarante-six ans. Il a déjà composé et montré quelques fables ésopiques en vers, une dizaine environ; il va d'un coup en publier plus de cent vingt. Et dans les vingt-cinq années qui suivront, il en ajoutera autant, composant de la sorte plus de dix mille vers. Tout le reste de sa vie, désormais, comme le pommier produit des pommes, La Fontaine devenu «fablier» allait donner des fables. Celles qu'il a placées en tête du premier recueil sont devenues les plus célèbres: «La Cigale et la fourmi», «Le Corbeau et le renard», «La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf», etc. Peut-être parce que ce sont les plus simples et les plus familières, récits peu ornés et presque lisses, mis en valeur par l'écrin d'un rythme, d'un ton et d'un tour enjoués et badins, et par le vernis délicat de la «gaieté», ce sourire subtil qui fait passer l'amertume d'une leçon le plus souvent pessimiste sinon résignée.

Mais, devenu à partir de 1673 le pensionnaire de Mme de La Sablière, épouse séparée d'un riche financier qui lui offre gîte et couvert, et qui demeurera son amicale protectrice pendant vingt ans, le poète continue et élargit sa production de fables par deux livraisons, en 1678 et 1679, qui rassemblent quatre-vingt-sept fables nouvelles et

d'inspiration renouvelée et rajoutent cinq livres aux six premiers publiés en 1668. Dans ce nouveau recueil, l'élégance et la subtilité l'emportent sur la familiarité et la naïveté. Le poète puise une part de ses sujets au vivier des apologues orientaux que la France vient de découvrir. Les domaines, les registres et les formes se multiplient, ainsi que les centres d'intérêt et les ambitions de réflexion morale, politique, sociale, scientifique, esthétique... Fécondité du «fablier»...

Après une élection mouvementée à l'Académie française (1683), ses adversaires lui reprochant la liberté de ses Contes et le Roi suspendant son entrée dans la docte assemblée pendant plus de six mois, La Fontaine partage sa vie entre le métier littéraire, en participant notamment aux polémiques qu'y suscite la querelle des Anciens et de Modernes, et les amitiés libertines, voire licencieuses, du côté des Conti et des Vendôme. Pourtant, en 1693, la conversion puis la mort pieuse de Mme de La Sablière, et surtout l'insistance des d'Hervart, ses nouveaux hôtes et protecteurs, le conduisent à se rapprocher de la religion, à renier solennellement ses Contes et à finir sa vie dans une attitude de sagesse plus austère et de dévotion véritable. On perçoit l'écho de cette diversité puis de cette inflexion dans le dernier volume de ses Fables, paru en 1693, plus encore bigarré que les autres, qui porte à douze le nombre de livres composant le recueil complet.

Douze livres, autant que de chants dans un poème épique comme l'Enéide: ce choix n'est pas fortuit. Il imprime à l'ouvrage l'allure d'une fresque épique en miniature, d'une cosmologie des âmes, d'un registre complet des mœurs et d'un répertoire des genres et des formes poétiques, vers quoi il tend avec un mélange d'humour et d'orgueil. Se confirme ainsi la définition de la fable comme «microcosme» moral et littéraire, miroir universel.

Ainsi, au cours des ans, La Fontaine aura inventé ou du moins renouvelé un genre: celui de la fable poétique. Qu'est-ce que la fable, ordinairement? Une parabole morale fondée sur le parallèle didactique entre deux règnes; un jeu entre deux formes, le récit et la moralité, qui sont comme le corps et l'âme du texte; enfin, une tradition ouverte et diverse d'application de ces allégories immémoriales, qui touchent tous les thèmes de la vie et sont promises à réactualisation, à enrichissement, à contaminations, à se faire miroir de la réalité et tremplin de la réflexion.

Or, du parallélisme allégorique entre gens et bêtes voulu par la convention du genre, La Fontaine a tiré peu à peu une conception plus richement fondée et nuancée qui l'amène à observer pour eux-mêmes les animaux, fût-ce à travers le filtre des mœurs humaines, et à analyser plus profondément le principe des conduites humaines à la lumière des comportements animaliers: une philosophie morale se dégage ainsi de la sagesse moraliste, un peu raide, artificielle ou convenue, qui se rencontrait dans les apologues du premier Recueil, dans les premiers contes et dans les écrits de la période galante, moins sensibles aux leçons de l'observation personnelle des hommes, des bêtes et des choses.

Cette morale nouvelle est moins prescriptive que descriptive: elle s'enchante plus qu'elle ne s'indigne ou ne se désespère à déceler et épingler les mille nuances de la turpitude humaine. Et elle le fait moins pour en guérir les esprits

et les cœurs de leurs erreurs et de leurs fautes («Cela fut et sera toujours») que pour établir une cartographie des âmes. Les leçons de cette topologie expérimentale constituent en quelque sorte les «maximes de La Fontaine», parallèles à celles de La Rochefoucauld.

Fleur éclosse au terme de la lente maturation effectuée par la Renaissance humaniste et par sa pratique de l'imitation fécondante des Anciens; réceptacle de toute la culture ancienne et moderne filtrée par l'esthétique de la discrétion allusive et de l'ellipse suggestive propre au Classicisme - la fable chez La Fontaine se mêle de tout, de morale, de politique, de sciences, d'esthétique, de religion, et bien sûr de toutes les passions humaines. Tous ces sujets, elle les traite dans les registres tour à tour ou simultanément narratif, mythologique, comique, tragique, lyrique, rhétorique, épique. Fondée sur la solide articulation entre ses deux pôles, allégorisme symbolique du conte et décryptage méditatif de la moralité, dont les aspirations divergentes mais complices s'expriment d'ailleurs tout au long de son parcours et sans se limiter aux passages originellement réservés à leur formulation, elle s'offre avec souplesse et aisance à toutes les nuances de la lyre variée de La Fontaine. L'inspiration du poète, marquée par une diversité fureteuse, voire inquiète, et informée par une culture mêlée et polymorphe, trouvait le champ idéal de ses ébats dans ce kaléidoscope aux compositions mouvantes. La fable devait constituer pour ce génie de la métamorphose une invite à d'infinies variations.

C'est ainsi que trouve sa réponse l'interrogation osée au début de notre propos sur cette contradiction d'un génie voué à un genre unique et pourtant toujours tenté de porter ses pas vers d'autres lieux, d'autres formes. La fable seule, telle que La Fontaine la transforme, était capable de satisfaire ce besoin inné de variété qui anime La Fontaine, en fusionnant les aspirations diverses qui lui étaient naturelles dans le creuset de la métamorphose propre au genre de l'apologue en vers.

Le secret poétique d'un enchanteur

Cette puissance d'évolution, cette capacité d'accueil, cette porosité aux modes qui pourraient anéantir la définition même de la fable ne détruisent pourtant pas leur secrète et profonde unité, de la première à la dernière, une connivence se devine qui les unit par delà leur diversité. Quel principe fut-il assez fort pour résister à tant d'appétit métamorphotique? Nous irions volontiers le chercher du côté de cette «gaieté» que l'auteur de la préface du premier

Recueil assigne pour principe poétique au genre. D'où procède-t-elle? En dernière analyse, nous semble-t-il, d'un renversement de perspectives insolite et fécond, dont voici selon nous le principe: par l'effet d'une osmose toute poétique entre le fond et la forme, il apparaît que le ton adopté pour conter les récits de fable a fini par devenir au cours de l'évolution du genre le fondement de la sagesse la plus profonde et la plus délicate que délivrent leurs moralités. Autrement dit, le tour de gaieté adopté pour raconter les fables, le badinage nuancé et l'humour distancé qui caractérisent leur poésie, définissent implicitement une sagesse humoristique et détachée, une sagesse du retrait, une posture de repli dans l'implication même, bref une sagesse de la gaieté malgré tout, qui unifie leur vision du monde, leur leçon profonde, à partir de leur forme même, de leur choix esthétique.

C'est ce que conte la fable justement nommée «Le Pouvoir des fables», qui définit leur secret. Eapologue nous place au temps où, menacé par le roi de Macédoine Philippe, le peuple d'Athènes ne parvenait à prendre au sérieux ce péril. Un orateur, Démade chez Ésope, Démosthène chez La Fontaine, se montrait plus prudent que ses frivoles concitoyens et fort attentif, lui, au danger couru par la cité. Mais venu à la tribune clamer sa certitude, il ne parvenait pas à se faire seulement écouter par son auditoire:

Que fit le harangueur? Il prit un autre tour.
Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour
Avec l'Anguille et l'Hirondelle.
Un fleuve les arrête; et l'Anguille en nageant,
Comme l'Hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant
Cria tout d'une voix: Et Cérès, que fit-elle?
Ce qu'elle fit? un prompt courroux
L'animait d'abord contre vous.
Quoi, de contes d'enfants son peuple s'embarrasse?
Et du péril qui le menace
Lui seul entre les Grecs il néglige l'effet!
Que ne demandez-vous ce que Philippe fait?
A ce reproche l'assemblée
Par l'apologue réveillée,
Se donne entière à l'Orateur:

Un trait de fable en eut l'honneur.
Nous sommes tous d'Athènes en ce point; et moi-même
Au moment que je fais cette moralité
Si Peau d'âne m'était conté
J'y prendrais un plaisir extrême,
Le monde est vieux, dit-on,; je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant .

Cette moralité complexe et surprenante dit tout: que l'homme doit être sérieux et vigilant, certes; mais aussi que pour le rendre tel, il faut reconnaître en lui et flatter la part d'enfance conservée, fût-elle source d'étourderie et de naïveté. La connivence manifestée par le narrateur qui s'enchanté d'entendre conter *Peau d'âne*, nous l'entendons comme une revendication de cette gaieté légitime qui fait que, même au plus fort du péril, il faut - on doit? - amuser l'adulte comme un enfant. Que fait d'autre la fable, qui dit les plus sérieuses des choses sur un ton de badinage? La fable, miracle d'une enfance retrouvée de l'âme et du langage dans la vigilance d'un contrôle désillusionné de la réflexion et de la sagesse. La sagesse de savoir être enfant pour un émerveillement consenti et attentif, tel est l'exercice d'un songe vigilant auquel nous secrètement ici convie le poète: l'exercice d'un enchantement consenti, qui n'exclut pas l'éveil, mais le suscite même à travers le passage par le rêve et ses délices.

Et de fait, on pourrait bien réunir toutes les figures organisatrices de l'écriture poétique de La Fontaine sous le signe de l'enchantement poétique. Diverses formes, divers thèmes y contribuent. D'abord, *primus inter pares*, le songe auquel on vient de faire allusion, le songe littéraire, mis au service des merveilles de Vaux que le Sommeil révèle au rêveur, à la faveur d'une promenade onirique dans les jardins enchantés de Fouquet, miraculeusement achevés et vieillis de plusieurs décennies alors qu'ils venaient à peine d'être plantés d'arbustes encore chétifs. On sait d'ailleurs que les quatre amis dont la conversation littéraire enveloppe le récit des *Amours de Psyché* prolongeront cette promenade initiatique dans le parc de Versailles, cette fois, sur un mode voisin, celui d'une déambulation descriptive et loquace, qui entrecroise récit féerique et cheminement capricieux à travers le programme mythologique et allégorique du parc royal.

Plus ramassée que le songe dont les avenues calquent celles qu'emprunte, indécise et nonchalante, la promenade littéraire, voici d'autre part la parabole, autre figure d'enchantement, à laquelle La Fontaine compare l'apologue

«Le Pouvoir des fables», *Fables*, VIII, 4.

ésopique: une parabole qui fait songer les adultes et rêver les enfants. La parabole, de son côté, touche à l'allégorie que la comédie de Cfymène et généralement les pièces dramatiques ou les passages dramatiques intégrés par La Fontaine dans ses œuvres narratives pareront de grâces galantes. Mais en même temps, la parabole confine au conte merveilleux dont le roman des *Amours de Psyché* sculpte le modèle à partir d'un récit de métamorphose; ce qui nous ramène aux enchantements du *Songe de Vaux*, organisés eux aussi autour du dévoilement d'une énigme allégorique dans un contexte mythologique et onirique propice aux enchantements et donc aux transfigurations métamorphotiques dont le sommeil est l'écrin.

On le voit, ces formes diverses s'interpellent et s'interpénètrent: songe, parabole, allégorie, métamorphose ou conte merveilleux entrent en concert non seulement dans les Fables, herbier de tous les simples un jour ou l'autre sollicités par la thaumaturgie poétique de La Fontaine; mais aussi dans ses autres oeuvres un peu consistantes, qu'il a souplement modelées sur le réseau toujours renouvelé de ces structures propices au jeu, au trouble, à la traverse des miroirs et à l'écart par rapport à la droite voie. Lui-même invite son lecteur à se retrouver ou à s'égarer dans le feuilleté subtil des strates du sens assigné à ses œuvres, à parcourir les diverses hypothèses allant de l'explicite à l'abscons, sans se résigner à ne pourvoir les labyrinthes qu'il compose que d'une seule issue.

Or ces quelques figures organisatrices majeures, et d'autres encore qui leur sont toutes proches, détiennent le commun pouvoir d'affranchir des lois du temps et de l'espace le poète-mage, le récit enchanteur et l'auditeur fasciné. À l'instar de la rêverie dont elles structurent le cours incertain et capricieux, elles se lovent dans les boucles du temps et vont leur chemin de promenade sans souci des cadastres ni des frontières. Figures de l'Arcadie éternelle, elles renouvellent ce pouvoir d'absence ou plutôt de distance garantie par le refuge du rêve, de l'idéalisation, de la transposition, qui les situe dans l'apesanteur de la facticité. Mais cette distance garantit aussi, et tout à l'inverse, le jeu de l'humour, du détachement, de la gaieté badine qui débusque discrètement tout penchant périlleux à prendre les chimères de l'âge d'or pour vérités. Le badinage dans *Le Songe de Vaux* corrige l'hyperbole de l'éloge et le sérieux de l'allégorie; l'encadrement du récit de *Psyché* par le débat littéraire des quatre amis suscite la lucidité critique en travers du consentement rêveur à l'artifice du merveilleux; et le pouvoir reconnu aux Fables procède de l'alchimie entre le consentement fasciné à l'enfance retrouvée que charme en nous le ton du conte, et la méditation distancée que lui associe le repli attentif de l'observation narquoise, de la radiographie du réel.

Il fallait une baguette magique pour réaliser ces transfigurations. Ondoyante et plastique, virtuose ou discrète, diverse et pourtant constante, l'écriture de la Fontaine, en prose comme en vers, mêle le spectre des couleurs en un composé qui dans ses moments de grâce suprême préfère aux diaprures de l'arc-en-ciel «nué de cent sortes de soies», la pureté de la lumière «transparente ainsi qu'aux plus beaux jours». Cette baguette magique, celle de la parole poétique,

parvient à associer un métier d'un extrême raffinement, jusqu'au seuil presque de la sophistication, avec une impression d'immédiateté, de naïveté, de négligence aisée, qui masque l'art par l'art, par «cet heureux art/ Qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard »

C'est le secret d'un ton plus que d'un style: transposable, malléable, épousant toutes les formes et les intentions, mais capable aussi de distance, d'humour, de fausse naïveté, mêlant la gaieté du badinage à la pertinence la plus absolue. Il est des auteurs à style, comme Rabelais, Racine, Chateaubriand; et des auteurs à ton, comme Montaigne, Molière, Stendhal. Qu'est-ce que le ton? Une vision du monde, de l'âme, une empathie avec la nature et une lunette d'observation de la cosmologie intime. Le style, c'est l'homme, a-t-on dit. Le ton, plutôt; toute la poésie de La Fontaine le prouve.

Faire "du miel de toute chose"

Sur les voies bigarrées de la création et du bonheur dans l'oeuvre de La Fontaine

Graça Abreu
UNIVERSITÉ DE LISBONNE

Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre.
Cun d'eux s'ennuyant au logis
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays.

Ce commencement de la fable «Les Deux Pigeons» (IX, 2) nous apporte d'emblée la perception de la valeur relative du voyage dans les Fables de La Fontaine . Toutefois ce blâme du voyage ne semble pas porter sur tout type de déplacement, notamment quand nous lisons, dans cette même fable, deux vers qui font partie de sa conclusion: «Amants, heureux amants, voulez-vous voyager? / Que ce soit aux rives prochaines» (v. 65-66).

C'est donc et seulement le long voyage qui est blâmable puisqu'il ne peut apporter aucun bienfait car, plus que voie de connaissance ou de bonheur, il n'est qu'occasion de danger et de souffrance, comme le Pigeon voyageur l'éprouvera lui-même.

Si je m'astreins aux Fables, je constate que deux mouvements complémentaires y sont constamment proposés comme moyen de survivance et d'accomplissement: un mouvement d'éloignement des puissants, surtout du grand pouvoir (toujours dangereux); et un mouvement de retrait vers un quelque part sûr - maison, coin, trou, grotte, abri -, espace calme et apaisant, d'où le personnage en danger ne sort que si l'on y force, en attendant que le péril s'en va. Les exemples en sont nombreux dans les *Fables* mais je ne cite que deux: le Renard de «Le Lion, le Loup et le Renard» (VIII, 3), lequel "se dispense, Et se tient clos et coi" (v. 9) pendant que devant le roi défile la multitude des courtisans flatteurs qui prétendent être soucieux de la santé du monarque; et le Cerf de «Les obsèques de la Lionne» (VIII, 14), lequel avait

Jean de La Fontaine, *Fables*, chronologie et introduction par Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

bien des raisons pour ne pas pleurer la mort de la Reine et qui demeure chez lui quand tous les autres courent à la cour afin d'exprimer ses condoléances au Roi. Il est certain que plusieurs aspects concourent à cet éloignement et à ce confinement à leurs foyers, plus tard justifiés devant le Roi, comme prétendue discrétion, et en même temps alliés à d'autres moyens efficaces de obtenir la bienveillance royale mais, pour ce qui m'intéresse, une prédilection y est déjà révélée pour les espaces d'intimité au détriment des grands espaces publiques.

Donc je reviens à la fable «Les Deux Pigeons» car elle contient deux motifs du plus grand intérêt pour mon point de vue: le motif de l'ennui et celui du petit voyage.

En ce qui concerne le premier, on peut comparer l'ennui du Pigeon avec celui de Psyché dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Lun et l'autre, trop comblés d'amour, ne reconnaissent plus le bonheur dont ils jouissent, donc ils ne savent plus être heureux malgré qu'ils aient tout pour l'être. Et si l'on peut sans doute objecter que Psyché ne peut pas être totalement heureuse parce qu'elle est privée de connaître pleinement l'objet de son amour, car elle ne peut pas le voir, cette objection pourra être contredite par d'autres arguments: qu'il n'y a pas de connaissance parfaite de l'autre, que la vue n'est qu'un des moyens de connaître et souvent trompeur (la littérature du XVIIIe siècle nous le signale constamment en même temps qu'elle ne cesse de privilégier ce sens) et surtout que Cupidon donne suffisamment de preuves de son amour pour que Psyché puisse se confier à lui. D'ailleurs la méfiance de Psyché ne prend forme qu'incitée par les intrigues de ses sœurs, lesquelles excitent son amour propre, son orgueil et sa vanité.

Dans le palais de Cupidon, Psyché ne jouit que de plaisirs. Tous ses sens sont flattés et elle se complaît à être le centre de toutes les attention et de toutes les obligations qui la ravissent et la confirment comme le maximum de la dignité et de la beauté, selon l'image qu'elle se fait d'elle-même. En fait, pendant tout le temps qu'elle y demeure, elle est la receveuse de tous les bienfaits et elle ne se sent jamais incitée à se préoccuper de ce qu'elle pourra donner en retour. Or cet excès de satisfaction est condamné à l'épuisement puisqu'un moment arrive où il n'y aura plus de nouveaux plaisirs; et l'amour de soi en exige toujours. En effet, l'insatisfaction de Psyché confirme les observations de Pierre Dumonceaux:

l'ennui est un sentiment engendré par la répétition du 'même' pendant un trop long temps. Le contraire du 'même' est la variété, mais cette opposition est, semble-t'il, absente chez celui qui éprouve cette forme de l'ennui. C'est qu'un tel ennui, par sa fixité accable l'esprit et l'enferme. Il n'échappe pas à cette pression étouffante.³

Éd. par Françoise Charpentier, Paris, Gamier-Flammarion, 1990.

Pierre Dumonceaux (*Langue et sensibilité au XVIIIe siècle: l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975, p. 277), cité par Marcel Bak, «Le jardin des oliviers chez Jean de La Fontaine: une allégorie de l'ennui dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*», *Australian Journal of French Studies*, XXXIX, 1, 2002, p. 20.

En reprenant cette citation, Marcel Bak y ajoute, à propos de Psyché:

Depuis son arrivée au palais, Psyché se divertissait par les jeux et les charmes des nymphes. Pourtant, ces jeux et les merveilles du palais ne sont plus capables de la distraire de son unique désir: voir son mari et effacer son absence. Elle avoue son déplaisir pendant la troisième rencontre avec son mari: "[...] je vous dirai franchement que tous vos palais, tous vos meubles, tous vos jardins, ne sauraient me récompenser d'un moment de votre présence, et vous voulez que je sois tout à fait privée: car je ne puis appeler présence un bien où les yeux n'ont aucune part" (P, p. 685). Comme le suggère Dumonceaux, Psyché est une victime qui n'échappera plus à cette pression étouffante, pourtant elle tente de le faire une dernière fois. À cette occasion, la gaieté des nymphes est remplacée par la diversion perverse qui accompagne l'arrivée de ses soeurs dans le royaume de Cupidon.⁴

C'est donc souvent la trop humaine insatisfaction, qui peut prendre la forme de l'ennui, ce qui sépare un individu de son vrai bonheur. Et le mouvement qui l'y porte, inverse de celui qui, en tant d'autres fables, éloigne les protagonistes du danger configuré par le pouvoir tyrannique, est, dans ces cas, un mouvement d'abandon d'un abri sûr, conduisant à des rencontres dangereuses.

Dans la suite de la fable «Les Deux Pigeons», la plainte de l'inquiétude de l'autre - celui qui demeure au logis - prévoit en effet les dangers qui attendent son compagnon, en racontant d'avance ce que sera l'histoire de son «voyage en lointain pays», et il le fait en des alexandrins à registre prophétique, constamment entrecoupés par la délicatesse lyrique des octosyllabes de regret de la séparation - «l'absence est le plus grand des maux» (v.7), dit-il -, en syntonie avec ce narrateur qui avait blâmé le long voyage.

La justesse et l'affection de ce discours produisent pour un moment un certain effet sur la volonté de l'autre Pigeon, toutefois insuffisante pour contrebalancer son attrait pour le monde extérieur et le retenir au logis (v.18-21):

Ce discours ébranla le coeur
De notre imprudent voyageur;
Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
Eemportèrent enfin.»

Idem, pp. 20-21. Marcel Bak cite *Les Amours de Psyché et de Cupidon* d'après Jean de La Fontaine, *Oeuvres*, éd. André Versailles, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995. Dans l'édition ici utilisée on trouve cette citation p. 72.

«objets si doux et si charmants» et surtout parce que son «âme inquiète» est analogue de «l'humeur inquiète» de l'autre Pigeon, ce même sujet peut à présent se confondre avec celui-ci. La grande différence réside dans sa maturité (son âge?) qui lui donne la conscience de ce qu'il perd.

Entre dispersion et concentration, capable d'aimer au passé (et peut-être au futur) le sujet poétique avoue ici la dimension de sa division qui est aussi celle de ses ressources. En effet, ses configurations sont multiples, notamment dans les Fables, ce qui ne rend pas toujours facile d'approcher le lieu d'où il parle.

Si l'on prend, par exemple, une fable illustrative à plusieurs titres - «EHirondelle et les petits Oiseaux» (I, 8) -, fable considérée très justement comme un des sommets du livre dont elle fait partie et qui, avec ses cinquante-huit vers est la seconde en extension de ce livre premier, je vérifie que cette extension ne doit pas être tout à fait aléatoire mais qu'elle signale probablement l'importance que le poète voudrait qu'on lui accorde.

Ce qui me permet tout d'abord d'envisager cette fable comme manifestation perceptible de la subjectivité est l'assimilation entre le don prophétique de l'Hirondelle et le rôle assigné au poète tel qu'on le trouve déjà dans Virgile et Pline (références classiques qu'il ne faut pas négliger quand il s'agit d'un poète du Grand Siècle). En plus, tout le texte l'appuie car du côté de l'Hirondelle nous avons le savoir - «Une Hirondelle en ses voyages / Avait beaucoup appris» (v. 1-2) - et la voix - «Ceci ne me plaît pas, dit-elle aux Oisillons. / Je vous plains: car pour moi, dans ce péril extrême, / Je saurai m'éloigner, ou vivre en quelque coin» (v. 9-11) - manifestés en première personne. Ce ne serait qu'un récit où le narrateur cède la voix aux personnages si ce n'est qu'en octroyant le je à l'Hirondelle, en lui concédant la plus grande extension de parole, en se mettant de son côté dans les deux vers finaux (la synthèse/moralité de la fable) - «Nous n'écoutons d'instincts que ceux qui sont les nôtres, / Et ne croyons le mal que quand il est venu» (v. 57-58) -, ce narrateur ne s'effaçait pas, comme il le fait, derrière elle.

J'insiste sur le fait qu'à plusieurs reprises, dans les *Fables*, l'animal dont le narrateur prend le parti est celui qui s'éloigne, celui qui se retire dans un trou, un coin, une quelconque petite place dont l'ouverture lui permettra de se tenir alerte, de faire entendre sa voix au besoin, mais qui lui servira surtout à se dérober au cercle du regard du péril/pouvoir, en constituant une extériorité. Je l'ai déjà signalé pour «Le Lion, le Loup et le Renard» (VIII, 3) et pour «Les Obsèques

René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1966.

La plus longue fable de ce livre est «Simonide préservé par les dieux» (I, 14) où la glorification du poète "constitue un manifeste et comme une profession de foi". René Jasinski, *Ibidem*.

de la Lionne» (VIII, 14). On le confirme aussi avec l'Hirondelle de cette fable⁷ qui, bien à l'avance, anticipe (encore «prophète») tous les autres: «Demeurez au logis, ou changez de climat» (v. 44); «vous n'avez qu'un parti qui soit sûr: / C'est de vous renfermer aux trous de quelque mur» (v.49-50).

Ainsi sous le masque de l'Hirondelle on aperçoit déjà l'une des configurations de ce sujet fuyant, qui s'échappe, qui prend tant de fois comme emblème un oiseau ou un quelque autre être volant pour mieux bâtir la forme close de son abri d'où il ne s'épanouit que comme voix.

Et tout un chapitre de Bachelard⁸ qui se rapporte au rond me vient à l'esprit quand on parle d'oiseau pour figurer l'être. Eun de ses points de départ est même un vers des *Fables* - «Une noix me rend toute ronde» («Le vieux Chat et la jeune Souris», XII, 5, v. 10) - qui le fait aboutir, à travers *Loiseau* de Michelet, aux considérations suivantes:

Michelet, sans préparation, précisément dans l'absolu de l'image, dit que "l'oiseau est presque tout sphérique". Enlevons le "presque" qui modère inutilement la formule, qui est une concession à une vue qui jugerait sur la forme, nous avons alors une participation au principe jaspersien de "l'être rond". Eoiseau, pour Michelet, est une rondeur pleine, il est la vie ronde. Le commentaire de Michelet donne à l'oiseau en quelques lignes, sa signification de modèle d'être.⁹

Et il faut remarquer surtout la citation de Michelet qui s'y ensuit:

Eoiseau, presque tout sphérique, est sans doute le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui *implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse social*.

En effet, quoi de plus adéquat à figurer ce sujet qui prend forme dans les *Fables*¹. Et quoi de plus approprié aussi aux *Fables* elles-mêmes, représentant la voix du sujet qui y émerge, qu'une autre citation du même chapitre: «Le cri rond de l'être rond arrondit le ciel en coupole. Et dans le paysage arrondi tout semble se reposer. Être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur.»¹¹

Ou avec l'Escarbot de «EAigle et l'Escarbot» (II, 8) bien que «le trou de l'Escarbot» y soit manifestement trop petit pour Jean Lapin.

⁸ «La Phénoménologie du rond». Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

⁹ Op. Cit., p. 212.

Ibidem. Les soulignés sont à moi.

¹¹ Idem, p. 213.

D'autres exemples pourraient servir à renforcer ce que je viens d'affirmer. Dans «L'Alouette et ses petits, avec le maître d'un champ» (IV, 22) c'est encore l'oiseau le détenteur de la sagesse. Sagesse qui est celle d'Ésope, qui est celle du Poète: «Ne t'attends qu'à toi seul, c'est un commun Proverbe, / Voici comment Esope le mit / En crédit» (v. 1-3). Or le proverbe connu d'Ésope est le proverbe connu de l'Alouette. Il n'y a que l'homme - «le Maître d'un champ» - qui ne le connaîtra que très tard. Et à partir du moment où ce savoir est partagé par cet homme (péril/pouvoir qui ne l'était jusque-là parce qu'en manque de savoir), l'Alouette s'éloigne avec ses petits: «C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants, / Et les petits, en même temps, / Voletants, se culbutant / Délogèrent tous sans trompette.» (v. 64-68)

Cela ne signifie pas que tout oiseau se présente comme émergence de la subjectivité. C'est toujours par un petit oiseau qu'on le fait et notamment les oiseaux de proie - milan, aigle, faucon - représentent presque toujours le danger, la tyrannie. À ce propos, «Le Milan et le Rossignol» (IX, 18) est un bon exemple. Le Milan n'est que «manifeste voleur» (v. 1) dont le «ventre affamé n'a point d'oreilles» (v. 20). Par contre le Rossignol y est «Le héraut du Printemps» (v. 5) «qui n'a que le son» (v. 6). Il est le poète possesseur du chant et du récit car il réunit ces deux genres - le lyrique et le narratif- mélangés dans les Fables: «Écoutez plutôt ma chanson; / Je vous raconterai Térée et son envie.» (v. 7-8). Et, à ces exemples je pourrais ajouter «Philomèle et Progné» (III, 15) - l'élegie qui exalte la solitude de Philomèle au fond des bois, reprenant encore la légende de viol originaire pour mieux prêcher l'éloignement des hommes - ou «EOiseau blessé d'une flèche» (II, 6) où l'approche des hommes est également meurtrière.

Cependant d'autres fables, où il n'y a pas d'oiseaux, configurent par d'autres moyens la rondeur de l'être. C'est le cas de «La Laitière et le Pot au lait» (VII, 9).

Apparemment le premier but de la fable est de nous raconter cette petite histoire souriante où la laitière perd tout son bien parce qu'elle s'égaré dans ses rêves. Mais le début de la fable nous signale qu'il ne s'agit ni de récit ni de farce car «Le récit en farce en fut fait; / On l'appelle *le Pot au lait*» (v. 28-29) tandis que ce poème s'appelle *La laitière et le Pot au lait*, ce qui confère à ce personnage rêveur, qu'est la laitière, une importance qu'elle n'avait pas avant.

Alors ni récit ni farce, cette fable sera donc le prétexte à la réflexion subjective qui y fait suite, qui l'achève, qui lui donne un nouveau sens.

Au début du poème le Pot au lait se trouve «bien posé sur un coussinet» (v. 2) sur la tête de Perrette (prénom de la laitière, ce qui l'individualise). C'est-à-dire, une certaine stabilité lui est accordée par ce vers qu'on n'accorde pas à la laitière. Celle-ci, «Légère et court vêtue [...] allait à grands pas / Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile / Cotillon simple et souliers plats» (v. 4-6) car elle «Prétendait arriver sans encombre à la ville» (v. 3). Mais, d'une certaine manière, elle le fait de la pire façon car elle sautille déjà dans ces vers au rythme sautillant, eux aussi, qui nous

la font voir mettant en péril l'équilibre du Pot. Elle pourra bien sûr arriver à la ville mais pas le Pot au lait dans ces conditions.

Il faut remarquer que le poème ne nous dit pas le lieu de départ de la laitière mais seulement celui où elle prétend arriver: la ville. Et celle-ci représente une certaine socialisation car on y procède à des échanges, on y va pour marchander. En plus, cette omission du point de départ peut représenter une certaine préservation de la privacité, d'autant plus que le lait qu'elle transporte dans son pot peut être, au niveau symbolique, un signe d'intimité, ce qui renforce les valeurs d'intériorité que j'y décelé. Donc, ce qu'elle peut prétendre, avec l'arrivée à la ville, c'est passer de la solitude à la communication, du privé au social. But implicite car l'explicite sera l'acquisition de biens.

Or si l'on s'arrête sur ce pot qui contient le lait, on peut y voir une nouvelle figure de la rondeur au sens de renfermement serré de possibilités d'être puisque "dans la notion de contenant [...] viennent se fondre trois activités: transport, transversement et collection [...] cette dernière activité [étant une] simple modalité de l'intimité", surtout parce que, dans ce cas, le contenu - le lait - est l'aliment vital par excellence, "l'aliment primordial, l'archétype alimentaire"¹³, et effectivement il est aussi monnaie d'échange pour d'autres biens. Toutes les potentialités se trouvent donc dans le lait qui peut toujours devenir autre chose. Le pot est le creux où se blottit cette valeur: ce lait contenu dans son pot bien équilibré, lequel représente la solitude rêveuse de la laitière, son intimité que, malheureusement, un accident viendra casser. Cela rapproche le récit du texte lyrique, lequel "s'organise très souvent en situation de solitude ou même la représente [...] le sujet instaurant progressivement sa perte qui, en vertu de la singularité de l'écriture se produit dans le texte"

L'instauration de cette perte du sujet est reconnaissable dans ce texte à plusieurs niveaux. C'est Perrette qui se perd dans ses rêves quand elle «Comptait déjà dans sa pensée / Tout le prix de son lait» (v. 8-9). Ce sont ses rêves qui se perdent à l'encontre d'un réel où ils ne peuvent pas tenir: «Perrette là-dessus saute aussi, transportée. / Le lait tombe; adieu veau vache, cochon, couvée» (v. 22-23). Et c'est surtout le lait - valeur réelle et projection du songe - qui est aussi perdu. La confusion du réel et de la fiction les a fait perdre - le lait et le rêve de cycle de production qu'il représentait et qui s'enfuit avec lui. D'ailleurs un peu avant cette perte, deux vers où il y a un passage du futur à l'imparfait - «Le porc à s'engraisser *coûtera* peu de son; / Il *était* quand je l'eus de grosseur raisonnable» (v. 16-17) - laissait déjà deviner et la

Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 286.

Idem, p. 294.

Maria Alzira Seixo, «Nature des formes lyriques. D'après quelques aspects de l'amour et la mort dans la poésie baroque», *Ariane* 1, 1982, p. 161.

Les soulignés sont à moi.

confusion du réel et du songe et leur perte imminente. Eordre de l'écoulement du rêve - «veau, vache, cochon, couvée» (v. 23) - est exactement inverse de celui de sa construction, dans un mouvement dont le rythme, bien plus rapide maintenant, approche ce qui y est narré et qui n'occupe même pas un vers tandis que la construction du rêve en a occupé douze.

Toutefois la perte la plus importante est celle du sujet de cette fable qui n'est pas représenté par Perrette toute seule mais par Perrette avec son Pot car celui-ci, tout en étant une réalité tangible, représente la subjectivité de la laitière.

En faisant cette lecture, je m'appuie sur la deuxième partie de la fable, où la méditation succède au récit à peine achevé dans un tout autre registre. Tout de suite le rêve est généralisé donnant à cette histoire et à la subjectivité du narrateur, manifestée au présent, une portée universelle.

Einterrogation des quatre premiers vers (30-33) de cette partie déconstruit toute supposition de ridicule jetée aux rêveurs, d'autant plus que l'on y considère «les sages» et les fous» sans distinction:

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous?

D'autre part c'est vraiment le parti du sujet, une émergence pleine de subjectivité, ce vers trente-quatre - «Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux» - où le verbe songer apparaît pour la première fois, donnant au rêve son caractère le plus constructif.

Le vers suivant - «Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes» (35) - réunit deux aspects apparemment contradictoires de la même réalité car "flatter" dans la langue classique signifie tromper mais aussi caresser, charmer; et l'«erreur» qui «emporte nos âmes» assemble l'illusion trompeuse et le vagabondage, l'errance du sujet, cette errance de l'esprit subie par Perrette.

Il n'y aura donc pas une condamnation de la rêverie mais un avertissement sur les risques qui court celui qui laisse déborder la rêverie sur le réel - celui qui «saute aussi», perdant en même temps le lait de son pot (la réalité) et «sa fortune ainsi répandue» (v. 25), l'objet de ses rêves. Le problème n'est pas de rêver mais de s'y perdre - «Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même, / Je suis gros Jean comme devant» (v. 42-43). «Gros Jean» retrouve sa forme initiale - la rondeur humble du Pot au lait.

Toutefois l'appel de l'extérieur est manifeste et fort, qu'il soit fait par Péloignement physique (le voyage) ou qu'il soit fait par la divagation de l'esprit dont l'attrait est évident dans les vers qui précèdent ici le retour à la configuration rassurante de «gros Jean» (34-41):

Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux:
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes:
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi;
On m'élit roi, mon peuple m'aime;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant.

Ces vers me conduisent à examiner le revers de cette recherche de la clôture qui est aussi une caractéristique du sujet poétique manifesté par les textes de La Fontaine.

En effet, quand on parle de l'oiseau et de sa rondeur comme forme privilégiée pour exprimer l'être, il ne faut pas oublier le caractère volant de ce même oiseau et qui le rend particulièrement apte à incarner aussi le côté volage de ce sujet dont je m'occupe.

Pendant il y a une espèce d'animaux volants qui incarnent mieux dans les *Fables* l'ensemble des caractéristiques d'un sujet qui, en même temps qu'il privilégie le repos tranquille et productif, ne cesse d'avoir besoin d'un certain type d'apports du monde extérieur, et même du miroitement d'une certaine mondanité, dont il subit la fascination. Il s'agit de l'Abeille, cet insecte que le fabuliste lui-même a explicitement élu comme son image privilégiée.

En réalité, tout insecte se prête spécialement à imager la transformation et la réversibilité. L'Escarbot de «EAigle et l'Escarbot» (II, 8) en est un exemple et, en plus, il se présente aussi comme l'une des figures du rond, dont l'importance est primordiale: par la circularité de son cycle vital de métamorphoses, par sa boulette, par son trou et par sa capacité de transformation presque alchimique. D'autre part, Bachelard nous dit encore que "toutes [les] images «insectoïdes» [suggèrent] la sécurité d'un être enfermé, «d'un être douillettement caché et emmailloté», d'un être «rendu à la profondeur de son mystère»". EAbeille ne s'en éloignera pas beaucoup. Toutefois elle ne suggérera pas seulement l'intimité car, par son caractère ailé, donc volage, elle sera aussi l'image d'une certaine dispersion - une dispersion contrôlée.

Bachelard cité par Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p. 271. Les soulignés sont à moi.

C'est dans «Les Frelons et les Mouches à miel» (I, 21) que nous apparaît pour la première fois cet insecte symbolisant l'auteur, celui qui crée son oeuvre dans un recueillement générateur ainsi que l'Abeille produit son miel dans les mêmes conditions. Mais pour que l'un et l'autre puisse travailler aux respectives productions il leur faut avoir puisé dehors leur matière première. Et, par cette nécessité de matière première, le caractère volage de l'Abeille et du poète, c'est-à-dire «l'humeur inquiète» de celui-ci, se trouve justifié comme pour le Pigeon qui pour raconter avait besoin de s'éloigner de son ami.

Ce vers/proverbe qui ouvre «Les Frelons et les mouches à miel - «À l'oeuvre on connaît l'Artisan» - est particulièrement révélateur. En effet, la capacité des abeilles de construire leurs cellules, avec le produit, transformé, de leurs récoltes, s'y trouvera opposée à l'incapacité des Frelons (v.25-29):

Travaillons, les Frelons et nous:
On verra qui sait faire, avec un suc si doux,
Des cellules si bien bâties.
Le refus des Frelons fit voir
Que cet art passait leur savoir.

Il me faut donc examiner ce que peut bien représenter le miel, ce «suc si doux» avec lequel les abeilles se fabriquent «des cellules si bien bâties» (v. 26-27).

Si le miel est, d'une façon générale, comme le lait, un symbole de l'intimité et de propriétés régénératrices¹⁷, ces valeurs sont encore accrues par son emploi dans la fabrication de l'abri protecteur de l'abeille, cette cellule qu'elle bâtit et où elle se réfugie. Cela veut dire qu'il s'agit d'un art (comme la poésie) que le génie et la science de l'Abeille (génie et science aussi indispensables au poète, selon le classicisme) rendent simultanément nourrissant, protecteur et productif.

On peut encore remarquer que l'Abeille signale les fleurs qui intéressent l'essaim par un vol à peu près circulaire (encore une figure du rond) et soit qu'elle habite un trou d'un arbre soit une ruche aménagée par l'homme, les cellules qu'elle y bâtit, bien que de forme hexagonale, sont disposées, elles aussi, toujours en cercle. Et on peut y ajouter que le but de communication du vol circulaire des abeilles aux alentours de la ruche (et je souligne aux alentours comme exemple du petit déplacement préférable au long voyage), ce but de communication est aussi présent en toute oeuvre d'art.

Gilbert Durand, Op. Cit., p. 227 et 297.

Or la mobilité volage de l'Abeille est particulièrement évidente dans les discours à Mme. de la Sablière. Ces discours font la liaison entre les valeurs de l'intimité et une certaine légèreté galante que l'abeille figure par son vol de fleur en fleur.

La situation de Mme. de la Sablière, comme amie particulière et intime du poète et comme femme du grand monde, la désigne comme objet spécialement adéquat pour des poèmes spécifiques qui font explicitement l'union entre les deux versants.

Le premier discours à Mme. de la Sablière (à la fin du livre IX) nous amènera donc cette Abeille ouvrière et légère (v. 19-23):

[...] Je soutiens
Qu'il faut de tout aux entretiens:
C'est un parterre, où Flore épand ses biens;
Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose,
Et fait du miel de toute chose.

Aucune autre justification ne serait nécessaire pour cette assimilation que je cherche à mettre en relief entre l'Abeille et le sujet poétique. Pourtant je veux encore m'appuyer sur l'autre discours à Mme. de la Sablière, discours d'entrée du poète à l'Académie française, et qui rend bien compte du mouvement oscillatoire entre une diversité attirante et même nécessaire et une retraite reposante et productive:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux Abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles:
Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
À beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! Je suis volage en vers comme en amours.

Reprenant encore le premier «Discours à Mme. de la Sablière» il faut signaler que l'Abeille lafontainienne ne puise jamais son suc dans une nature sauvage mais, au contraire, elle le fait dans un «parterre, où Flore épand ses biens,

/ Sur différentes fleurs». Il s'agit donc d'une nature aménagée par l'homme. Et si je le remarque, c'est que cela est constant en La Fontaine: les lieux privilégiés comme refuge, abri, repos, ne sont jamais des lieux où la nature s'épanouit librement mais des lieux qui ont subi l'intervention humaine - parterres, jardins, parcs.

Quand les quatre amis, de *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, ont à choisir un lieu retiré pour se donner aux plaisirs de l'esprit - dans ce cas, écouter l'histoire de Psyché que l'un d'eux va lire aux autres trois - ils choisissent les jardins de Versailles; et quand il s'agit d'un vrai voyage fait par le poète, comme celui qu'il raconte à sa femme dans sa *Relation d'un voyage de Paris en limousin*⁸, on se rend compte qu'il continue à privilégier la nature humanisée.

En effet, ce «Maître des Eaux et des Forêts» ne se sent vraiment à l'aise que quand les unes et les autres - Eaux et Forêts - sont disciplinées par l'intervention humaine. Malgré quelques déclarations de la première lettre de sa *Relation*, telles que «La fantaisie de voyager m'était entrée quelque temps auparavant dans l'esprit [...] j'étais honteux d'avoir tant vécu sans rien voir» (p. 235) ou «en vérité, c'est un plaisir de voyager; on rencontre toujours quelque chose de remarquable» (p. 236), nous nous apercevons vite, à la lecture, que ce qui est remarquable, pour lui, comprend les gens, le plaisir de la conversation due au hasard de diverses rencontres, le pittoresque des coutumes, l'appréciation de belles filles, les témoignages historiques et artistiques soit des châteaux et des collections d'art soit des églises et des villes, ou simplement des endroits aménagés pour la détente. Et jamais la nature sauvage ne constitue un motif de jouissance.

C'est ainsi que son premier arrêt narratif, c'est-à-dire le prétexte de sa première expansion descriptive et poétique est le jardin de M.C., à Clamart (p. 236-237):

Le jardin de M. C. mérite aussi d'avoir place dans cette histoire; il a beaucoup d'endroits fort champêtres, et c'est ce que j'aime sur toutes choses. [...] si vous l'avez vu, souvenez-vous de ces deux terrasses que le parterre a en face et à la main gauche, et des rangs de chênes et de châtaigniers qui les bordent: je me trompe bien si cela n'est beau. Souvenez-vous aussi de ce bois qui paraît en l'enfoncement, avec la noirceur d'une forêt âgée de dix siècles: les arbres ne sont pas si vieux, à la vérité; mais toujours peuvent-ils passer pour les plus anciens du village, et je ne crois pas qu'il y en ait de plus vénérables sur la terre. Les deux allées qui sont à droite et à gauche me plaisent encore: elles ont cela de particulier que ce qui les borne est ce qui les fait paraître plus belles. Celle de la droite a tout à fait la mine d'un jeu de paume; elle est à présent bordée d'un amphithéâtre de gazons, et a le fond relevé de huit ou dix marches; il y a de l'apparence que c'est l'endroit où les divinités du lieu reçoivent l'hommage qui leur est dû.

La dernière phrase fait la liaison avec le petit poème de six quatrains, soumis aux conventions du genre galant à motif mythologique, lequel est supposé traduire l'émerveillement du poète devant «la magnificence / Qui ne coûte qu'à planter» (p. 237). Et l'extrait permet de remarquer que ce qui peut passer pour sauvage dans l'encadrement du jardin - «ce bois qui paraît en l'enfoncement, avec la noirceur d'une forêt âgée de dix siècles» - n'est en réalité qu'une apparence trompeuse qui lui renforce le charme: «les arbres n'en sont pas si vieux, à la vérité: mais toujours peuvent-ils passer pour les plus anciens du village, et je ne crois pas qu'il en est de plus vénérables sur la terre».

Une exception semble être ouverte en ce qui concerne l'eau courante et notamment pour les beautés de la Loire. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'appréciation des agréments de la rivière va toujours de pair avec l'éloge du travail humain pour la maîtriser ou pour en profiter (p. 245 et 251):

[La Loire] est près de trois fois si large à Orléans que la Seine l'est à Paris. Ehorizon, très beau de tous les côtés, *et borné comme il le doit être*¹⁹. Si bien que cette rivière étant basse à proportion, ses eaux fort claires, son cours sans replis, on dirait que c'est un canal. De chaque côté du pont on voit continuellement des barques qui vont à voiles: les unes montent, les autres descendent; et comme le bord n'est pas si grand qu'à Paris, rien n'empêche qu'on les distingue toutes: on les compte, on remarque en quelle distance elles sont les unes des autres; c'est ce qui fait une de ses beautés.

Tant que la journée dura, nous eûmes beau temps, beau chemin, beau pays; surtout la levée ne nous quitta point, ou nous ne quittâmes point la levée; l'un vaut l'autre: C'est une chaussée qui suit les bords de la Loire, et retient cette rivière dans son lit: ouvrage qui a coûté bien du temps à faire, et qui en coûte encore beaucoup à entretenir. Quant au pays je ne vous saurais dire assez de merveilles.

Que la beauté de la Loire soit celle d'un canal, que la présence des barques y soit un des plus grands agréments et que «les merveilles» du pays soient associées à la levée qui borde la rivière, ce sont des preuves suffisantes d'une préférence pour une nature disciplinée. En plus, l'affirmation «Ehorizon, très beau de tous les côtés, et borné comme il le doit être», introduit ici un souhait de clôture, en harmonie avec la fécondité de l'esprit et le bonheur promis par les espaces configurés par le rond (analysés ci-dessus), sur lequel je reviendrai . Mais avant, je veux m'arrêter un instant sur

¹⁹ Le souligné est à moi.

Déjà, dans la citation précédente, «ce qui borne [les deux allées] est ce qui les fait paraître plus belles».

la façon de rendre compte de l'effroi causé par une nature primitive, que l'on peut trouver aussi dans cette *Relatbn*, exprimé plutôt par des vers (p. 240):

Je ne songe point à cette vallée de Tréfou que je ne frémissé.
C'est un passage dangereux,
Un lieu pour les voleurs, d'embûche et de retraite;
A gauche un bois, une montagne à droite,
Entre les deux
Un chemin creux.
La montagne est toute pleine
De rochers faits comme ceux
De notre petit domaine

[...] On dit que ce bois que nous côtoyâmes en fourmille [de voleurs]: cela n'est pas bien; il mériterait qu'on le brûlât.

Les vers continuent mais cela suffit. On pourra dire que l'horizon est ici également borné, ou encore plus borné, et que cela ne le fait pas plus apprécié. Mais, en réalité, il n'y aura même pas d'horizon - ni «rives prochaines» ni «parterre» qui constituent les limites de l'observation nécessaire à l'élaboration réfléchie du «miel» de la poésie, comme de l'amour, de l'amitié et du bonheur. Cette nature touffue et resserrée est non seulement menaçante mais aussi asphyxiante de toute possibilité d'être car pour être il faut un espace, limité mais assez ample - un espace de promenade ou de déambulation - pour que l'expansion ou la réalisation personnelle puisse avoir lieu.

Il faut donc comprendre que le blâme du voyage n'a rien à voir avec une condamnation de la mobilité et du déplacement. Comme le dit Normand Doiron ¹ (p. 110):

La promenade est partout chez La Fontaine, mais surtout, puisqu'elle est une philosophie de l'équilibre, dans les oeuvres en prosimètre. Le voyageur en Limousin se promène tout autant qu'il voyage. À Cléry, dans un jardin où il oublie son appétit. À Clermont encore, «je me promenai, je dormis, je passai le temps avec les dames». Dans Psyché, non seulement les quatre amis, «en quelque lieu» hors de la ville, mais tous, tout au long du récit, se

VArt de voyager: le déplacement à l'époque classique, Paris / Québec, Éditions Klincksieck / les Presses de l'Université de Laval, 1995.

promèment, en un véritable ballet. Dans la grotte de Thétis: «Des troupes de Zéphirs dans les airs se promèment». Psyché «s'alla promener dans les cours et dans les jardins», puis dans les bois, le long d'un ruisseau où elle trouve son mari. Sous les pas des promeneurs s'ouvre dans *Psyché* la dimension de la profondeur. De la grotte de Thétis aux enfers rédempteurs se dessine la quête orphique du poète.

Je passe sur la suite du texte de Doiron, pour ne retenir qu'une de ses observations sur *Le Songe de Vaux*: «le songe, la promenade, la métempsycose se mêlent dans une même ronde spéculaire» (p. 110). Ce qui rejoint mes réflexions sur les figures du rond.

Se promener pour retourner à soi, c'est le mouvement le plus constamment inscrit dans l'oeuvre de La Fontaine. Et si j'ai parlé de retraite, à partir du rejet de la grande dispersion (par le voyage ou par la divagation) que je lis clairement dans les Fables, il ne faut pas s'y méprendre et confondre ce désir ou ce besoin de retraite avec la seule solitude, même si quelquefois on l'y peut aussi apercevoir. Et j'emprunte à Bernard Beugnot quelques réflexions sur ce sujet (p. 177):

Lidée de retraite [est] une attitude générale qui détourne le regard vers le moi, qui puise dans le spectacle du monde et des hommes (III, 15, *Phûomèk et Progné*) des raisons d'inspirer le repli pour limiter l'espace offert à la prise des autres.

Mais à l'intérieur de l'espace ainsi circonscrit et dont la sphère parfaite d'un fromage d'Hollande est sans doute l'image idéale (VII, 3, *Le rat qui s'est retiré du monde*), l'individu reconquiert la liberté d'imaginer le bonheur à sa guise et d'en goûter tout un éventail de formes. Dissocier les termes de retraite et de solitude [...] lève bien des prétendues contradictions du «Papillon du Parnasse», de «cette âme en ses plaisirs légère». Le mythe de la retraite [apparaît] comme la définition du champ à l'intérieur duquel l'âme peut s'ouvrir aux suggestions variées d'un tempérament polymorphe. [...] Ou bien [la retraite] s'enrichira de toute la gamme des relations affectives, de l'amour à l'amitié; ou bien elle se restreindra aux seules ressources de l'individu, partagé à son tour entre la tentation du repos sous les formes du rêve, de la rêverie ou du sommeil, et celle de l'active méditation poétique, scientifique ou philosophique. Autant de façons de poursuivre cette coïncidence avec soi-même qui est le fondement du bonheur.

«Eidée de retraite dans l'oeuvre de la Fontaine». *La Fontaine I Oeuvres galantes*, éd. Patrick Dandrey, Paris, Éditions Klincksieck, 1996.

Pour finir, j'aimerais reprendre quelque chose que j'ai dit ailleurs et qui m'a été suggérée par une affirmation de Jean Rousset dans «Psyché ou le génie de l'artificiel». Eauteur considère que tout est art dans Psyché, y compris les sentiments ou la façon de les exprimer. Et il y ajoute (p. 182): «Aussi n'est-ce pas un hasard si La Fontaine non content de reprendre avec «les amours de Psyché et de Cupidon» une vieille histoire élaborée par de bons auteurs, invente de la situer dans le décor le plus composé, le plus artificiel qui se pût concevoir: le parc de Versailles.» En effet, selon Allen S. Weiss -, dans sa Préface à une édition de *k Relation de la fête de Versailles* par André Félibien, le jardin à la française, «illustré par Versailles», est l'aboutissement du rêve d'art total de cette époque, «conjonction et synthèse de tous les autres arts» (p. 5) car «la logique poétique du jardin est par excellence synesthésique, elle touche tous les sens et culmine en une expérience esthétique qui dépasse la somme de ses éléments sensoriels et sensuels» (p. 8).

La richesse du thème du jardin, en ce qui concerne de La Fontaine, dépasse de beaucoup ce léger effleurement. Des études très complètes en ont déjà été faites, ce qui me permet de ne signaler que, pour le poète, son monde idéal est un jardin: lieu clos et retiré, préservant l'intimité mais assez ouvert vers l'extérieur; lieu de promenade, de déambulation et d'entretien galant, il peut prolonger la maison ou représenter la «rive prochaine» de celle-ci; lieu qui permet la variété d'expériences qui nourrissent l'activité poétique; en somme, le lieu où il est possible de parcourir les «voies bigarrées qui conduisent à la création et au bonheur» et «faire du miel de toute chose»

23

«Intertextes et ornements: les arts de Psyché». Ariane 16: Le Cercle des Muses - 0 *diálogo das artes* (I), 1999/2000.

²⁴ Patrick Dandrey, éd., Oj). Cit.

Paris, Éditions Mercure de France, 1999.

²⁶ Patrick Dandrey, par exemple, dans «Les Féeries d'Hortensia: éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'oeuvre de la Fontaine», *Le Fablier* 8, 1996, p. 161-170.

Rayonnements du récit bref du Moyen Age: les cours de la "fable"

Ana Paiva Morais
UNIVERSITÉ NOUVELLE DE LISBONNE

La fable d'origine

Puisque c'est de La Fontaine qu'il s'agit, et que, pourtant, je me propose de remonter très en arrière jusqu'au Moyen Age, je voudrais commencer par une fable, une fable d'origine, pourrait-on dire :

Supposez qu'une femme enceinte soit jetée en prison, qu'elle y mette au monde un enfant, que l'enfant né en prison y soit nourri et grandisse; si la mère qui l'a enfanté venait à lui parler du soleil, de la lune, des étoiles, des montagnes et des plaines, des oiseaux qui volent, des chevaux de course, lui pourtant, comme il est né et a été élevé en prison, ne connaît que les ténèbres de la prison; il entend dire à la vérité que ces choses existent, mais il doute qu'elles existent réellement parce qu'il ne les connaît pas d'expérience. Ainsi de même les hommes nés dans cette présente cécité de leur exil, quand ils entendent dire qu'existent les réalités sublimes et invisibles, doutent qu'elles existent réellement, parce qu'ils connaissent seulement ces choses visibles toutes dernières au milieu desquelles ils sont nés. De là vient que le Fils unique du Père [...] a envoyé son Saint-Esprit à nos coeurs, pour que, vivifiés par lui, nous croyons ce que nous ne pouvons encore connaître d'expérience.

C'est avec cet exemple que Grégoire le Grand introduit, au VI^e siècle, la notion très particulière que le récit fabuleux a acquis au Moyen Age.

La vertigineuse complexité comprise dans le terme 'fable' au cours de cette période tient de ce que celui-ci est hérité de plusieurs tendances philosophiques et littéraires de l'antiquité ayant subi par la suite une synthèse chrétienne

J'entends ce mot, pour l'instant, au sens large tel qu'il est pris par Aristote dans la *Rhétorique*, comme un type de l'exemple.

² Grégoire le Grand, Dialogues, IV, 1, Paris, Tèqui, 1978: 302.

qui l'a refondé dans le contexte d'une perception imagée de la connaissance manifestée dans les discours qui la disent. Ce serait peut être plus correct de suivre la proposition d'Alexandre Leupin et de parler de 'coupure épistémologique chrétienne'³, si l'on tient en ligne de compte la rupture apportée par l'avènement du Christ et par la percée du concept d'Incarnation dans la perception symbolique de la parole et du discours.

Penchons-nous, d'abord, sur quelques aspects, à notre avis fondamentaux, de cette coupure: d'après la doctrine, Jésus désigne deux substances, l'humain et le divin; pourtant, les difficultés herméneutiques se posent dès que l'on accepte le principe énoncé par la doctrine elle-même selon lequel l'une ne peut pas dire l'autre: le divin ne pourra pas désigner l'humain sans perdre sa divinité et, d'autre part, l'humain ne pourra jamais comprendre un divin outre mesure dans sa parole. Ce paradoxe signifie que si le nom du Christ ne peut être transposé dans des définitions c'est qu'il ne peut, donc, que relever de l'énigme et de l'ineffable. Le nom ne pouvant pas désigner le divin, il ne lui reste qu'à procéder par allusion, ce qui revient à dire qu'il éveille son idée sans en faire directement mention, qu'il suscite le divin par le biais d'une image ou, autrement dit, par la logique de la fiction. Le propre de l'image fabuleuse médiévale est, donc, de tenir à la fois de l'énigme et de la visibilité.

Si, dans l'exemple cité plus haut, Grégoire pose le problème du sens en des termes qui évoquent de très près l'allégorie platonicienne de la caverne, il a aussi le génie de lui donner une tournure nouvelle en lui ajoutant l'élément fabuleux. C'est grâce à celui-ci que l'enfant parviendra à surmonter sa cécité congénitale et à 'voir' avec les yeux de l'esprit: «car fou serait l'enfant qui penserait que sa mère ment sur la lumière, parce qu'il n'a jamais connu lui-même rien d'autre que les ténèbres de la prison».

Efficacité de *Vexemplum* médiéval, que Grégoire a été le premier à exploiter théoriquement dans le cadre de la prédication, reposera toute entière sur la possibilité ouverte par cette conception d'une divinité suppléée par l'image. Nous pouvons constater les modifications que la notion de fable a subies depuis les traités de l'antiquité: celle-ci ne prend plus le sens que lui prêtait la rhétorique ancienne où *fabula* désignait un événement n'ayant jamais eu lieu ni pouvant se produire, c'est-à-dire, un événement faux à la fois sur le plan de l'histoire et de la vraisemblance. À la différence de cette logique, la fable est désormais vraie dans la mesure où les faits présentés, qu'ils relèvent de l'histoire ou de la fiction fabuleuse, désignent une vérité transcendante destinée à devenir une vérité morale, bonne à suivre en tant que modèle et, donc, actuelle dans n'importe quel temps.

³ Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation: littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1993: 7-18.

⁴ Idem: 303.

⁵ "Poetic Fiction and Truth: William of Conches, 'Bernard Silvester', Arnulf of Orléans, and Ralph of Longchamps", in *Médiéval Uterary Theory and Criticism* cl 100 - c. 1375. The Commenta[^] Tradition (A.J. Minnis e A.B. Scott, eds.), Oxford, Clarendon Press, 1988: 113-164.

Branches d'Ésope, allégories de Renart

Vers 1175 Pierre de Saint Cloud composa le premier épisode de Renart, la branche II, qui, avec les suites produites à partir de la fin du XII^e siècle, a constitué le *Roman âe Renard*. Ces récits comiques développent des éléments de la fable ésopeque, mais ils ont comme nouvelle caractéristique importante de tourner tous autour du goupil, personnage trompeur placé au centre du récit, et de ses adversaires qu'il essaie de déjouer, dont Ysengrin, le loup, Noble, le lion, Chantecler, le coq et Tibert, le chat, pour ne mentionner que les plus importants. Eavantage de placer au-dessus de chaque récit (branche) une structure plus large où un macro-récit présentant Renart comme le maître de la ruse et Ysengrin, le loup, comme sa victime préférée, prête aux récits une uniformité qui les rapproche de plus en plus de la structure romanesque. Ceci découle en bonne partie d'un travail de figement des personnages, qui deviennent de plus en plus stables, où chacun est défini par des qualités spécifiques qui entrent en conflit avec celles des autres, se plaçant dans la scène de l'écriture selon un schéma d'alternance conflictuelle entre les vices et les vertus. C'est ce travail de stabilisation des animaux autour de qualités à peu près précises capables de rendre chacun reconnaissable selon ses actions et ses discours qui prête au *Roman de Renart* une logique qui le rapproche de l'allégorie.

Il faut, toutefois, préciser que les animaux ne sont pas tout à fait figés dans un rôle, mais leurs actions sont néanmoins limitées par leur nature, et leur conduite est, ainsi, prévue à l'avance. Bien que les animaux participent d'une condition exemplaire dans la fable antique, situation qui est reprise dans la fable médiévale, celle-là commence à se dégager dès que les bêtes sont conditionnées par des conduites qui se répètent jusqu'à se cramponner aux personnages. L'action du goupil n'a donc de profondeur psychologique; elle n'est qu'un approfondissement de la notion de ruse, et Renart n'est ni la victime de son mauvais penchant pour la renardie qu'il aurait à surmonter, ni l'image du vice que les autres seraient tenus d'éviter; il est la renardie elle-même présente par figure, son nom se confondant avec sa qualité constitutive.

On assiste donc, dans le récit animal, à un retrait de la morale - explicite encore dans la fable médiévale qui circulait dans les 'Isopets' tout comme dans les recueils *d'exempla* - pour céder la place à une stylisation où le sens est préfiguré. Ainsi, l'on pourra dire, avec Corinne Zemmour, que le *Roman de Renart* est un texte où tout se renverse, et très en

Nous en dégageons les plus importants: *Fables* de Marie de France, (Ch. Bruckner, éd.), Louvain, Peeters, 1991; *hopet* de Lyon Q. Bastin, éd.), *Recueil Général des hopets*, (Tome II), Paris, SATF, 1929; Avionnet, Q. Bastin, éd.), *Recueil Général des Isopets*, (Tome II), Paris, SATF, 1930; Esope de Julien Macho, (E Ruelle, éd.), *Recueil Général des hopets*, (Tome III), Paris, SATF, 1982. Voir aussi, *Fables françaises du Moyen Âge: Les Isopets* (Jeanne-Marie Boivin et Laurence Harf-Lancner, eds.), Paris, GF-Flammarion, 1996.

particulier l'idéologie bourgeoise, ce renversement étant de l'ordre du masque, c'est-à-dire, un travestissement qui donne des traits humains aux bêtes sans leur retirer leur animalité. Les deux mondes se confondent dans un «miroir»⁸ de l'homme. Ce n'est qu'au cours des siècles suivants, dans les avatars de 'Renart', que l'on assistera à une allégorisation tout à fait accomplie des caractéristiques des animaux: l'extension de la ruse à l'hypocrisie, dans *Renart le Bestoumé* de Rutebeuf (1261) est déterminée de très près par le domaine chrétien qui lui sert de cadre d'interprétation. Dans le *Couronnement de Renart* (1251-1288), le règne du goupil représente la victoire de la «renardie» sur Terre. L'allégorie est explicite à la fin de l'œuvre, où Orgueil, Mesdis (médisance) et Fausseté s'empresstent autour du nouveau roi. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée (1289), est un poème moralisé, mettant en scène la lutte entre Noble, le lion, et Renart, aboutissant au triomphe du Mal. Là aussi il y a allégorisation du nom, Renart résumant le *topos* de la décadence du siècle (*contemptus mundi*). Renart est la *figura diaboli* autour du quel s'organise le schéma allégorique des Vices. Mais ces avatars de Renart ont tendance à se développer dans des textes longs, et les caractéristiques du récit bref se perdent dans les développements allégoriques du *Couronnement de Renart* et de *Renart le Nouvel*.

Petites fables du fabliau

Dans le cadre du récit bref, le fabliau développe un autre domaine de la *fabula*. Refusant la structuration | allégorique du sens dont témoigne le courant de la fable animale dans sa généralité, la fable du fabliau se déroule sur la ligne du réel. Comme le souligne le poète du fabliau erotique Trubert:

An fabliaus doit fables avoir
si a il, ce sachiez de voir:
por ce est fabliaus apelez,
que de faubles est aûnez.

Corinne Zemmour, "Animalité renardienne et utopie féodale", *Reimrdus* 11, 1998: 215-230.

Le terme «miroir» désigne un sous-genre médiéval très répandu aux XII et XIII siècles. Il s'agit d'un genre hétéroclite, mais qui s'inscrit dans la littérature didactique ou d'instruction morale, dont les œuvres sont très souvent destinées à l'usage de fidèles illustres.

«Dans les fabliaux, il doit y avoir des fables | et il y en a, sachez-le en vérité: | c'est pour cela qu'il est appelé fabliau, | parce qu'il est composé de fables», Trubert, vv. 1-4, in *Fabliaux érotiques* (Luciano Rossi et Richard Straub, eds.), Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1992.

Ce genre s'est développé au cours du XIII^e siècle et de la première moitié du XIV^e siècle dans le nord de la France et ses textes sont construits sur une unité narrative dont le noyau est le motif du leurre; celui-ci est actualisé dans la majorité des récits par le thème de l'adultère¹⁰. Dans ces cas-là la trame du récit est bâtie sur la structure du triangle érotique, où le mari est trompé par sa femme et dupé par l'amant dont le rôle est souvent joué par le prêtre.

Contexte bourgeois et cadre spatial de la ville mis à part, le soi-disant réalisme du fabliau reste un point problématique qui n'a pas encore connu de solution définitive. Bien que quelques-unes des conventions du comique soient d'ordre historique et permettent de situer les personnages des fabliaux dans le cadre d'une société repérable dans la France bourgeoise des XIII^e et XIV^e, on ne peut pourtant pas ignorer, d'autre part, que ce sont les conventions du comique elles-mêmes qui, en jouant sur des éléments connus, contribuent à les travestir ou à les parodier; on arrive, alors, à des situations relevant de l'in vraisemblable, qui sont les reflets d'un miroir déformateur ayant pour but de mettre le réel à l'écart et non le contraire .

C'est de cette ambiguïté entre l'historique et la mise à distance que naît l'impression fourvoyante de réalisme. Quand on parle du "style réaliste de la tradition bourgeoise" à propos des fabliaux - à cet égard Joseph Bédier affirmait, à la fin du XIX^e siècle, par une formule inoubliable par la force de son schématisme, que «les fabliaux naissent dans la classe bourgeoise, pour elle et par elle» - force est de retenir le côté illusoire de ce réalisme, la défaillance de celui-ci, car c'est de ce jeu de videment que l'art du fabliau est issue. On pourra dire que le *fableor* est un réaliste au sens où il vit parfaitement à l'aise avec les assomptions sur la réalité dont sont art procède.

Cette perspective du fabliau pourra nous aider à mieux comprendre l'importance du temps dans la constitution de la fable. On a remarqué que les narrateurs des fabliaux situent de préférence l'action de leurs récits dans un passé récent;

Un des plus importants critiques du fabliau, Per Nykrog, soutient que le thème par excellence du fabliau est le thème à triangle, qu'il trouve dans 63 des 160 textes que ce genre compte, selon lui. Cf. Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Genève, Droz (Publications Romanes et Françaises), 1973: 60.

Knud Togeby, "The nature of the fabliaux" in *The Humor of the fabliaux: a collection of critical essays* (Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt, eds.), Columbia, University of Missouri Press, 1974: 7-13.

Joseph Bédier, *Les Fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, 1893: 371.

«What we are left with [...] is a view of a fabliau framework which, with its realistic ontology and its naturalistic insistence on the proximity of causes, will help us to understand both the constitution and function of the fabliau setting as the locus of fabliau action. We are, in summary ready to accept the constriction of fabliau space and the contraction of fabliau time on their own terms. We need merely to remember that these terms do not include advocacy of a world view, but quite the opposite: the contrivance of a fictive world in which the constrictions and constraints can be put to comic use, together with the génial willingness of the audience, at the minimal urging of the fableor, to enter into the spirit of the fiction», Paul Theiner, "Fabliau settings", in *The Humor of the fabliaux: a collection of critical essays* (Thomas D. Cooke and Benjamin L. Honeycutt eds.), Columbia, University of Missouri Press, 1974: 127.

souvent il s'agit d'un soit-disant événement qu'ils auraient témoigné eux-mêmes, où qui leur aurait été transmis en première main par un témoin oculaire. La règle de l'origine lointaine, dans un passé mythique ou mythifié, qui est de mise dans la chanson de geste et le roman, que ce soit le roman antique ou le roman arthurien, n'est pas conforme à la fiction du temps dans le fabliau. Le narrateur est désormais impliqué, en quelque sorte, dans le récit, et le 'jadis' de l'aventure cède la place à 'l'aventure d'ouen' (de cette année-ci)¹⁴. C'est ce que dit Gautier le Leu dans 'Le prêtre teint':

Or vos diroi
De celé aventure d'ouen
Devant la feste seint Johan
Avint en la cité d'Orliens
[-]¹⁵

Le mode autobiographique n'est pas plus refusé dans les fabliaux: le jongleur Watriquet de Couvin raconte un épisode burlesque qu'il a vécu avec trois chanoinesses à Cologne et Boivin de Provins est le protagoniste du leurre dont il fait le récit lui-même .

Mais ce procédé ne doit pas nous méprendre sur le caractère essentiellement fictionnel (et fonctionnel) de ce temps contemporain. La rature du passé n'aboutit qu'à la constatation d'un vide temporel. Il s'agit d'un véritable vertige d'un temps qui n'assure plus le renvoi à une entité authenticatrice, ni à un point solide d'ancrage du présent quel qu'il soit. On assiste, ainsi, à la défaillance de la mémoire soit qu'elle manque de faire le lien avec l'origine, soit qu'elle le fait par des nœuds trop fragiles. L'effet de présent n'est qu'une convention du genre. D'où que le temps contemporain dont il est question dans les fabliaux soit loin de constituer une présence, et, malgré le prétendu et apparent réalisme de ces textes, de contribuer à l'épaississement matériel du présent; il se révèle, au contraire, comme un trouble du temps, une fissure temporelle.

Cf. Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985: 92-106.

«Or vous dirait | D'une aventure que cette année | Après la fête de la Saint Jean | Se passa dans la cité d'Orléans», Gautier le Leu, *Le Prêtre teint, Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, Nico van den Boogaard et Willem Noomen eds. Van Gorcum, Assen, 1983-1998, VII, 81, vv. 30-33. Notre traduction. Cet ouvrage sera désormais indiqué par NRCF.

NRCF, X, 121.

NRCF, II, 7.

'Le Vair palefroi' est un exemple excellent de ce problème de l'irrésolubilité du temps: la pucelle qui est promise en mariage par son vieux père à un chevalier de ses amis dont on ne compte non plus les ans est sauvée du malheur par le palefroi de son jeune amoureux, Guillaume. Mais celui-ci, malgré sa jeunesse, n'est pas plus que le chevalier décrépit en mesure de parfaire à l'idéal courtois de l'amant puisqu'il décline l'activité chevaleresque pour passer ses jours à jouer de la musique; il tombe de la sorte dans la 'recreantise', cette faute qui hante la chevalerie médiévale et menace de la perdre, comme Chrétien de Troyes l'avait le premier dénoncé dans *Erec* et *Enide*. Ce n'est d'ailleurs pas Guillaume lui-même qui accomplit la libération de la pucelle, mais son palefroi, et encore là la 'prouesse' est-elle due au hasard. Les mots d'ouverture de ce fabliau, qui mettent doublement l'accent sur la mémoire - «por remembrer et por retrere» (v. 1) - ne peuvent qu'être compris dans le cadre de l'ironie comique, puisque tout le travail du texte est de déconstruire à la fois le passé comme modalité temporelle spécifique du récit courtois et le présent en tant qu'alternative au vide de l'origine.

C'est bien la notion d'un lieu du vide - véritable invention thématique et linguistique des fabliaux - qui permet au fabliau d'introduire le signe innommable du sexe. Le langage obscène réalise cette poétique de la béance que nous avons pu percevoir à partir d'une description sommaire des modalités temporelles. Ainsi le sexe masculin est-il souvent désigné métaphoriquement par le mot 'riens', ou, dans certains cas, il tombe dans une répétition immodérée qui finit par rompre les bornes du sens textuel et par convertir le mode de l'obscène en un exercice purement phonétique.

On peut prendre l'«exemple nouvel» que constitue le fabliau de 'Guillaume au faucon' comme un récit du passage du symbole courtois au mot obscène, à la parole défaillante et fautive. Avec ce texte on est toujours dans le thème de l'adultère: on comprend à la fin de ce fabliau que le faucon dont Guillaume, le soupirant, voulait que la dame lui fasse le don n'est nullement l'oiseau noble qui appartient à son mari, le comte; tout comme le texte, le mot est brisé en deux, et il est question, alors, du 'faux/con' de la dame, ou plutôt du mot qui désigne la dame:

Dist la dame: "Or avez faucon:
Deus besanz valent un mangon!"
Ce fu bien dit: deus moz a un,
Que il avroit deus por un.¹⁹

Re.cue.il Général et Complet des Fabliaux des XIIIe et XVe siècles, Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, eds., Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872,1, 3.
«La dame dit: vous avez le faucon | Deux besances valent un mangon | Ce fut bien dit: deux mots en un | Qu'il en aurait deux mots pour un.», NRCF, VIII, 93, w. 606-609.

Le fabliau se construit donc, aussi, sur une poétique de la transformation langagière. Celle-ci permet de faire un détour vers d'autres possibilités du langage poétique, ce qui constitue une rupture admise, et même prévue, dans le système littéraire. Ainsi, la parodie des thèmes et des motifs courtois permet-elle d'encadrer ceux-ci dans une série de ruptures, ce qui leur attribue une double fonction: d'une part, la confirmation du système littéraire et, d'autre part, la soumission de celui-ci à l'épreuve d'un langage nouveau, la coupure nécessaire - quoique limitée - d'avec ses propres conventions afin de permettre le développement du système. C'est ainsi que l'on pourra comprendre les travestissements de la voix de certains personnages: la 'dame escoillié' doit subir une castration punitive car l'orgueil la faisait parler comme un homme ; le chevalier 'Béregier au long cul' n'est qu'une femme noble qui s'est déguisée afin de mettre à nu la supercherie d'un mari lâche¹; la demoiselle de 'LEsquireil', tout en particulier, parce qu'elle est la seule à comprendre explicitement qu'il lui faudrait appartenir au sexe masculin pour accéder à renonciation obscène, autrement dit pour acquérir le droit à dire la faille de la langue, pour pouvoir parler en tant que poète .

On remarque que ce n'est plus la morale qui est au premier plan dans le fabliau, et que l'utilité de la fable est désormais déjouée aux niveaux textuel et esthétique. Les introductions et conclusions morales des fabliaux, aussi nombreuses soient-elles, se trouvent enrobées des règles de la poétique textuelle. Si, d'une part, l'on se heurte à un effet de contraste profond entre le comique du récit et les prétendues orientations exemplaires, édifiantes ou didactiques de celui-ci, d'autre part, on comprend que dans le fabliau on ne peut pas concevoir l'exemple qu'à l'intérieur de la logique du récit. Autrement dit, il ne s'agit plus de la fable en tant qu'exemple, au sens où Grégoire le Grand la concevait, mais des fables de l'exemple.

Néanmoins, il faut tout aussi bien comprendre que ce renversement n'est lui-même qu'un jeu: puisqu'au Moyen Age il existe un impératif du sens moral, la fable sera toujours reprise, en dernière instance, au niveau éthique. Le jeu de l'obscène et du rire, malgré sa puissance transgressive, reste en deçà du langage, il n'est que miroir intérieur, un renversement intra-systémique, et à aucun moment il ne brise effectivement les structures traditionnelles du sens ni les schémas médiévaux communicationnels.

NRCE, VIII, 83.

NRCE, IV, 34.

NRCE, VI, 58.

Le legs du fabliau: la farce et la nouvelle

À partir de la seconde moitié du XIV^e siècle les jongleurs ne cultivent plus le fabliau. L'année de la mort de Jean de Condé, 1340, est généralement prise comme *terminus ad quem* du fabliau. Mais le développement du monologue en des formes dramatiques plus complexes, auquel on assiste par la suite, laisse supposer que c'est un nouveau genre dramatique - la farce - qui, grâce aux jongleurs, a occupé la place laissée vacante par ce genre comique narratif. Dans la farce on peut trouver une matière semblable à celle des fabliaux, bien que modelée dans une expression dramatique. Bernadette Rey-Flaud soutient qu'après le XIV^e siècle le développement de l'art du jongleur, la pratique de plus en plus large de l'interprétation à plusieurs voix, et l'usage des tréteaux ont contribué à établir la vogue de la farce, et ces circonstances pourraient expliquer la thèse selon laquelle au XV^e siècle le jongleur soit devenu farceur et que la farce ait succédé au fabliau. Du repérage des aspects dramatiques du fabliau à la constatation, plus radicale, que la farce n'est qu'un fabliau mis en action ou en dialogues, les spécialistes de la farce trouvent souvent des points communs entre les deux genres.

Au XV^e et au XVI^e, la nouvelle représente un rayonnement générique très curieux du fabliau. D'abord parce que 'dire la vérité' fait partie des conventions de la nouvelle: au contraire du roman, celle-ci doit présenter le monde tel qu'il est vécu, dire la réalité contemporaine et refuser l'artifice de l'art. Gisèle Mathieu-Castellani l'a montré, ce sont les marques de l'oralité et les modulations de la conversation qu'il faut transcrire dans la nouvelle.⁴ Il s'agit, donc, d'un genre qui met l'oralité en scène. D'où l'importance de l'élément nouveau: dans une nouvelle on raconte des événements nouveaux; ils sont même deux fois nouveaux: d'abord, parce qu'ils sont récents, et ensuite, parce qu'ils sont racontés pour la première fois. La structure dialogique opposant les devisants fournit le cadre idéal au développement de cette stratégie. Pour Marguerite de Navarre, conter c'est faire l'expérience langagière du temps qui passe; pourtant on peut trouver la notion de la nouveauté du présent déjà dans *les Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneules (1486), tout comme on la retrouvera dans *Bonaventures des Périers*, *Les Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558).

Le thème omniprésent est l'amour, et il est discuté selon des arguments qui se développent au gré de la conversation. On est, donc, entré dans l'univers du dialogue philosophique, mais celui-ci est adapté, d'un côté, aux modalités de la civilité mondaine, et, de l'autre côté, au nouvel idéal du courtisan propagé par les auteurs italiens, très en particulier, par Baltasar Castiglione.

Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, Droz, 1984: 136-143.

Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, Paris, PUF / Écrivains, 1992.

Des «Bergeries» aux *Amours de Psyché et de Cupidon*: jeux de l'espace et espace du jeu

Maria Anacleto
UNIVERSITÉ DECOIMBRA

«Le retour d'Astrée», titre choisi par Marc Fumaroli pour évoquer la rénovation des temps, un nouvel Age d'Or reformulé par le roman pastoral français du XVIII^e siècle, nous permet d'en formuler un autre - «le retour de Psyché» - aussi suggestif que le premier: Psyché, celle qui cherche à découvrir, depuis l'écriture d'Apulée jusqu'à la réécriture de La Fontaine, le secret du visage caché de Cupidon, traverse les espaces et les temps symboliques parcourus aussi par la divinité des *Bucoliques*, lors de son entrée fictionnelle, au siècle de Louis XIII et de Louis XIV dans les *Bergeries*.

Astrée et Psyché deviennent ainsi des masques mythiques soumis à la pratique d'une écriture romanesque qui, entre 1607 et 1669, cherche son identité subliminale au seuil d'un croisement de différents modèles esthétiques. Croisement supposant des *a priori* de lecture - La Fontaine, auteur de *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), lecteur de LAstrée de d'Urfé ; croisement indiquant une métaphysique de l'espace et du temps commune au domaine fabulaire exploité (soit au niveau de la fiction bucolique, soit au niveau de la fiction mythologique et allégorique³) ; croisement devenant le carrefour exceptionnel d'une expérimentation artistique, qui se prolonge du texte «baroque» au texte «classique» .

¹ Voir FUMAROLI, Marc, "Le retour d'Astrée" in MESNARD, Jean (dit), *Précis de Littérature Française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, pp.47-64. Marc Fumaroli, dans son livre consacré à La Fontaine, présente justement Honoré d'Urfé et Tristan l'Hermite comme des lectures privilégiées de l'auteur des *Fables*, - FUMAROLI, Marc, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Ed. de Fallois, 1997, p. 129. Pour ne donner que deux exemples de ce croisement fabulaire: Bernard Yon insiste sur le sens moral et symbolique de *LAstrée* ("[le Forez urféen est] une colonie dont la valeur n'est pas seulement celle d'une convention littéraire. Il s'y ajoute un sens moral et symbolique." - YON, Bernard, "Sens et valeur de la pastorale symbolique dans *L'Astrée*" in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVIII^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p.199; voir, sur le même sujet: BERTAUD, Madeleine, "*L'Astrée*" et "*Polexandre*". *Du roman pastoral au roman héroïque*, Paris, Droz, 1986, 21-25); Patrick Dandrey souligne l'éclectisme générique de Psyché et Cupidon touchant l'artefact mythologique et symbolique (« conte mythologique par ses acteurs, merveilleux par son intrigue, exotique par son cadre et galant par son sujet » - DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992, p.64). Dans un article consacré à l'art des jardins dans *Les Amours*, Graça Abreu met l'accent sur l'ambivalence esthétique qui fait basculer le texte de La Fontaine de l'aspiration baroque à la totalité (héritée, en partie, de l'intertexte pastoral) et à la discipline formelle qu'il s'impose lui-même (ABREU, Graça, «Intertextes et ornements: les arts de *Psyché*, *Ariane-Le Cercle des Muses*. *0 diâgo das Artes*, n°16, 1999/2000, p.146).

Définissant ainsi un espace du texte ouvert aux jeux multiples d'une architecture romanesque supposant une quête ontologique et formelle, Astrée et Psyché se recouvrent d'une dimension «sur-littéraire», dans le cadre d'une «prose ondoyante dont le rythme et la sonorité fluide tissent une vaste "verdure" toujours recommencée, et toujours nouvelle»⁵. Elles sont, en quelque sorte, des piliers signifiants d'un espace et d'un temps qui restent en suspens dans la fabulation plurielle du monde bucolique ou du monde allégorique, où Honoré d'Urfé et La Fontaine ont voulu situer leurs personnages et leur écriture, au cœur d'un ensemble formel de structures ouvertes incitant à l'aventure esthétique du jeu de miroirs projetée sur l'architecture des sites géographiques et des rites temporels.

De fait, la manipulation (ou le jeu) artistique de l'espace et du temps implicite à l'Arcadie - «l'heureuse et artificielle Arcadie de la pastorale»⁶ - est réaffirmée au moment où, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Psyché, tourmentée par une série d'épreuves existentielles, veut «[finir] sa vie dans les eaux»⁷, comme Céladon, l'amant d'Astrée qui cherche à se suicider dans les eaux profondes du Lignon, lorsqu'il croit ne pas être aimé par sa bergère: le temps suspendu et l'espace des eaux ne sont plus que des prolongements d'une structure ouverte au jeu romanesque et aux jeux illusoire *du* romanesque, re-situés par les deux auteurs dans des schémas de construction ou de «fabrication» du texte du roman assez proches et assez éloignés.

Ainsi me semble-t-il pertinent de mener une réflexion ponctuelle sur les différents jeux de signification tissés dans ce croisement des espaces de l'écriture bucolique des *Bergeries* et de l'écriture mythologique/allégorique de *Les Amours*, deux moments scripturaux dont les motivations génériques suivent un parcours dialogique fécond: un texte qui cherche l'unité d'une forme dans la variété des formes (celui de d'Honoré d'Urfé); un autre texte qui cherche *sa* forme entre le galant, le merveilleux, l'exotique, la plaisanterie (comme La Fontaine l'indique dans la préface). Lun et l'autre cherchent, au cœur de cette quête formelle, à rendre visible l'essence même de la fiction littéraire (et romanesque), l'espace de l'écriture où l'imagination devient objet thématique.

⁵ Voir FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990, p.57.

⁶ Voir SOUILLER, Didier, *la Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p.222.

⁷ «Eh bien! dit-elle, je finirai ma vie dans les eaux: veuillent seulement les Destins que ce supplice te soit agréable.» - La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Le Castor Astral, 1991, p. 116. Toutes les citations concernant le texte de La Fontaine se rapporteront à cette édition critique.

"Je ne savais quel caractère choisir (...). Mes personnages me demandaient quelque chose de galant: leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. (...). Il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie." (p. 15-16).

⁹ Wolfgang Iser considère le caractère singulier de la poésie pastorale dans l'histoire littéraire étant donné qu'elle « thématise » l'acte de fiction, le rend continuellement visible (ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p.24) - l'un des aspects majeurs qui me semble justifier le pont esthétique pouvant être établi entre le roman pastoral de d'Urfé et le roman allégorique de La Fontaine. Voir aussi, à ce sujet, COOPER, Helen, *Pastoral - Mediaeval into Renaissance*, Ipswich, Totowa, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, ²1978.

Se faisant écho d'une nouvelle «école de la sensibilité»¹⁰ qui retient l'imaginaire sentimental des textes galants de la deuxième moitié du XVII^e ou la poétique du songe des contes de fées de la fin du siècle, le langage poétique de *Les Amours de Psyché et de Cupidon* s'intègre, au moins implicitement, dans le scénario de la métamorphose, du déguisement précieux, du culte de l'éphémère qui se dégage de l'écriture des Fables. Ceci dit, le roman qui réécrit le mythe de Psyché, si répandu à l'époque, s'appropriant la voix de Poliphile, narrateur-miroir du personnage de Francesco Colonna, ne refuse point l'ouverture esthétique (comme *L'Astrée* et les romans baroques en général) qui présente comme point de départ des signes d'«errance» ou de déambulation¹¹ géographique ou métaphysique - Psyché part à la recherche de Cupidon, déguisée en bergère, comme les personnages de *L'Astrée* partent à la recherche de l'être aimé, déguisés en bergers, princes, chevaliers¹². Le dépaysement pastoral¹³ s'impose, ainsi, au seuil de deux parcours initiatiques, voire intellectuels, qui renvoient à des parcours formels/artistiques ancrés dans un langage poétique complexe où le rythme du vers se mêle au rythme de la prose, dénonçant la quête d'une identité littéraire («est-ce même un roman ?») exhibée le long des textes. Poliphile, narrateur de La Fontaine, ressent constamment l'impossibilité d'exprimer les émotions les plus exquis en prose (lors de la description du monde des enfers regardé par Psyché, par exemple), le vers sublimant ce vide rhétorique et suggérant un détour formel consenti: «Les singularités de ces lieux (...) sont tellement étranges que j'ai besoin d'un style extraordinaire pour vous les décrire» (p. 192); les bergers urféiens, eux aussi, expriment souvent leurs plaintes d'amour sous forme de sonnets précieux, le seul moyen de rester fidèles aux contraintes du discours bucolique .

Expression appartenant à R Dandrey, *op. cit.*, 1992.

Le mot est utilisé à propos du roman de La Fontaine, et dans un cadre de définition esthétique, par E Dandrey: «longue déambulation pédestre et narrative en vers et prose mêlés, mais aussi fable méditative sur la vaine curiosité et la fugace précarité de tout ce qui ravit, beauté, bonheur, amour, gloire» -

DANDREY, E, *op. cit.*, 1992, p.64.

Ces parcours sont parfois intégrés, dans la pastorale, dans une quête idéologique du repos et de l'ascèse qui justifie la déambulation continue des personnages-bergers (voir: KOCH, E, "L'ascèse du repos, ou l'intention idéologique de *L'Astrée*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°3-4, mai-août 1977, pp. 386-398).

Voir: ZOTOS, Alexandre, "De *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé à *La Carthée* de Gomberville: réflexions sur le dépaysement pastoral" in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.

Henri Coulet insiste sur la difficulté de ranger le texte de *Les Amours* dans une catégorie romanesque, car il s'agit d'une œuvre intermédiaire entre le roman et le poème (COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p.284).

Il y a plusieurs sonnets dans *L'Astrée*, présentés en objets thématiques, énoncés par les personnages pour exhiber leurs sentiments, la forme lyrique ayant été élue comme celle qui sert à transmettre fidèlement les mouvements les plus intimes des personnages. Par exemple: "Sonnet d'Alcippe. Sur la constance de son amitié" (D'URFÈ, Honoré, *L'Astrée*, Nouvelle édition publiée sous les auspices de la "Diana" par M. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966,

Premier espace du jeu, situé au niveau du discours, cette recherche formelle devient aussi une recherche structurale, dès l'avant-texte - «Apulée me fournissoit la matière; il ne restoit que la forme, c'est-à-dire les paroles» (p.15) -, dans le cadre d'une «fable conté en prose» (p. 15) qui nous présente, ainsi que dans les «Bergeries», des figurations multiples de l'illusion et de la réalité visiblement associées à un schéma compositif hérité du roman du XVIIe (Marguerite de Navarre; Bénigne Poissonot; Jacques Yver). La conversation d'un groupe d'amis formé à l'incipit du roman accompagne le conte, le texte étant structuré comme une sorte de pèlerinage philosophique et la déambulation donnant lieu à la narration de la fable, à la mise-en-scène de l'histoire mythologique. Louverture et la clôture de l'espace fabulaire (reflet évident des différentes histoires racontées et enchâssées dans l'histoire d'Astrée et de Céladon) peuvent ainsi devenir un trait signifiant de l'ouverture et de la clôture de l'espace qui accompagne le fil du récit. Le cercle se dessine à partir des spacieux jardins de Versailles où se promènent les quatre amis et où la fable de Psyché est racontée, et il prend sa fin au palais fermé des dieux où les nymphes préparent le bain de Psyché avant sa nuit de noces - reflets plus ou moins exemplaires du vaste pays de Forez qui ouvre LAstrée ou des jardins cachés du palais d'Isoure, labyrinthe et cercle, en même temps, signes de la terra *incognita* bucolique .

Un second espace du jeu se profile ainsi sur des jeux de l'espace, sans que l'ouverture et la clôture des lieux ne s'excluent mutuellement: le paradoxe de l'art baroque dont les emblèmes exceptionnels sont, dans la fiction urféienne, le centre éclairé mais inaccessible du royaume utopique du Forez et les bois obscurs des jardins d'Isoure formant un dédale impénétrable, est aussi le paradoxe d'une structure fragmentaire qui accueille des formes discursives diverses (du récit de chevalerie au récit héroïque, sentimental et pastoral). De même, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, l'art classique qui émerge de la description brève du parc de Versailles et de la Ménagerie, où sont représentées «les diverses imaginations de la nature» (p.23) , est une sorte de mise en abyme timide des jardins à la française où se mêlent paradoxalement des bois, lieux fermés sur eux-mêmes, présentant des temples (comme celui de Diane) dont «la fort belle architecture» semble s'opposer, d'un point de vue esthétique, à la structure disjonctive d'un roman qui peut ne pas être perçu comme tel.

p. 53). Cet aspect est justement mis en évidence par Fumaroli, quand le critique parle des poésies insérées dans le texte de LAstrée, suggérant des rapports implicites avec le texte lafontainien: «LAstrée fait alterner récits et conversations d'amour en prose avec des poésies lyriques improvisées, dans un moment d'intensité émotionnelle, par bergers, bergères et nymphes. » (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1997, 118).

Katheleen Wine, dans un article consacré à l'étude de l'espace dans LAstrée et dans la fiction baroque, en général, met en relief la clôture du monde pastoral et la symbolique de ses frontières (WINE, Katheleen, "L'Astrée's landscapes and the poetics of Baroque fiction", *Symposium*, Summer 1986, pp. 141-153). Graça Abreu souligne justement le caractère prolifique des jardins de Versailles tels qu'ils sont décrits par La Fontaine: « le parc et le palais, tels que nous les décrit La Fontaine, constituent le plus riche assemblage qu'on peut imaginer de ce qu'il y avait de mieux en sculpture, architecture, peinture et en l'art du jardin, qui rassemble tous les autres.» (ABREU, Graça, *op. cit.*, 1999/2000, p. 139).

Ainsi, la profusion d'éléments artistiques constamment exhibés au lecteur de La Fontaine et, à l'intérieur même du texte, aux spectateurs de la fable allégorique racontée/mise en scène par Poliphile, ne semble guère s'opposer au projet, énoncé dans la préface, de chercher «la forme» pour la matière d'Apulée, c'est-à-dire d'en trouver «les paroles» (p. 15). Ce travail formel ne cesse de mettre en relief la fabulation digressive du cadre du récit de La Fontaine (ou de Poliphile), reflet volontaire du labyrinthe que Psyché, dans le Livre Second, doit traverser jusqu'aux enfers, par l'imposition de Vénus, et d'où elle ne sortira qu'à l'aide d'une ficelle (une sorte de relecture d'Ariane par l'auteur des Fables). L'espace lafontainien peut, à la limite, être lu comme une réminiscence consciente des espaces baroques créés par d'Urfé dans les allusions au Forez, «pays de la quête» et paradis clos (ou *hortus conclusus*), encadré dans la sémantique d'une écriture pastorale labyrinthique avec laquelle les deux écrivains s'identifient à des époques différentes:

«Au sortir de ce lieu on entroit dans un grand bois de diverses sortes d'arbres, dont un quarré estoit de coudriers, qui tous ensemble faisoient un si gracieux dédale, qu'encore que les chemins par leurs divers destours se perdissent confusément l'un dans l'autre, si ne laissoient-ils por leurs ombrages d'estre fort agréables.» (D'Urfé, *op. cit.*, p.37)

«Vous [Psyché] entrerez incontinent dans un labyrinthe dont les routes sont fort aisées à tenir en allant; mais, quand on en revient, il est impossible de les démêler; ce que vous ferez toutefois par le moyen de cette ficelle.» (p.191).

Jeux formels aux contours baroques, dessinés néanmoins dans la géographie exemplaire et quasi parfaite des jardins symétriques de Versailles, les sites «réels» (et «royaux» - de «beaux jardins et de somptueux édifices pour la gloire de leur pays», p.25) parcourus par Poliphile, Acante, Ariste et Gélaste - masques fictionnels de Racine, Boileau, Chapelle et La Fontaine (toujours les miroirs), et les sites allégoriques parcourus par Psyché, dans la fable réécrite, peuvent encore tisser un autre espace du jeu signifiant: celui d'une illusion référentielle privilégiée. En effet, les objets de l'espace sont regardés

Expression utilisée dans ce contexte par Fumaroli à propos du inonde pastoral, pouvant être acceptée dans le cadre de l'espace de l'eau et des jardins de Psyché: «Le monde pastoral dépouille le gentilhomme de ses attributs guerriers et le convertit à la douceur, à la délicatesse, à une sorte de féminité virile qui le rend propre à tenir sa place sans effaroucher dans un gynécée disert et paisible. Ce gynécée se rêve dans une sorte d'*hortus conclusus*, de jardin vaste et clos d'où les violences de la nature sont aussi exclues, et où régnet tous les signes d'une heureuse fertilité, eaux jaillissantes, miroirs des fontaines, bosquets d'arbres, prairies, troupeaux, dans un perpétuel printemps. Ce mythe est lié à un rite.» (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990, p.53).

sous une optique qui, ne s'éloignant pas beaucoup du regard porté sur les choses dans les «Bergeries», soutient l'ontologie d'un romanesque galant et féérique qui suppose une idiosyncrasie auctorale définie par La Fontaine lui-même dans la préface du texte («il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie», p.16), et qui annonce déjà, en quelque sorte, le caractère diffus des formes du roman émergeant dans les dernières décennies du XVIIe. La promenade «en quelque lieu hors de la ville qui fût éloigné» (p.22) proposée, au début du roman, par Acante, pour écouter, dans un isolement idyllique, la lecture des aventures de Psyché, emmène symboliquement les quatre amis à Versailles, espace des jardins, des fleurs, des ombrages, espace par excellence de l'eau, des cascades, des canaux, des ruisseaux, des forêts, des grottes, espace du palais et de ses galeries de sculptures, de peintures, de tapisseries - la forme souhaitée dans la préface est retrouvée dans l'architecture du site, pour (ré) écrire Apulée. Signes d'un scénario référentiel où La Fontaine et son lecteur peuvent regarder leurs visages ou le visage du Roi (comme Psyché se regarde elle-même dans le cabinet des nymphes²¹), ces objets d'un art décoratif situés historiquement sont aussi des objets d'une allégorie recréée - Psyché ressemblant à une statue parmi les statues des galeries du palais des dieux -, à partir du moment où la fable s'introduit dans l'histoire.

Le dédoublement du monde décrit s'appuie effectivement sur une dialectique de l'histoire et de la fiction illimitée, qui construit à nouveau, dans ces espaces du jeu, une ligne de contiguïté entre l'écriture bucolique et l'écriture allégorique de La Fontaine. Psyché n'ose pas «se fier aux bois» (p.53) à cause des Faunes, se promenant à l'aise, par contre, dans les jardins qui entourent l'édifice du palais de Cupidon, dont l'architecture («classique») dénonce «la proportion, le bel ordre, et la correspondance de ses parties» (p.52). De même, les bergers de L'Astrée, bien qu'ils osent parcourir des bois obscurs ou des forêts épaisses (les bois métaphysiques que l'amant doit traverser pour se trouver lui-même et pour trouver l'autre), peuvent s'égarer à jamais ou gagner le centre du Forez désiré.

Paysages littéraires aux contours multiformes, Versailles et le Forez semblent ainsi accueillir des objets qui font partie d'une géographie de l'espace sans lesquels le monde décrit serait redoutablement vidé de significations structurales:

Voir DANDREY, Patrick, *op. cit.*, 1992, p.64 («conte (...) galant pour son sujet»); LAMBERT, Jean-Clarence, «La Fontaine, poète de l'eau» in LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Le Castor Astral, 1991, p. 13 («fable galante »).

Voir COULET, Henri, *op. cit.*, 1967, p. 284: «Limagination de La Fontaine devance ainsi la mode des contes de fées: il y a déjà dans Psyché le fond de *Cendrillon*, de *Barbe-bleue*, de *Gracieuse* et *Percinet*, fruits d'une époque où la fantaisie reprendra ses droits».

«Ce ne fut pas une petite joie pour Psyché de se voir si brave, et de se regarder dans les miroirs dont le cabinet étoit plein », p.44-

«En sorte que Psyché, passant d'une extrémité en une autre, demeura longtemps immobile, et parut la plus belle statue de ces lieux », p.48.

Graça Abreu voit justement dans le parc de Versailles (le palais de Cupidon en étant un reflet) «l'objet d'art par excellence» et «l'art suprême du discours poétique» (ABREU, Graça, *op. cit.*, 1999-2000, p.142) - le centre du centre, donc, où Psyché et le lecteur se sentent sûrs de leur rôle dans la fiction représentée.

Voir ANTONIOLI, Roland, «Le néo-platonisme de L'Astrée» in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p.79.

la transparence de l'eau qui coule aussi bien dans le parc de Versailles que dans les alentours du palais de Cythérée («un vrai cristal fondu», p. 163) ressemble aux «bords de ces délectables rivières» du Lignon, archétype fondamental du monde bucolique urféien; de même, les rives «plus agréables» (p. 115) où les nymphes laissent Psyché, après l'avoir sauvée d'un gouffre où elle s'est jetée pour mourir, ressemblent aux rives du Lignon où les nymphes d'Amasis ont déposé Céladon, après l'avoir sauvé des eaux du fleuve; finalement, la «Fontaine de la Jouvence» où Psyché a réussi à entrer, malgré l'interdiction formulée par Vénus, ressemble à la «Fontaine de la Vérité d'Amour» de Lastrée, vers laquelle les véritables amants se sont dirigés après avoir détruit l'enchantement maléfique qui leur en interdisait l'accès, à la fin du roman et de leur histoire de fiction.

Schémas à la fois référentiels et illusoires d'un monde hors du monde construit par les deux auteurs, ces espaces du jeu opèrent une sorte de synesthésie conceptuelle devenant le centre d'un parcours symbolique où l'on trouve - La Fontaine le comprend aisément - «des palais devenus jardins et des jardins devenus palais» (p. 108). Ce travestissement esthétique suppose ainsi un déguisement des êtres de fiction - Psyché déguisée en bergère pour chercher Cupidon; Céladon déguisé dans la «fainte Alexis» pour essayer de voir Astrée - qui est au cœur d'une définition métatextuelle de la fable dans la fable, d'une architecture ancrée dans les replis artistiques et poétiques du cercle fabulaire. L'histoire des bergers de *EAstrée* se nourrit, ainsi, d'une ambition fictionnelle qui dépasse les frontières d'un réalisme forcément artificiel, à l'époque baroque, pour reproduire l'essence virtuelle d'un monde parfait dépeint à partir du paysage réel forézien. Parallèlement, l'histoire des amours de Psyché et de Cupidon semble dépasser l'architecture réelle des jardins et du palais de Versailles pour célébrer, dans l'hymne final de la Volupté, «les forêts, les eaux, les prairies / Mères des douces rêveries» (p.215), c'est-à-dire, la fusion d'un réel possible dans l'espace artistique souhaité et situé au niveau de la fable, au niveau des «fables».

Les jeux de l'espace et les espaces du jeu se situent alors, dans le roman galant et allégorique de La Fontaine, dans l'espace ambigu de l'écriture, dont le signe exemplaire est celui du regard porté sur les choses: le regard censuré que Psyché jette sur Cupidon, celui-ci voulant préserver le secret identitaire de son visage (masque caché parmi les masques dévoilés), trouve un contrepoint intéressant dans l'avidité ou Féblouissement du regard de Psyché jeté ouvertement sur

URFÉ, Honoré d', *op. cit.*, p.9.

«Psyché cependant continuait de chercher l'Amour, toujours en son habit de bergère» (p.155).

«(...) ce jeune enfant [Céladon], sans considération de ce danger extrême, ce jour là s'habilla en bergère, et se mettant dans notre troupe fut reçu pour fille» (URFÉ, Honoré d', *op. cit.*, p. 115).

les objets de l'espace (les tapisseries, les statues, les édifices, les jardins, les grottes) - un regard transparent qui mythifie les objets et qui les rend des emblèmes décisifs d'un monde conçu selon la logique cohérente d'un conteur de fables, le projet de La Fontaine se confondant avec le songe de Poliphile, énonciateur métafictionnel de la fable de Psyché, médiateur intertextuel de l'énoncé de la fable de la déesse Astrée.

Le tissu fabulaire de ce roman écrit en 1669 par l'auteur des *Fables* reste, donc, un espace où se croisent des enjeux ontologiques, esthétiques, interartistiques justifiant la transformation interchangeable des jardins en palais et des palais en jardins. Le retour d'Astrée au XVIIe siècle français signifie, ainsi, l'inscription des structures du mythe ancien dans l'écriture sinueuse des «Bergeries». Mais ce retour signifie aussi, à la limite, la reprise du mythe dans l'écriture lafontainienne de l'équilibre qui ne peut pas refuser la tentation de la subjectivité quand la fable envahit l'histoire. Le retour d'Astrée peut finalement signifier, de d'Urfé à La Fontaine, un effort pour rendre visibles, à l'intérieur de l'espace des textes, les espaces de la fiction littéraire, la fabulation essentielle d'une architecture scripturale fidèle à la symbiose des formes artistiques.

Je reprends le titre de Fumaroli cité ci-dessus (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990).

La tentation du théâtre chez La Fontaine

Ana Clara Santos
UNIVERSITÉ DU ALGARVE

La diversité est au coeur de la production littéraire de La Fontaine. Son "inquiétude" et son "humeur volage" ne sauraient souffrir "nul attachement". Sa persistance à "ménager sa volonté" le détachera de ses contemporains sur une voie originale qui le conduira à changer "tous les jours de manière et de style", à "chanter sur tous les tons" et à invoquer "des neuf Soeurs la troupe tout entière". Tel un "papillon" dans les airs, tout le charme et rien ne l'attache.

Pourtant parmi ces multiples variations il est un genre sur lequel il reviendra, à plusieurs reprises, tout au long de sa carrière: c'est le théâtre. On pourrait même dire que c'est par le théâtre que tout commence et tout se termine dans le monde des lettres de La Fontaine.

Pour marquer ses débuts dans les Lettres, La Fontaine, à l'âge de 33 ans, donne à l'impression une pièce de Térence, *l'Eunuque*. Se donner à voir aux yeux du public, pour la première fois, avec une comédie, adaptée de Térence, "médiocre copie d'un excellent original", comme il l'affirme dans l'Avant-propos, c'est synonyme d'un profond désir de réussite dans le milieu littéraire, marqué par une volonté de conciliation entre la tradition et la mode. Une tradition qui valorise l'autorité des Anciens où Térence, rival de Plaute, est tenu pour le modèle humaniste (pureté, netteté, clarté) le plus adapté au goût des honnêtes gens de son temps. Une mode qui préconise, sous l'effet de la Fronde, la vogue de la comédie avec Corneille ou Scarron, mais aussi celle des "Belles Infidèles" avec Marolles ou Perrot d'Ablancourt. En effet, en 1654, la vogue des "Belles Infidèles" est à son sommet avec la parution, entre autres, de *Lucien* d'Ablancourt et la *Rhétorique* d'Aristote donnée par François Cassandre. La traduction, reconnue comme genre et pratique littéraire à part entière, constitue ainsi un excellent moyen d'accès à la notoriété littéraire. Même si La Fontaine présente sa pièce avec la modestie qui convient à un débutant, son choix révèle bien son aspiration de prendre place parmi les meilleurs créateurs de son époque. Sensible à l'évolution du goût du public, le poète a su s'orienter vers l'adaptation versifiée, moins soumise à l'original. Sensible au goût naissant à la Cour et aux Salons, il prétend plaire aux "dames et aux chevaliers", public plus délicat et plus raffiné, en habillant "à la française" les Anciens, en transformant la courtisane en

une pauvre veuve forcée d'accepter la charité d'autrui, le viol en un baiser furtif sur la main de Pamphile donné par celui qui deviendra son époux, et les épisodes de bravoure en un tableau voué à la suprématie de l'Amour alors inexistant dans l'original.

Mais la rapide ascension littéraire à laquelle il aspirait lui était déniée. Que l'on penche vers la position des frères Parfaict qui, en 1746, ont prétendu que *LEunuque* aurait été accueilli par des sifflets ou vers la position de la critique moderne qui ne lui accorde même pas la mise à l'affiche, ce qui est sûr c'est que cet échec souffert par l'auteur, dès son premier essai, le condamna, l'espace de quelques années, au silence. Sous le coup de la déception, il abandonne le théâtre et place son poème *Adonis* (1658) sous la protection de Fouquet. Pourtant le maître des Eaux et Forêts sera amené à composer, l'année suivante, *Les Rieurs du Beau-Richard*, ballet en vers, chants, danses et lazzi sur une anecdote tirée d'une chronique locale destinée à divertir des amis de Château-Thierry et jouée pendant l'hiver 1659-1660.

Même s'il abandonne le théâtre pendant l'espace d'une longue décennie, s'adonnant à la composition des Fables (1668), des *Contes et Nouvelles en vers* (1669), il ne quittera pas l'esthétique théâtrale pour autant. Dans son troisième recueil des *Contes* en 1671, il introduit *Clymène*, comédie qui n'inclut "aucune distribution de scènes, la chose n'étant pas faite pour être représentée". Cette mise en scène de l'allégorie du Parnasse à laquelle il s'applique n'est autre que l'occasion de réitérer une profonde méditation sur l'inspiration poétique et les fins de la création littéraire comme on verra plus loin.

Entière consécration du genre n'avait pas quitté l'esprit du poète. Mais ce sera à nouveau l'échec qui le guette, cette fois-ci, causé par la puissance de Lulli qui réserve à *Daphné* (1674) le même sort réservé au *Malade imaginaire* de Molière un an auparavant. Composé en 1674, à la demande de Lulli, il voit son livret d'opéra refusé par le compositeur qui lui préfère *Proserpine* de Quinault, malgré les efforts de Mme de Montespan ou Mme de Thiange. Retiré des *Me'tamorphoses* d'Ovide (I, 452-467), La Fontaine y ajoute l'amour de Daphné pour Leucippe ainsi que son mariage final avec Apollon. Renouant avec l'inspiration mythologique de *Clymène*, l'œuvre reprend quelques principes de Psyché' et d'Adonis, chers à l'"empire de l'Amour". Les variations sur le sentiment amoureux et les déguisements entrepris sont propres à la pastorale dramatique insérées ici au cœur de la poétique galante et précieuse mise en scène par la nymphe Daphné qui, prévenue contre l'amour:

Clymène.

Amour, n'approche point de nos ombrages doux,
De nos prés, de nos fontaines;
Laisse en repos ces lieux; assez d'autres que nous
Se feront un plaisir de connaître tes peines .

se lamente sur le sort des jeunes filles soumises à la tyrannie de ceux qu'elles côtoient:

Que notre sexe a d'ennemis!
A combien de tyrans le destin l'a soumis!
Des amants importuns, un père inexorable,
Un devoir impitoyable;
Tout combat nos désirs: trop heureuses encor
Si nous n'avions que cette peine!

Ce thème aurait pu très bien réussir dix ans plus tôt. Malheureusement, au printemps 1674, le goût de la Cour n'est plus celui de la ville; on n'est plus à l'évocation de Vénus, à l'heure des douceurs pastorales, mais plutôt à celle de Mars, avide d'héroïsme, à une heure où la France fait désormais face à une véritable coalition européenne. Dans son épître à la satire *Le Florentin*, La Fontaine ne manque pas d'en faire allusion en ces termes:

Je pourrais alléguer encore un autre point:
Les conseils, "Et de qui?" Du public: c'est la ville,
C'est la Cour, et ce sont toute sorte de gens,
Les amis, les indifférents,
Qui m'ont fait employer le peu que j'ai de bile:
Ils ne pouvaient souffrir cette atteinte à mon nom;
La méritais-je? On dit que non.
Mon opéra, tout simple, et n'étant, sans spectacle,
Qu'un ours qui vient de naître, et non encor léché,

² *Daphné*, I, 2.

³ *Idem*, III, 5.

Plaît déjà. Que m'a donc Saint-Germain reproché?
Un peu de pastorale? Enfin ce fut l'obstacle.
J'introduisais d'abord des bergers; et le Roi
Ne se plaît à donner qu'aux héros de l'emploi:
Je l'en loue. Il fallait qu'on lui vantât la suite;
Faute de quoi, ma Muse aux plaintes est réduite.
Que si le nourrisson de Florence eût voulu,
Chacun eût fait ce qu'il eût pu.

Pour un auteur à l'écoute du goût du public, l'opéra semble avoir été, pour La Fontaine, une voie dans laquelle il persiste dans sa volonté d'ascension théâtrale qu'il n'arrive pourtant pas à percer. En 1682, dans le même recueil où fut publié *Daphné*, sont donnés les deux premiers actes d'un livret d'opéra, *Galatée*, inspiré, lui aussi, des *Métamorphoses* d'Ovide (XIII, 750-897). Presque dix ans plus tard, en 1691, il y revient une dernière fois, à l'âge de soixante-dix ans, avec *Astrée*, inspirée du roman d'Honoré d'Urfé et de son complément par Baro, mise en musique par Colasse, élève et gendre de Lulli et représentée le 28 novembre 1691 à l'Opéra. Ce sera à nouveau un échec complet.

De ce parcours, il faut encore faire référence à une pièce dont le texte est perdu, représentée sans succès à la Comédie-Française en 1683, *Rendez-vous*. Et finalement, à une tragédie inachevée inspirée de *Liliade*, *Achille*, retrouvée parmi les papiers de son ami Maucroix et publiée en 1785.

On le voit, à côté de la tentation romanesque subie pendant la décennie de 60, se profile un regard toujours aussi aigu sur la création théâtrale. La voie inaugurée par la comédie dans *LEunuque*, tantôt infléchie vers la farce, *Les Rieurs de Beau-Richard*, tantôt inachevée vers la tragédie, dans *Achille*, ou inassouvie vers l'opéra, dans *Daphné*, *Galatée* ou *Astrée*, aboutira pourtant à l'édifice d'une esthétique secondée par le plaisir de composer, ayant comme épicerie la technique dramatique, qui allie la poésie à la musique, le sublime au naturel, le lyrisme au galant, le plaisant au sérieux, l'Ancien au Moderne.

Que *Clymène* soit posée comme une comédie qu'il faut lire et non représenter, donnée comme un dialogue sous sa forme théâtrale sans découpage de scènes, n'est pas synonyme du hasard. Le fait que l'auteur se serve de l'esthétique théâtrale est lourd de sens. Que Melpomène, muse de la tragédie, puisse jouer la comédie, et que sa rivale Thalie puisse donner la réplique à la façon d'une tragédienne annonce, pour ainsi dire, une démarche qui s'affirmera, avec force, dans

A *Madame de Thiange*, épître au sujet de la satire *Le Florentin*, 1674-

le processus de sa création poétique: l'assemblage des tons et des styles. A l'image de *Clymène*, les *Amours de Psyché et de Cupidon*, reprennent la métaphore théâtrale et opposent, à nouveau, la comédie à la tragédie. Le poète qui fait découvrir son œuvre à ses amis la pose non seulement comme une parole qui se dit, qui se raconte, mais aussi comme une parole qui se montre, qui se met en scène. Le roman, construit à l'image d'une tragédie, constitue vite le fondement vers une discussion entre les poètes sur la création littéraire elle-même. Sinon voyons.

Louverture du récit se fait sous la forme tragique avec la présence de la Fatalité la plus traditionnelle, celle de l'oracle des Dieux:

Lépoux que les Destins gardent à votre fille
Est un monstre cruel qui déchire les cœurs,
Qui trouble maint État, détruit mainte famille,
Se nourrit de soupirs, se baigne dans les pleurs.

A l'Univers entier il déclara la guerre,
Courant de bout en bout un flambeau dans la main:
On le craint dans les cieus, on le craint sur la terre;
Le Styx n'a pu borner son pouvoir souverain;

C'est un empoisonneur, c'est un incendiaire,
Un tyran qui de fers charge jeunes et vieux.
Qu'on lui livre Psyché; qu'elle tâche à lui plaire:
Tel est l'arrêt du Sort, de l'Amour, et des dieux.

Menez-la sur un roc, au haut d'une montagne,
En des lieux où l'attend le monstre son époux;
Qu'une pompe funèbre en ces lieux l'accompagne,
Car elle doit mourir pour ses sœurs et pour vous.

⁵ Les *Amours de Psyché et de Cupidon*, Livre premier.

Tout le récit se voit construit autour des successifs retournements tragiques, les multiples péripéties jusqu'à la sortie, enfin, du Malheur et de la Tragédie vers le Bonheur: à la fatalité exhalée par Vénus sera opposée la protection de Cupidon jusqu'à l'abandon total de la vengeance.

Pourtant certains indices en détournent cette lecture.

La fatalité divine devient très vite fatalité humaine et morale car l'héroïne, placée sous la condamnation de son mari, deviendra la victime de ses propres défauts, "la curiosité, la vanité et le trop d'esprit":

Et puisque vous voulez votre perte, et que le destin le veut aussi, je vais y mettre ordre, et commander au Zéphire de vous apporter vos sœurs. Plût au sort qu'il les laissa tomber en chemin!

Ce détournement du tragique était donc nécessaire pour accéder à quelque chose de plus important qu'il assigne à la création littéraire, la suspension de son esprit:

Je conviens qu'il faut tenir l'esprit en suspens dans ces sortes de narrations, comme dans les pièces de théâtre: on ne doit jamais découvrir la fin des événements; on doit bien les préparer, mais on ne doit pas les prévenir.

Cette suspension devient donc synonyme d'"incertitude", source inébranlable vers la condition même de toute création poétique, le plaisir esthétique:

En un mot le plaisir que doit donner cette Fable à ceux qui la lisent, ce n'est pas leur incertitude à l'égard de la qualité de ce mari; c'est l'incertitude de Psyché seule.

Les plaisirs du théâtre (le tragique et le rire, l'admiration et le pathétique, l'héroïque et la satire) concourent à placer au même rang les plaisirs de la simple lecture tel un véritable "théâtre dans un fauteuil" avant la lettre. La lecture deviendrait un vrai transport, un véritable ravissement, cette "impression vive" ou ce "sentiment" recherché dans cet habillement "à la française", dans ce détachement du Modèle qui le pousse vers l'originalité:

Ce n'est pas à force de raisonnement qu'on fait entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent: leur sentiment me justifiera, quelque téméraire que j'aie été, ou me rendra condamnable quelque raison qui me justifie. Pour bien faire, il faut considérer mon ouvrage sans relation à ce qu'a fait Apulée, et ce qu'a fait Apulée sans relation à mon livre, et là-dessus s'abandonner à son goût.

⁶ Idem.

⁷ Préface.

⁸ Idem.

⁹ Ibid.

Or cette incertitude est une des voies vers la discussion qui s'engagera entre les quatre poètes, dans le château de Versailles, autour de la remise en cause du Tragique et du Comique. Polyphile/La Fontaine conteste vivement ce système tragique:

Voilà comment raisonnait la pauvre Psyché, ingénieuse à se procurer du mal; mais bien éloignée de l'intention qu'avait eu Amour à qui cet endroit où la Belle se trouvait alors, était venu fortuitement dans l'esprit; ou que peut-être l'avait laissé à la discrétion du Zéphire.¹⁰

Cette critique de l'herméneutique tragique trouve une forte assise sur l'épicurisme défendu ici par La Fontaine dans les paroles que Cupidon adresse à Jupiter:

Que vous importe? reprit l'Amour. Votre félicité dépend-elle du culte des hommes? qu'ils vous négligent, qu'ils vous oublient, ne vivez-vous pas ici heureux et tranquille, dormant le trois quarts du temps, laissant aller les choses du monde comme elles peuvent, tonnant et grêlant lorsque la fantaisie vous en vient?¹¹

La même position est réitérée par Gélaste, le partisan du rire et de la comédie. Sortir de la tragédie et des "pleurs", "condition des mortels", et pratiquer le rire et l'insouciance, ce serait accéder au rang des dieux. Mais cette sortie n'est pas l'issue idéale car La Fontaine, par la discussion engagée sur les mérites respectifs du genre comique et du genre tragique, mettra en scène la relation antithétique de deux éléments nécessaires à son esthétique. Selon Gélaste, "comme la Tragédie ne nous représente que des aventures extraordinaires et qui vraisemblablement, ne nous arriveront jamais, nous n'y prenons point part"¹²; cependant, c'est elle qui peut nous toucher par la pitié, véritable "ravisement" ou "extase", qui a quelque chose de sublime:

La tragédie a encore cela au dessus de la comédie, que le style dont elle se sert est sublime; et les beautés du sublime, si nous en croyons Longin et la vérité, sont bien plus grandes et ont un tout autre effet que celles du médiocre. Elles enlèvent l'âme, et se font sentir à tout le monde avec la souveraineté des éclairs (...) Il est de ceci comme d'une Beauté excellente et d'une autre qui a des grâces: celle-ci plaît, mais l'autre ravit.¹³

Les Amours de *Psyché et de Cupidon*.

Idem, Livre second.

Les Amours de *Psyché et de Cupidon*, Livre Premier.

Idem.

La solution ne passe pas, de la sorte, par un choix mais par un compromis qui atteindra l'effet totalisant: le mélange des tons, du sérieux au plaisant, du merveilleux héroïque au galant, tous au service de la mise en scène du spectacle des passions. Or ce balancement entre le plaisant et la fatalité est une constante de la création littéraire elle-même, du processus de la genèse à celui de la production de ses effets. Arrêtons-nous un instant sur les propos d'Ariste sur les tragédies:

Or, je vous soutiens, avec le même Platon, qu'il n'y a divertissement égal à la Tragédie, ni qui mène plus les esprits où il plaît au poète. Le mot dont se sert Platon fait que je me figure le même poète se rendant maître de tout un peuple, et faisant aller les âmes comme des troupeaux, et comme s'il avait en ses mains la baguette du dieu Mercure.

Le Poète est donc maître tout-puissant puisqu'au moment de la Création, il ordonne à sa convenance. Ce mythe de la "fatale main" de l'artiste-poète, apte à créer pour en faire apparaître des significations, nous plonge d'emblée dans l'esthétique lafontainienne qui prend assise sur la métaphore théâtrale, dans ses deux dimensions tragiques ou comiques. Psyché, mythe de la poésie, sinon de la littérature même, du moins de la création littéraire lafontainienne, marquée par une doctrine, du côté de l'Auteur, des effets esthétiques, ainsi que de la proclamation d'un art de sentir et de bien lire, du côté des Lecteurs, récepteurs de ce spectacle.

Le texte n'existe plus que par lui-même, par son autorité toute nouvelle qui fait jaillir sa cohérence interne et son essence originale. Ainsi le mythe de Psyché, associé au mythe de Cupidon, de ce dieu invisible, représente-t-il la nécessité de s'abandonner à son goût et de s'éloigner de la critique, incapable de sentir les grâces des plus belles créations. Ce désir de liberté dans la création et sa réception marque bien son choix envers un genre mineur qui n'est même pas recensé par Boileau dans sa *Poétique* et dont il prétend l'élever au détriment des règles et de la hiérarchie des genres. Par là se développent des mythes qui sont autant des métaphores de la création artistique où celle de la création théâtrale est un pôle diffuseur de senteurs, de couleurs et de tons, adaptables à son caractère et à son goût.

Ce spectacle n'est-il pas magnifiquement illustré par la composition des Fables qui valorise volontiers la mise en scène de dialogues, comiques ou tragiques, dans une volonté irrépréhensible d'élévation d'un genre non reconnu à l'époque?

"Mais en dehors des fables et peut-être de quelques contes, La Fontaine, dira-t-on, n'a rien écrit qui vaille" .

¹⁴ ibid.

Pierre Clarac dans sa préface à l'édition des Œuvres complètes de La Fontaine présentée par Jean Mander en 1965 aux Éditions du Seuil dans la collection "Intégrale".

On espère avoir démontré, au contraire, que sa démarche toujours renouvelée autour de ses écrits pour le théâtre a permis au maître des Eaux et Forêts, si épris de diversité, de s'exercer à volonté sur la variété des tons et des styles, de passer à son gré du grave au doux, du plaisant au pathétique, du comique au tragique, du sublime au satirique lui permettant de revigorer toute son œuvre romanesque et poétique autour de son goût prononcé pour la progression dramatique et de son génie du dialogue.

Dans son Discours à Mme de Sablière, en 1684, le poète se présentait en ces termes:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.

Pourtant il en est une à laquelle il restera toujours fidèle: celle de la création théâtrale et l'apologie de la parole qui se donne à voir et à lire en spectacle.

Comment doit-on comprendre ce perpétuel retour vers le théâtre de la part d'un auteur tel que La Fontaine, marqué par la diversité? Doit-on se contenter de le placer sous le signe d'une frustration annoncée issue de ses nombreux échecs sur la scène théâtrale? Nous ne le pensons pas. Ne faudrait-il pas y voir plutôt le signe d'une apothéose autour de la métaphore théâtrale qui conduirait le Poète à l'édification d'une esthétique aux contours multiples dans sa variation des tons ou la multiplication des styles, plus apte à former le goût de ceux qui, espérait-il, pouvaient devenir plus sensibles?

Jamais parterre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances.¹⁷

Ne serait-il pas la voie ouverte vers une réflexion sur la hiérarchie des genres et un moyen de faire accéder le conte ou la fables, genres mineurs, à un rang plus haut et atteindre ainsi une sphère plus large du public?

Discours à Madame de La Sablière lu par La Fontaine à l'Académie le 2 mai '84.

¹⁷ *Les Amours de Psyché et de Cupidon*.

Ces multiples essais dramatiques aboutissent à cette "recherche d'un miroir qui soit fidèle sans pour autant aveugler celui qui le regarde"¹. Comme les grands créateurs du théâtre classique qui ont voulu mettre à nu les mœurs du Grand Siècle, le poète des fables, tout en écrivant sa "comédie à cent actes divers" a continûment cherché à mettre en scène les modèles anciens dictés par son amour de Belles-Lettres.

J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours.

Références bibliographiques

Bury, E., *Lesthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996.

Duchêne, R., *Jean de La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990.

La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition présentée par Jean Marmier, Paris, Seuil, EIntégrale, 1965.

Gallardo, J-L., *Le spectacle de la parole, La Fontaine, Adonis, Le songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paradigme, Références, 7, 1996.

Grosperin, J-R, "Quelque chose entre deux. Sur *Adonis* et *Les Amours de Psyché* de La Fontaine", *Littératures*, 35, automne 1996, 65-85.

Marouzeau, J., *Térence*, t. 1, Paris, "Les Belles Lettres", 1979.

Emmanuel Bury, *Lesthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, p. 87.
Discours à Madame de La Sablière.

De fabula confabulemus: la matrice classique des *Fables* de la Fontaine

Ana Ferreira
UNIVERSITÉ DE PORTO

Inventian des Arts étant un droit aînesse
Nous devons i Apologue à l'ancienne Grèce.

De nos jours, l'idée qu'on a des fables vient surtout de la tradition lafontainienne. Cela ne doit pas nous étonner, parce que La Fontaine a bien surpassé ses principaux maîtres, c'est-à-dire Ésope (VI^e - V^e siècle av. J -C), le père de la fable selon les Grecs, et Phèdre (15 av. J -C. - 50), le plus connu des fabulistes de la Rome Classique. Pour qu'on puisse mieux comprendre cette influence de l' Antiquité sur La Fontaine, il nous faut d'abord rappeler les origines du genre en Grèce.

Il n'est pas facile de spécifier en quelles circonstances a surgi ce genre littéraire qui ne l'a été que plus tard. Cette affirmation peut sembler paradoxale, mais elle montre fidèlement ce qui s'est passé. Lun des premiers témoins de théorisation sur la fable dont nous avons connaissance est d' Aristote, qui nous la présente non comme un genre littéraire, mais comme une figure rhétorique sur laquelle les auteurs s'appuyaient pour rendre son argumentation plus vive, plus belle, plus convaincante (*Rhétorique* II. 20).

C'est tout à fait cela que confirment beaucoup de textes dont on dispose aujourd'hui (sauf les anthologies), où la fable intéresse en tant *qu'exemplum* qui permet aux différents auteurs d'illustrer leurs avis.

Contrairement à ce qui se passe avec beaucoup d'autres genres, comme la comédie ou la tragédie, et bien que la fable soit un «genre» très ancien, il n'y en a aucun indice chez Homère. Le premier exemple d'apologue qu'on connaît en Grèce Ancienne - celui du *Faucon et du Rossignol* - nous est présenté par Hésiode (*Op.* 202-212), un poète de la fin du VIII^e siècle av. J -C, qui accorde à la littérature une fonction didactique. Il raconte cette fable, où on aperçoit déjà

La Fontaine, *Fables*, III. 1.

l'un des thèmes les plus fréquents du genre - l'oppression ou le triomphe des plus forts sur les faibles, dans une œuvre intitulée *Travaux et Jours*, qu'il dédie à son frère cadet, Perses, pour essayer que celui-ci, en voyant la cruauté d'une telle organisation sociale, devînt un homme plus juste et moins insolent.

On peut dire alors que, dès le premier témoignage écrit, on vérifie que la fable a commencé non par être un genre indépendant, mais par se constituer en *exemplum* des idées que l'auteur voulait rendre plus attachantes aux auditeurs/lecteurs auxquels il souhaitait apprendre des valeurs morales, sociales ou politiques. Il est donc évident que la fable a toujours eu un but didactique et moralisateur.

Les autres témoins qu'on a de la fable jusqu'au V^e siècle av. J.-C. nous la présentent comme un motif de la poésie, surtout de l'iambique. Cela nous mène à conclure que, pour mieux comprendre la genèse de la fable, nous devons connaître celle de l'iambographie.

À l'origine, les Grecs étaient un peuple dédié à l'agriculture et à la garde des troupeaux pour leur subsistance, malgré les conditions géomorphologiques et climatiques peu favorables pour ces labeurs. Telles difficultés, associées à la forte religiosité de ce peuple, ont suscité plusieurs fêtes en honneur des dieux favorables à la fécondité des champs, comme Déméter et Dionysos. Pendant les festivités, qui s'allongeaient quelques jours, il y avait une sorte de procession - le *kw&moV* ('comos') - à laquelle les participants chantaient et dansaient, souvent masqués d'animaux, en se manifestant librement, ce qui donnait origine à des paroles satyriques et même obscènes.

C'est de ces célébrations que la poésie iambique et la comédie ont emprunté quelques caractéristiques, comme le dévergondage d'expression, le goût pour la critique et pour l'attaque aux puissants. Cette mordacité est partagée par la fable, qui s'est développée littérairement au sein de ces genres-là et qui a aussi emprunté du *kw&moV* les bêtes qui seront les personnages principaux du récit.

Le banquet (*sumpovsion* 'symposion'), un autre moment des fêtes religieuses, est devenu une occasion culturelle par excellence dans le monde grec, surtout en contexte profane. Pendant ces symposiums, les convives s'amusaient en déclamant des poèmes - souvent composés *ad hoc*, en racontant des fables, des mythes, des anecdotes, des proverbes ou maximes, en proposant des énigmes ou en s'attaquant et critiquant.

C'est donc dans ce contexte que, dès le VII^e siècle av. J.-C., la poésie iambique s'est développée et que la fable s'est diffusée, ce qui nous fait mieux comprendre non seulement le caractère ludique des deux, mais aussi les autres éléments qu'elles partagent: leur matrice satirique et exhortative.

Curieusement, Ésope était souvent présenté comme un perspicace déchiffreur d'énigmes, fait qu'on peut confirmer aussi dans la *Vie d'Ésope* que La Fontaine réfère au début de ses Fables.

La tradition de la fable chez les Grecs a également subi l'influence du traitement du thème *animal* par le simili et par le mythe, spécialement en ce qui concerne la description des animaux, leur fonction symbolique et leur usage étant le second terme de comparaison. Et on ne peut pas non plus oublier le rôle que ce type de personnages jouait dans les comédies, comme le témoigne Aristophane, qui mettait en scène des chœurs de guêpes, d'oiseaux, de grenouilles (cf. œuvres homonymes), à la fin du V^e siècle av. J.-C.

On doit mentionner encore les contributions orientales, parce qu'en vérité, la fable a également des racines mésopotamiennes et même égyptiennes. Cette influence devient évidente quand nous nous rappelons des quelques animaux dont l'intervention est plus usuelle dans les fables, mais qui ne faisaient partie de la faune grecque: il n'y avait pas de lions (influence mésopotamienne), ni de singes, d'escarbots ou de chats (influences égyptiennes).

De la convergence de ces tributs-là a résulté une très riche tradition orale à laquelle, jusqu'à la publication de la première anthologie (datée du IV^e siècle av. J.-C. dont l'auteur était Démétrios de Phalère), les poètes empruntaient des *exempla* pour, comme on a déjà vu, embellir leurs textes et pour les rendre plus éloquents.

Alors, on peut conclure que ce genre a résulté d'un développement graduel et qu'il ne se doit pas à la création d'un auteur qu'un jour a eu de l'inspiration et a écrit les premières fables. Le même, on le sait, s'était déjà passé avec les épopées dites d'Homère, qui, si elles ont existé, n'ont fait que conserver par écrit une tradition très ancienne.

Pourquoi parle-t-on donc d'Esopé, père de la fable, si on sait bien que le premier exemple que nous connaissons appartient à Hésiode qui est antérieur? Cette dispute se manifestait déjà dans l'Antiquité: s'il y avait des auteurs qui acceptaient la tradition pour vraisemblable (cf. Hérodote II. 134, qui nous présente Esopé comme *\ou& bgopoiou&L* - 'celui qui écrivait les fables' - ou Platon⁴ qui nous dit que Socrate a essayé d'écrire en vers les apologues d'Esopé), il y avait d'autres, comme Quintilien (*Institution Oratoire* V. 11. 19), qui la refusaient: «*les fables (...),[sont] connues sous le nom de fables ésopiques, auoiqu'Ésopé rien soit pas l'auteur, (car il semble auil faille en attribuer la paternité à Hésiode).*»

Pour les Grecs, il était nécessaire que toutes les choses aient un créateur. On ne peut pas assurer d'où vient la tradition qui fait du esclave phrygien (ni même si celle-ci était vraiment sa naturalité) fondateur de ce type de récits. Les studios acceptent de nos jours que, dès qu'un quidam (pour utiliser le latinisme très employé par La Fontaine), dont le nom était peut-être Esopé, est devenu particulièrement connu par le fait d'avoir recours aux fables en diverses situations

Il semble qu'en Sumérie la fable n'était non plus un genre individuel et qu'elle était rattaché aux cultes religieux et donc à la littérature sapientielle.

⁴ *Phéion* 60d-61c.

Quintilien - Institution Oratoire - Tome III (livres IV et V), texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

En outre, la fable est parvenue à avoir un rôle analogue à celui des Poèmes Homériques, tellement importants que, en cas de querelle, on les citait pour mettre fin aux différends. En *Guêpes* (566 sq.), Aristophane insinue que les gens s'aidaient aux fables aux occasions difficiles. Selon Filocléon, qui raconte à Bdélyctéon comment les gens essayent d'émouvoir les juges aux tribunaux,

les uns dépbrent leur pauvreté et y ajoutent; les autres nous content des fables; d'autres quelque facétie d'Esopé; tel autre plaisante pour me faire rire et déposer ma colère...

On voit alors, et une fois de plus, que le rire, incité par la fable, a toujours des intentions sérieuses.

Ultérieurement, c'est-à-dire, quand, surtout à partir du V^e siècle av. J.-G., la rhétorique devient plus importante aux *curricula*, la fable a pris pour soi un autre rôle didactique: comme les messages transmis par elle étaient très éducatifs pour les plus jeunes, les rhéteurs ont joint l'utile à l'agréable et ont commencé à les employer pour l'entraînement des compétences rhétoriques des pupilles. De cette façon, les jeunes apprenaient à s'escrimer à l'oratoire et en même temps ils intériorisaient les valeurs qui devaient être sous-jacentes à leurs vies. Les *Progymnasmata* comme ceux de Theon (I^e siècle), Hermogènes (II-III^e siècles) ou Aphthonius (IV - V^e siècles), en sont des exemples. C'étaient des exercices préliminaires pour entraîner le savoir faire rhétorique, selon lesquels les jeunes devaient, par exemple, ou faire des argumentations à propos des fables ou les réécrire avec des altérations ou des ampliations.

Cet usage de la fable en tant qu'outil d'enseignement a favorisé sa survie jusqu'à présent, car, en vérité, elle a d'ordinaire été considérée un genre mineur, populaire, situation qui s'altère vraiment avec le succès de La Fontaine.

Voyons à grands traits le parcours de la fable jusqu'à La Fontaine. En ce qui concerne l'Antiquité, on doit encore évoquer deux auteurs, Babrius (II^e siècle), qui a mis en vers les fables compilées par Démétrios de Phalère, et Avianus (IV^e siècle). Après la chute de l'empire romain, l'art de l'apologue s'est perpétué non seulement comme texte littéraire (bien qu'on continue à faire des copies et des compilations sur les modèles de l'Antiquité, notamment celle qu'on connaît par le nom de *Romulus*), mais comme élément pratique de la vie quotidienne, adapté aux besoins de l'époque, à la nouvelle réalité sociale (surtout à la prédication chrétienne) avec un esprit principalement didactique et scolastique.

Au Moyen Âge, on peut faire référence au *Roman du Renâit*, dont les épisodes se passaient au tour d'un personnage principal (comme à l'épopée) et qui représentait un monde animal avec une hiérarchisation pareille à celle de la société

Un épisode très connu est celui de la dispute de l'île de Salamine au VI^e siècle av. J.-G.: les Athéniens invoquaient en sa faveur l'extrait de l'*Illiade* où Homère disait qu'elle appartenait aux protégés de la déesse Athéna.

Aristophane, *Les Guêpes. La Paix*, texte établi et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

humaine, en représentant l'organisation féodale. On ne peut pas oublier non plus les *Bestiaires*, héritiers du *Physiologus*, des traités de zoologie allégorique avec un but moralisateur. Eune des versions les plus célèbres est celle de Guillaume Normand (XII^e siècle). On doit encore évoquer les *ysopets* ('petit Ésope') et les *avionnets* ('petit Avianus'), des fables proprement dites, en langue vernaculaire, écrites en vers d'huit syllabes et à rimes plates, qui exprimaient des influences classiques, mais aussi orientales. Les ysopets réfléchissaient donc l'ancienne sagesse populaire, mais ils étaient adaptés aux moeurs de l'époque: il y en avait même un bœuf qui assistait à la messe!

Pendant toute cette période, les fables étaient encore utilisées comme *exempla* par les autres genres, ainsi que les chroniques, la chanson de geste et, surtout, les sermons (plus simple était l'auditoire, plus les fables y étaient employées, ce qui nous fait rappeler les mots de Quintilien, selon qui «les fables (...) exercent ordinairement de l'influence sur les esprits frustrés et peu cultivés, lesquels écoutent les fables avec plus de naïveté, et, séduits par le plaisir qu'ils éprouvent, croient aisément ce qui les charme.»).

C'est à la Renaissance et à l'avent de l'imprimerie qu'on doit la redécouverte et une plus grande divulgation de la fable classique. Pendant le Moyen Âge, bien qu'on attribue les fables à Ésope, on ne connaissait pas le texte grec qui a été publié pour la première fois en 1505. Même Phèdre n'était connu qu'indirectement (première édition en 1596).

Éveil de la culture classique en Italie, en ce qui concerne la fable (avec Perotti, Abstemius, Faërne, Verdizotti), a influé sur l'évolution de la fable en France, où, comme partout, ont fleuri des apologues en vers latin (comme ceux de Jacques Régnier ou Commire). Nonobstant, dans cette période, on a aussi écrit des fables en langue vernaculaire, soit en vers (Guillaume Haudent), soit en prose (Rabelais ou Bonaventure des Périers).

Il faut encore considérer les emblèmes où la fable était racontée par mots et images. En France, on peut faire notamment référence à ceux de Guillaume Guérout (1550), basés sur ceux d'Alciat (1531). La Fontaine connaissait aussi les *Fables d'Esopé Phrygie Moralisées ou les Fables d'Esopé Illustrées des Discours Moraux, Philosophiques et Politiques* de Jean Baudoin (1639).

Ce ne sont que des exemples de l'abondance de production en ce qui concerne la fable au Moyen Âge et à la Renaissance, qu'on a brièvement cités pour rappeler que l'intérêt pour ce type de récit a été constant jusqu'à La Fontaine et qu'il, malgré d'autres influences, a toujours eu sous-jacente l'apologue gréco-latin.

Il nous reste à réfléchir sur le mode comment le maître des Eaux et des Forêts saisissait l'influence classique.

On admet qu'à l'origine les fables, énoncées au sein des fêtes, des banquets, étaient destinées aux adultes plus qu'aux enfants. Cependant, plus tard (et jusqu'à nos jours), les fables ont devenu un moyen de, en divertissant les petits, leur enseigner des vertus, le raisonnement et même des techniques d'écriture. Bien que La Fontaine n'ait pas cette intention comme la plus importante (il voulait faire de la critique subtile de ce qui se passait à son temps), il l'invoque dans la dédicace qu'il fait au petit prince, Monseigneur le Dauphin, fils de Louis XIV:

C'est un entretien convenable à vos premières années. Vous êtes en âge où l'amusement et les jeux sont permis aux Princes; mais en même temps vous devez donner quelques-unes de vos pensées à des réflexions sérieuses. Tout cela se trouve aux fables que nous devons à Ésope . Uapparence en est puérile, je le confesse; mais ces puérlités servent d'enveloppe à des vérités importantes. (...) Ésope a trouvé un art singulier de les rassembler [i.e. des inventions utiles et agréables] l'un avec l'autre. La lecture de son ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu, et lui apprend à se connaître sans qu'elle s'aperçoive de cette étude en même temps quelle croît faire tout autre chose .

La Fontaine, conscient du fait que le fond sur lequel il voulait travailler était très ancien et bien connu de tout le monde, a besoin d'introduire de l'innovation dans son recueil. Quand il le déclare dans la Préface, il en profite pour exprimer dès lors un des principes de son époque - ou de tous les temps: les gens ne cherchent que ce qui est agréable et ce qui leur procure le plaisir.

fax pourtant considéré que ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux.

Ainsi, pour transmettre son message, il doit accorder aux apologues des traits qui les rendent plus séduisants, surtout parce qu'à cause de la nature de sa langue maternelle, il ne peut pas compter sur l'une des caractéristiques anciennes qui rendait la fable plus attirante et qu'il empruntait à Phèdre et à la langue latine: la brièveté. Si les récits plus brefs sont moins fatigants, alors il faut compenser la longueur des siens. Il parvient à son objectif par une caractérisation

¹⁵ La Fontaine, comme beaucoup d'autres, acceptaient la tradition selon laquelle Ésope était le père de la fable. *Vd. supra* p. 4.

¹⁶ Bnfluence de Platon (*République* 377c-d et 606d) est évidente.

¹⁷ Phèdre, lui aussi, a manifesté une intention pareille aux prologues de livres II et IV

plus suggestive des personnages et du décor. Celles-ci sont, peut-être, les plus importantes innovations que La Fontaine développe par rapport aux fables classiques.

La caractérisation des personnages est souvent enrichie par les dialogues qui permettent à l'auteur de composer des cadres plus dramatiques. On peut évoquer «Le Corbeau et le Renard», qui est, à mon avis, une fable délicieuse. Dans ce cas, La Fontaine nous présente la réaction du corbeau «honteux et confus» et qui a bien appris la leçon/moralité («Apprenez que tout flatteur/Vit aux dépens de celui qui l'écoute»), différente de celle qui nous est proposée par Ésope ou Phèdre, qui, respectivement, critiquent les sots et font des éloges à la sagesse. L'innovation de La Fontaine se manifeste, donc, aussi dans les moralités qu'il associe à ses fables et qui ne sont pas toujours les mêmes des modèles. On doit encore rappeler qu'il n'énonce pas une moralité dans toutes les fables: ce n'est pas une nouveauté, parce que cela se passait déjà chez les anciens (à moins que les moralités se soient perdues). De la même façon, en ce qui concerne la structure des fables, La Fontaine n'a pas innové quand il alterne la position du «*fabula docet*». Il a suivi Phèdre, qui, au contraire d'Ésope, ne présentait pas toujours la moralité à la fin.

Il nous semble qu'en tant que narrateur/commentateur de ses fables, La Fontaine parvient à établir une plus grande complicité avec ses lecteurs qu'Ésope ou Phèdre (vd. «Les deux coqs» ou «La laitière et le pot au lait») ne le font. Cela est certainement dû aux objectifs du recueil ou composition. L'anthologie d'Ésope jouait à peu près le rôle d'un dictionnaire, donc ce type de relation n'était pas pertinent. En ce qui concerne Phèdre, on peut apprécier l'évolution surtout aux prologues et aux épilogues de chaque livre, où il se rapporte à des lecteurs spécifiques.

Comme chez Phèdre, La Fontaine ne s'est pas servi de toutes les fables d'Ésope - ils choisissent seulement celles qui leur semblaient les meilleures et certainement celles qui convenaient à des critiques qu'ils voulaient faire. Et la fable pouvait se servir des mensonges pour enseigner la vertu. Il importe que les gens comprennent le message (cf. Phèdre et La Fontaine). L'essentiel est de représenter le «*tableau où chacun de nous se trouve dépeint*»¹⁸, en mettant en scène les animaux qui expriment les vices et les vertus des gens, leur permettant de mieux connaître la nature humaine. Elle est encore le moyen le plus agréable et le plus efficace de produire la réflexion sur ce qui touche au bien-être de la communauté («Le pouvoir des fables»).

Conséquemment, comme le «Gros Jean» croit à cette fonction de l'apologue, il rend les siens plus intervenants que les classiques, en lui accordant une coloration française, c'est-à-dire, en faisant souvent référence à la réalité

contemporaine: la critique à la petite noblesse et ses ambitions de grandeur («La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf» et «Êane vêtu de la peau du lion»); l'évocation de la cour («La cour du lion»), entre autres.

Bien qu'il y ait des influences diverses dans tous les livres des fables de La Fontaine, il est évident que dans le premier recueil il s'inspire surtout d'Esopé et de Phèdre et qu'au deuxième il s'ouvre à un ascendant plus varié, notamment celui de la fable indienne de Pilpay (*Panchatantra*) et celui d'autres auteurs classiques qui exploitaient la fable comme *exemplum*. C'est le cas d'Aulu-Gelle («Le philosophe scythe» - *Nuits Attiques*, XIX.12), d'Horace (eg. «Le rat de ville et le rat des champs» - *Satires*, II. 6 v. 79-117), d'Ovide («Le statuaire et la statue de Jupiter» - *Métamorphoses* X, v. 243-297), de Pline («L'éléphant et le singe de Jupiter» - *Histoire Naturelle*, livre VIII, 1-33), Plutarque («E éducation» - *Dits Notables des Lacédémoniens*, 225f- 226b), de Virgile («Épilogue du livre XI» - *Géorgiques*, IV, v. 559.566).

En somme, il faudra surtout retenir que l'influence classique est indéniable, même hors du contexte de la fable comme anthologie ou comme *exemplum*. J'oserais dire qu'il n'y a pas de fables où l'on ne trouve pas du moins une allusion aux figures mythiques de l'Antiquité. La Fontaine rend, ainsi, hommage à environ vingt-trois siècles de traditions auxquelles il a ajouté son tribut.

Développer son autonomie, en lisant La Fontaine

Rosa Bizarro
UNIVERSITÉ DE PORTO

"A razão de ser da escola é a preparação para a vida."

(Ministério da Educação, 1991a)

Admirant beaucoup La Fontaine et, en particulier, ses fables, mais aussi le monde de l'éducation, en général, et les questions de l'enseignement - apprentissage des langues étrangères, en particulier, nous nous proposons de tout conjuguer dans le double objectif d'aider nos adolescents à devenir des lecteurs plus compétents et de suggérer à nos enseignants des chemins concrets à parcourir dans leur pratique pédagogique quotidienne, au cas où ils voudraient travailler dans ce même sens. Notre texte s'organisera autour des cinq points suivants:

1. L'autonomie: un mot clé des Programmes de Français Langue Étrangère (FLE) au Portugal.
2. Quel sens donner à l'expression "être autonome" en Langue Étrangère (LE)?
3. L'enseignement-apprentissage de stratégies de lecture au service de l'autonomie.
4. Les fables de La Fontaine, des textes à lire en FLE.
5. La mise-en-place d'un modèle d'enseignement stratégique de lecture.

i. L'autonomie: un mot clé des Programmes de FLE au Portugal

L'autonomie de l'apprentissage des élèves, que nous appellerons aussi apprenants (Galissou et Coste, 1976) pour des raisons d'ordre scientifique rattachées justement à l'objet essentiel de cette réflexion, est un des mots clés des Programmes d'Enseignement de Français Langue Étrangère, élaborés sous la responsabilité du Ministère de l'Éducation portugais pour la 7^{ème}, 8^{ème} et 9^{ème} année de scolarité de nos enfants et des jeunes adolescents, ceux qui ont entre 12 et 15 ans, environ, si tout se passe normalement, en termes de réussite scolaire.

Marqués, essentiellement, par l'approche communicative (Bérard, 1991), issus des efforts de recherche sur l'éducation menés par le Conseil de l'Europe et tributaires, encore, d'un "air du temps" cognitif (Gaonach', 1990), ils datent de 1991, et se construisent autour de certains mots et de certaines notions qui ont déjà fait réfléchir nombre d'entre nous (Tavares et alii, 1996, par exemple). Parmi ces mots, se trouve celui qui attire notre attention aujourd'hui: autonomie.

2. Quel sens donner à "être autonome" en LE?

Pour essayer de comprendre les différents sens du mot "autonomie", retenons, à titre d'exemple, ce que l'Encyclopédie Hachette nous présente:

"autonomie n. fém. 1. Fait d'être autonome. WQualité dynamique de l'être humain, qui trouve son équilibre personnel entre les règles qu'il s'est lui-même choisies, et celles qui lui sont imposées, mais dont il admet le bien-fondé. BL PÉDAGOGIE. Organisation scolaire dans laquelle les élèves participent au choix des matières enseignées et au mode d'enseignement, apprenant ainsi à s'administrer eux-mêmes. BIPHILOSOPHIE. Autonomie de la volonté: chez Kant, détermination de la volonté pure par la loi morale, sans motif sensible. PSYCHOLOGIE. Dimension de la personnalité se définissant comme la propension du sujet à se centrer sur la réalisation de ses propres objectifs sans contrainte de la part d'autrui. 2. Liberté de se gouverner soi-même. fIPOLITTQUE. Situation juridique et politique d'une unité territoriale qui, tout en appartenant à un ensemble plus vaste constituant un Etat souverain, dispose du droit d'élaborer elle-même une partie ou la totalité des lois qui régissent son fonctionnement. En 1977, la Catalogne a retrouvé son autonomie. Chaque canton, en Suisse, bénéficie d'une large autonomie. BIADMINISTRATION. Droit que possède une collectivité publique de s'administrer elle-même, dans certaines limites définies par la loi, et sous la tutelle de l'État. 3. BIECONOMIE. Gestion autonome: dans une entreprise, système d'organisation du travail dans lequel chaque unité de production est jugée autonome. BIAutonomie financière: situation dans laquelle se trouve une collectivité ou un établissement public qui gère lui-même, de façon indépendante, ses recettes et ses dépenses. BL COMPTABILITE. Autonomie financière: proportion de fonds propres (capital et réserves) dont dispose une entreprise, dans l'ensemble des capitaux permanents. 4. Distance qu'un véhicule peut parcourir grâce au carburant qu'il contient. Cet avion a une autonomie de vol de 2 000 km.

[En ligne] Disponible à <http://www.encyclopedie-hachette.com/W3E/>.

La quantité et la complexité de ces différentes définitions soulignent bien, à notre avis, la richesse de la question sur laquelle nous nous proposons de réfléchir. Cependant, nous n'allons, bien évidemment, que nous attarder sur celles qui font appel au monde de l'éducation / formation des jeunes adolescents et nous allons privilégier, dans un premier moment, la définition suivante:

"Organisation scolaire dans laquelle les élèves participent au choix des matières enseignées et au mode d'enseignement, apprenant ainsi à s'administrer eux-mêmes."

Nous n'écouterons pas ici les voix critiques qui nous diront "Cela, c'est impossible!" ou "A l'école, personne n'est autonome!", bien que connaissant et respectant leurs arguments. Nous préférons croire à quelque chose de différent et défendre que nos écoles pourront vraiment aider à promouvoir l'autonomie de l'apprentissage de ceux qui y font leurs études, leur formation. Analysons, donc, de plus près, cette question.

En ce qui concerne l'autonomie en langue étrangère, Henri Holec nous a transmis d'une façon très claire le sens à lui donner: *"the ability to take charge of language learning to describe the practical modalities of decision-making which such ability renders possible"*. (Holec, 1984: 141).

Ainsi, un élève / un apprenant autonome sera celui qui est capable de:

- fixer ses objectifs d'apprentissage;
- définir les contenus à apprendre et leur progression;
- choisir les méthodes et les techniques à adopter;
- surveiller, accompagner son processus d'acquisition;
- auto-évaluer ses apprentissages. (Holec, 1979)

Bref, un élève autonome est capable de régler ses apprentissages, possède des compétences (Perrenoud, 2000) et des attitudes diversifiées, est motivé et s'intéresse à son apprentissage; il est encore capable de s'auto-évaluer, tout seul et / ou avec l'aide de quelqu'un d'autre, réfléchit sur ce qu'il est, sur ce qu'il sait, sur ce qu'il fait, mais aussi sur comment il peut être, savoir, faire mieux. (Caudron, 2001) C'est donc quelqu'un qui apprend des produits, mais aussi des processus et des procédés.

A ce propos, voir la définition tripartite de contenus de J. Tardif (1992): les contenus déclaratifs (les savoirs), les contenus procéduraux (le **comment**, le savoir

- faire) et les contenus conditionnels (le **où** et le **quand** faire).

C'est justement ce savoir-faire que nous allons mettre en évidence dans cette quête de l'autonomie.

N'oublions tout de même pas que, dans les cours de FLE, l'apprentissage de la langue reste un objet essentiel, mais que justement l'approche communicative nous impose un nouveau regard sur ce que c'est avoir une compétence de communication en LE (Moirand, 1982).

Sans trop entrer dans des détails, déjà maintes fois étudiés (Coste, 1978, Puren, 1988; Germain, 1993, parmi d'autres), soulignons seulement l'importance de l'enseignement - apprentissage d'une composante linguistique, d'une composante discursive, d'une composante sociolinguistique et d'une composante référentielle, quand nous parlons de compétence pour communiquer en LE, sans oublier non plus le rôle joué par le non-verbal (la proxémie et la cynésique, par exemple).

Rappelons aussi que savoir communiquer (oralement ou par écrit) implique également la maîtrise d'une compétence que nous appellerons d'apprentissage (Vieira et Moreira, 1993) , dont l'essentiel nous fera penser à l'effort métacognitif (Araújo, 1989, Grangeat (coord.), 1997) qu'il faut absolument développer chez chacun des apprenants.

"lienju de l'utilisation de la métacognition à l'école est fort: il s'agit à la fois de procurer aux enfants des outils pour leurs progrès cognitifs et l'autonomie dans leurs apprentissages et leur culture, et de faire un travail préventif et curatif contre l'échec scolaire. Il s'agit d'aider les enfants à construire leur identité culturelle à l'école. C'est dans cette perspective que nous faisons l'hypothèse que pour apprendre, il faut apprendre comment faire pour apprendre, qu'il ne suffit pas de faire et de savoir, mais qu'il faut savoir comment on fait pour savoir et comment on fait pour faire, que cela s'apprend avec l'aide systématique et éclairée d'un médiateur expert." (Doly,1997: 19)

Cette métacognition (qui correspond à la connaissance de la connaissance) est travaillée par le biais de l'apprentissage et de la pratique de stratégies de différents types, comme nous essaierons de Pexemplifier par la suite.

3. L'enseignement-apprentissage de stratégies de lecture au service de l'autonomie.

Rappelons tout d'abord la notion de stratégie dans le processus d'apprentissage - enseignement d'une LE: *"ensemble d'opérations mises en oeuvre par les apprenants pour acquérir, intégrer et réutiliser la langue cible."* (Cyr, 1998: 5) Parmi elles, nous trouvons, d'après une typologie établie par O'Malley et Chamot (1990), trois types de stratégies:

Vieira et Moreira (1993) définissent compétence d'apprentissage comme l'ensemble d'attitudes, de connaissances et de capacités nécessaires à un apprentissage efficace et progressivement plus autonome de la langue, parmi lesquelles le besoin d'apprendre à apprendre.

- I) les **métacognitives** (qui correspondent *grosso modo* à l'auto-réflexion sur le processus d'apprentissage et à l'auto-évaluation);
- II) les **cognitives** (qui correspondent, essentiellement à tout le travail de manipulation de la nouvelle information et à la mise-en-place de toutes les techniques destinées à résoudre des problèmes et à accomplir des tâches). La répétition, la prise de notes, le tri/ le groupement, l'inférence et l'élaboration (qui permet de mettre en rapport ce que l'on sait déjà et est gardé dans la mémoire à long terme avec la nouvelle information) en sont des exemples;
- III) les **socio-affectives** qui ont trait au rapport affectif entre l'apprenant et la langue qu'il est en train d'apprendre et entre l'apprenant et ses pairs ou l'enseignant, qui l'aident à apprendre. Dans ce cas, il est question d'accepter de courir des risques, de coopérer, de s'entraider.

C'est dans ce cadre que nous nous proposons de réfléchir sur l'enseignement-apprentissage de stratégies de lecture qui rendent un lecteur compétent et, donc, dans ce sens, autonome.

Nous adopterons un modèle d'enseignement - apprentissage qui, inspiré des principes indiqués ci-dessus et de la conviction que l'apprentissage de la lecture en FLE est un processus actif (Smith, 1971), qui fait participer et interagir le texte (la langue), le lecteur (ses connaissances du monde et ses expériences, en tant que lecteur en Langue Maternelle et en Langue Etrangère) et l'enseignant, comme médiateur du processus (Lee, 2001, Holec 1986), donnant à l'apprenant la possibilité de mieux connaître la "façon de lire", pour qu'il puisse, plus tard, s'en servir efficacement, dans d'autres contextes. Comme Meirieu nous le rappelle, l'éducation a comme besoin prioritaire "(•••) *d'installer la préoccupation du transfert au coeur même de l'apprentissage, [pour] permettre à celui qui sait de savoir qu'il sait (...)*" (Meirieu, 1996: 99) La connaissance et la maîtrise de différents processus cognitifs est donc une priorité pour nos écoles.

Ce modèle d'enseignement stratégique de la lecture peut se résumer à cinq caractéristiques essentielles, d'après Giasson (1992 et 1995):

- indication de la stratégie à choisir, en soulignant son utilité;
- explication, à haute voix, de ce qui se passe, au niveau cognitif, dans la tête d'un lecteur compétent, avant, pendant et après sa lecture;

"(•••) la tâche de l'enseignant consiste fondamentalement, d'une part, à permettre à l'apprenant de découvrir les activités d'apprentissage requises par son projet d'acquisition, en l'aidant à en créer si nécessaire mais aussi, et surtout, en les lui présentant (...) et, d'autre part, à lui apprendre à s'en servir, c'est-à-dire à organiser son apprentissage et à le guider en permanence en fonction du déroulement du processus d'acquisition." (Holec, 1986: 61)

- évaluation des stratégies choisies, en interaction avec les apprenants;
- consolidation des apprentissages;
- prise de conscience de l'utilité de la mise en place des stratégies apprises dans d'autres contextes (scolaires et non-scolaires).

C'est ce modèle que nous nous proposons d'appliquer à la lecture d'une fable de La Fontaine et que nous essayerons d'exemplifier au cinquième point de ce texte. Pensons tout de même avant aux raisons du choix des fables de la Fontaine pour mettre en place nos propositions.

4. Les fables de La Fontaine, des textes à lire en FLE.

Avant d'exemplifier la mise-en-place de ce modèle d'enseignement - apprentissage de la lecture, nous souhaitons justifier le choix de La Fontaine et, tout particulièrement, de ses fables.

Nous le ferons par le biais de quelques arguments qui nous semblent importants et adaptés aux besoins éducatifs de nos jours par rapport au niveau de scolarité dont nous sommes en train de parler. Les fables sont:

- a. Des documents authentiques, parce que littéraires, donc parfaitement au service de l'approche communicative soutenue par les Programmes dont nous avons parlé en 1 (Germain, *ibidem*), sans oublier que la langue et la littérature sont intimement liées, même au niveau des objectifs de formation à atteindre. "*A inseparabilidade entre O ensino da lingua e O ensino da literatura tem como fundamento teórico a inscrição genética do fenômeno literário no funcionamento da lingua que se repercute e concretiza, no âmbito didático, na larga margem de coincidência dos objetivos a atingir.*" (Fonseca, 2000: 44);
- b. Des documents formatifs, parce que donnant la possibilité de réfléchir sur la société d'autrefois, mais aussi sur celle d'aujourd'hui, pour bâtir celle de demain - l'une des finalités majeures de l'Éducation de ce siècle (Delors, 1996);
- c. Des documents motivateurs parce que, souvent, déjà connus en langue maternelle, même si en versions adaptées, ce qui élimine / réduit *a priori* la résistance à la lecture en FLE et parce qu'ils permettent de faire des activités variées et adaptées aux besoins de formation des apprenants (Pendax, 1998);

- d. Des textes courts, mais complets, qui permettent de travailler la LE à différents niveaux: discursif, linguistique, culturel, entre autres (Canvat, 1999, Albert et Souchon, 2000);
- e. Des textes qui promeuvent des ponts culturels et, donc, humains, universels et de tous les temps (Zarate, 1994);
- f. Des textes que les élèves peuvent rapprocher facilement de leur vécu et, donc, faire ce que Ausubel (1968) a défini comme un apprentissage significatif;
- g. Des textes écrits par un auteur français, véritable repère culturel universel, incontournable à travers les siècles;
- h. Et, finalement, parce que nous-même croyons à cette maxime: "*La littérature peut servir non seulement à informer sur la vie, mais à transformer la vie.*" (Giasson, 2000: 10) et La Fontaine, par la qualité de ce qu'il a écrit, peut y jouer un rôle important.

5. La mise-en-place d'un modèle d'enseignement stratégique de lecture

Exemplifions donc le modèle d'enseignement stratégique de la lecture, au service de l'autonomie de l'apprentissage, que nous avons présenté ci-dessus. Nous nous servons de la fable "Le Lion et le Rat" (annexe 1).

Les objectifs de cette procédure sont de différent type:

- I) Elle permet à l'élève de se rendre compte, d'une façon directe, des processus cognitifs auxquels un lecteur compétent peut faire appel, quand il lit un texte pour la première fois, en développant ses propres connaissances métacognitives (Flavell, 1977).
- II) Elle prend en compte le jeu cognitif du dialogue nécessaire entre la mémoire à long terme et la mémoire à court terme (Pinto, 2001);
- III) Elle met en rapport la compétence pluriculturelle et la compétence (pluri)linguistique (Jones, coord., 1996);
- IV) Elle exemplifie le rôle de l'enseignant médiateur de l'acquisition de différents savoirs. (Lee, ibidem; Coll et al., 2001)

La démarche méthodologique suggérée est la suivante:

A. Présentation des stratégies

Enseignant dit aux élèves qu'il va lire un texte et que, pour le faire, il va se servir de stratégies de lecture. Il fera la lecture du texte et toute sa réflexion sur ce qu'il est en train de faire à haute voix, afin que les apprenants puissent:

- connaître les stratégies choisies par le professeur;
- savoir comment les utiliser;
- comprendre *quand* et *pourquoi* ils doivent s'en servir.

Pour cette situation précise, l'enseignant pourra se servir des stratégies métacognitives, cognitives et socioaffectives suivantes:

I) *Stratégies métacognitives:*

- l'anticipation (étant donné que lire implique la formulation des hypothèses qui, par la suite, seront confirmées ou infirmées);
- l'identification d'un problème (soit sémantique soit lexical) ;
- l'auto-évaluation.

II) *Stratégies cognitives:*

- la répétition;
- l'utilisation de ressources (pour essayer de résoudre le problème);
- la prise de notes;
- la déduction ou l'induction (pour confirmer / infirmer des hypothèses);
- le résumé (pour confirmer la compréhension) ;
- l'inférence.

III) *Stratégies socio-affectives:*

- la coopération (avec les autres et avec les ressources);
- l'autorenforcement (par la réussite de la lecture, en termes de compréhension du texte, et par la capacité d'identifier l'intention communicative de celui qui l'a écrit).

B. Le modelage des stratégies.

C'est pendant cette étape que l'enseignant joue, vraiment, son rôle de modèle et de lecteur expert.

Il lit le texte choisi à haute voix, en expliquant d'une façon détaillée les stratégies dont il se sert pour atteindre la finalité de sa lecture.

En réfléchissant à haute voix, en se posant des questions sur la réussite et /ou l'échec de ses efforts pour extraire le (s) sens du texte, l'enseignant aide ses élèves à comprendre, avec clarté, les processus cognitifs et métacognitifs dont il se sert.

A titre d'exemple de ce que nous venons de proposer, voici la description sommaire d'une démarche pédagogique possible:

1. Projection du titre "Le Lion et le Rat".
2. Enseignant se pose des questions sur ce titre:
 - Quel est le sens de "lion" et de "rat"? Est-ce que ces mots font penser à des mots connus dans d'autres langues?
 - Pour quelle raison sont-ils écrits avec des majuscules?
 - Etant donné qu'ils apparaissent nommés dans le titre du texte qu'il va lire, que peut-il en conclure?
 - Quel type / genre de texte annonce ce titre?
 - Est-ce qu'il connaît (en LM ou dans d'autres LEs) des textes qui mettent en valeur des animaux?
 - Quels sont, d'habitude, les objectifs de ces textes?
3. Projection du transparent avec le texte intégral et premières constations faites par l'enseignant, à partir de l'observation de sa forme, de sa dimension, de sa ponctuation (étant donné que celle-ci est un ensemble d'indices graphiques qui correspondent à des indices prosodiques, dont la compréhension aidera à faire une lecture expressive à haute voix).
4. Lecture, à haute voix, du texte par le professeur, qui pourra / devra être marquée d'hésitations et /ou de répétitions, par exemple, devant les mots inconnus, comme la toute première fois qu'on lit un texte inconnu.

Nous suggérons qu'il présente le texte aux élèves à l'aide d'un transparent et du rétroprojecteur, en le faisant "découvrir" par les élèves, en même temps que par lui, le "lecteur-modèle".

5. Résumé oral du texte .
6. Deuxième lecture, pour souligner les mots inconnus.
7. Effort de compréhension du vocabulaire inconnu par l'analyse du contexte et la formulation d'hypothèses concernant:
 - le mot (sa forme et sa fonction);
 - les autres mots / phrases qui l'entourent.
8. Demande d'aide aux élèves, pour confirmer / infirmer les hypothèses formulées en 7.
9. Utilisation du dictionnaire monolingue, pour trouver le synonyme qui s'adapte le mieux au contexte, suivi de sa fixation par écrit, et/ou utilisation d'une grammaire, au cas où le problème de compréhension se situe au niveau morpho-syntaxique, par exemple.
10. Troisième lecture, à haute voix.
11. Confirmation / infirmation des hypothèses formulées en 2, d'après les réponses formulées aux questions qui y sont présentées.
12. Évaluation de la compréhension du texte, à travers l'explication de la moralité ou conclusion à extraire du comportement des personnages (inférence logique et inférence pragmatique) et éventuel élargissement à la société humaine et à son expérience personnelle de vie.
13. Auto-renforcement de l'enseignant parce qu'il a réalisé avec succès la lecture d'un texte qu'il "ne connaissait pas" avant en FLE.

Bien évidemment, ce travail d'enseignement - apprentissage de stratégies de lecture ne se termine pas ici.

Il faudra mettre l'élève en "acteur principal" de ce jeu métacognitif, d'abord, avec l'aide de l'enseignant et, puis,

Sur l'importance du résumé au service du processus de compréhension d'un texte, vide Kintsch et van Dijk, 1978; sur les règles d'élaboration d'un résumé, vide Brown et Day, 1983, par exemple.

⁷ Au sujet de l'enseignement explicite du vocabulaire, vide, par exemple, Giasson et Thériault, 1983.

Sur les avantages de la répétition de la lecture, comme stratégie d'apprentissage conseillée, vide, par exemple, Taylor et alii, 1985 et Dowhower, 1989.

⁹ Vide Johnson et Johnson, 1986.

même sans son aide. Il faudra aussi reprendre plusieurs fois dans l'année cette démarche, avec les mêmes apprenants, mais avec de nouvelles stratégies, puisque ce n'est pas en s'entraînant une fois par mois qu'on devient un bon joueur de quoi que ce soit. Il faudra avoir les ressources matérielles nécessaires, mais, surtout, l'envie et la motivation de vouloir faire autrement, pour que les résultats des études européennes (OCDE, 2001, par exemple) montrent que les jeunes Portugais ont amélioré leur performance en lecture, mais, surtout, pour qu'ils puissent être préparés pour la Vie, comme le soulignait la phrase que nous avons choisie en épigraphe.

Sachant comment faire, il suffit de passer à l'action. Et, comme nous avons essayé de le montrer, La Fontaine peut être notre allié dans cette quête du développement de l'autonomie d'apprentissage de nos élèves.

Annexe i

Texte choisi: **Le Lion et le Rat**

Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde:
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette vérité cette fable fera foi,
Tant la chose en preuves abonde.
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.
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un aurait-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire?
Cependant il avint qu'au sortir des forêts
Ce Lion fut pris dans des rets,
Dont ses rugissements ne le purent défaire.
Sire Rat accourut, et fit tant par ses dents
Qu'une maille rongée emporta tout l'ouvrage.

Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage.
La Fontaine

Bibliographie:

- Albert, M.-Cl. et Souchon, M. (2000). *Les textes littéraires en classe de langue*. Paris: Hachette.
- Araújo, T. C. (1989). *Aprendizagem e desenvolvimento cognitivo: um estudo sobre a possibilidade de intervenção*. (Test de mestrado). Rio de Janeiro: Instituto de Seleção e Orientação Profissional / Fundação Getulio Vargas.
- Ausubel, D. P. (1968). *Educational psychology: a cognitive view*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Bérard, E. (1991). *Rapproche communicative. Théorie et pratiques*. Paris: Clé International.
- Brown, A. et Day, J. (1983). Macrorules for Summarizing Texts: The Development of Expertise, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*. 22 (1), 1- 14.
- Canvat, K. (1999). *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*. Paris: Duculot.
- Caudron, H. (2001). *Autonomie et apprentissages - Les questions clés*. Douai: Éditions Tempes.
- Coll, C. et alii (2001). *O construtivismo na sala de aula - Novas perspectivas para a acção pedagógica*. Porto: Edições ASA.
- Coste, D. (1978). Lecture et compétence de communication. *Le Français dans le Monde*. 141, 25-34-
- Cyr, P (1998). *Les stratégies d'apprentissage*. Paris: Clé International.
- Delors, J. (1996). *Educação - um tesouro a descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Séc. XXI*. Porto: Edições ASA.
- Doly, A.-M. (1997). Métacognition et médiation à l'école. In M. Grangeat (coord.), *La métacognition, une aide au travail des élèves*. Paris: ESF éditeur.
- Dowhower, S. (1989). Repeated Reading: Research into Practice. *The Reading Teacher*. 42 (7), 502 - 508.
- Flavell, J. H. (1977). *Cognitive Development*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs
- Fonseca, F. I. (2000). Da inseparabilidade entre o ensino da língua e da literatura. C. Reis et al. (coord.), *Didáctica da Língua e da Literatura - Actas do V Congresso Internacional de Didáctica da Língua e da Literatura - Vol. 1*. Coimbra: Instituto de Língua e Literatura Portuguesas - FLUC - Livraria Almedina.
- Galisson, R. et Coste, D. (1976). *Dictionnaire de didactique des langues*. Paris: Hachette.
- Gaonach, D. (1990). *Acquisition et apprentissage d'une langue étrangère*. Paris: Hatier.
- Germain, C. (1993). *Evolution de l'enseignement des langues: 5000 ans d'histoire*. Paris: Clé International.
- Giasson, J. (1992). Stratégies d'intervention en lecture: quatre modèles récents. In C. Préfontaine et M. Lebrun

- (coord.). *La lecture et l'écriture*. Enseignement et apprentissage. Montréal: Les Éditions Logiques.
- Giasson, J. (1995). Stratégies de lecture. In L. Saint-Laurent et al., *Programme d'intervention auprès des élèves à risque. Une nouvelle option éducative*. Montréal: Gaétan Morin.
- Giasson, J. (2000). *Les textes littéraires à l'école*. Boucherville: Gaétan Morin.
- Giasson, J. et Thériault, J. (1983). *Apprentissage et enseignement de la lecture*. Montréal: Éditions Ville-Marie.
- Grangeat, M. (coord.) (1997). *La métacognition, une aide au travail des élèves*. Paris: ESF éditeur.
- Holec, H. (1979). Autonomie et apprentissage des langues étrangères. In B. André (coord.) (1989), *Autonomie et Enseignement / Apprentissage des Langues Etrangères*. Paris: Alliance Française/Didier-Hatier.
- Holec, H. (1984). Autonomous learning. In J. A. van EK & J. L. M. Trim (coord.). *Across the Threshold - Readings from the Modern Languages Projects of the Council of Europe*. Oxford: Pergamon Press.
- Holec, H. (1986). La recherche en didactique du FLE. *Futuribles. Études de Linguistique Appliquée*. 64, 55 - 63.
- Jones, B. (coord.) (1996). *Les langues vivantes: apprendre, enseigner, évaluer. Un Cadre européen commun de référence. Guide à l'usage des formateurs d'enseignants de renseignement secondaire*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.
- Johnson, D. et Johnson, B. (1986). Highlighting Vocabulary in Inferential Compréhension Instruction, *journal of Reading*. 29(7), 622 -626.
- Kintsch, W. et Van Dijk, T. A. (1978). Toward a model of text compréhension and production. *Ps^chological Rewew*.85:363-394.
- La Fontaine, J. (1991). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Lee, V (2001). An experiment with group learning in diversity. Conferência apresentada no *2nd International Symposium of Students and Professors. University and ist Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the neuí millenium.* 2-5 September. Prague: Charles University of Prague, (texte photocopié).
- Meirieu, Ph. (1996). *Frankenstein pédagogue*. Paris: ESF éditeur.
- Ministério da Educação - D.G.E.B.S. (1991a). *Organização Curricular e Programas - Ensino Básico, 3ºciclo*. vol. I, Lisboa: Ministério da Educação.
- Ministério da Educação - D.G.E.B.S. (1991b). *Programas Francis - Plano de Organização do Ensino-Aprendizagem, Ensino Básico, 3º ciclo*. vol. II. Lisboa: Ministério da Educação.
- Moirand, S. (1982). *Enseigner à communiquer en langue étrangère*. Paris: Hachette.
- OCDE (2001). *Mesurer les connaissances et les comjrérences des élèves: Lecture, mathématiques et science: l'évaluation de PISA 2000*. Organisation de Coopération et de Développement Économiques.
- O'Malley, J. M. et Chamot, A. U. (1990). *Learning Stratégies in Second Language Acquisition*. Cambridge:

Cambridge University Press.

Pendax, M. (1998). *Les activités d'apprentissage en classe de langue*. Paris: Hachette.

Perrenoud, Ph. (2000). *Compétences, langage et communication*. Genève: Université de Genève, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation.

Pinto, M. G. (2001). Sô Me Faltava a Psicolinguística... Da(s) memória(s) no processamento da linguagem: algumas notas sensíveis à aprendizagem. In F. I. Fonseca, I. M. Duarte et O. Figueiredo (coord.). *A Linguística na Formação do Professor de Português*. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto.

Puren, Ch. (1988). *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*. Paris: Clé international.

Smith, F. (1971). *Understanding reading: a psycholinguistic analysis of reading and learning to read*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Tardif, J. (1992). *Pour un enseignement stratégique: l'apport de la psychologie cognitive*. Montréal: Les Éditions Logiques.

Tavares, C. F. et al. (1996). *Dimensões Formativas de Disciplinas do Ensino Básico: Língua Estrangeira*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

Taylor, N. et al. (1985). The Effects of Text Manipulation and Multiple Reading Strategies on the Reading Performance of Good and Poor Readers. *Reading Research Quarterly*. XX (5), 566 - 575.

Vieira, F. I. et Moreira, M.A. (1993). *Para além dos testes... A Avaliação Processual na Aula de Inglês*. Braga: Instituto de Educação - Universidade do Minho.

Zarate, G. (1994). *Représentations de l'étranger et didactique des langues*. Paris: Didier.

Site:

<http://www.encyclopedia-hachette.com/W3E/>

La Fontaine et Miguel Torga: une fable et sa réécriture parodique (?)

Helena de Lima Machado
ÉTUDIANTE DE L'UNIVERSITÉ DE PORTO

Comme le souligne si judicieusement Olivier Leplatre, à propos de la fable, «rarement un genre a été à ce point identifié à un écrivain: la fable existe vraiment avec La Fontaine, malgré Esope et Phèdre». Ainsi, nous constatons que la fable a survécu à travers les siècles et que le recueil, publié par Jean de La Fontaine, n'a cessé d'inspirer plusieurs domaines, tels que l'art et la littérature. C'est ce deuxième domaine qui nous intéresse le plus car, comme chez d'autres grands écrivains avant lui, nous sentons l'ombre du poète du XVII^{ème} siècle se profiler derrière l'un des poèmes d'un poète portugais du XX^{ème} siècle: Miguel Torga.

De ce fait, notre objectif, tout au long de cette étude, sera de mettre en évidence l'existence d'une réécriture parodique, au sein de *La Fable de la Fable* de Torga, de *La Cigale et la Fourmi*, première fable du premier recueil des *Fables choisies mises en vers par Monsieur de La Fontaine*, publié en 1668. Comme le constate Olivier Leplatre «on ne s'étonnera pas que cette fable sur un poète bohème ait si abondamment inspiré d'autres poètes»¹, particulièrement un poète portugais comme Miguel Torga qui nous démontre tout son art de la parodie, en gardant cependant toute sa spécificité poétique.

LEPLATRE Olivier - *Commentaire Fables de Jean de La Fontaine*, collection «Foliothèque», dirigée par Bruno Vercier, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 155.

² *Ibidem*.

La Cigale et la Fourmi

La Cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue:
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.

«Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal.»
La Fourmi n'est pas prêteuse:
C'est là son moindre défaut.
«Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse.
- Nuit et jour à tout venant
Je chantois, ne vous déplaie.
- Vous chantiez? J'en suis fort aise:
Eh bien! Dansez maint 6n.3.n t. »

(i,D

A Fabula da Fabula

Era uma vez,
Uma fabula famosa,
Alimentícia
E moralizadora,
Que, em verso e prosa,
Toda a gente
Inteligente,
Prudente
E sabedora
Repetia
Aos filhos,
Aos netos
E aos bisnetos.
À base duns insectos

De que não vale a pena fixar o nome.
A fabula garantia
Que quem cantava
Morria
De fome.
E realmente...
Simplesmente
Enquanto a fabula contava,
Um demônio secreto segredava
Ao ouvido secreto
De cada criatura
Que quem não cantava
Morria de fartura.

Miguel Torga, Diário VIII

La Fable de la Fable

Il était une fois,
Une fable fameuse,
Nourrissante
Et moralisatrice.
En vers ou en prose,
Toutes les personnes
Intelligentes
Prudentes
Et savantes
La répétaient
Aux enfants,
Aux petits-enfants
Et aux arrière-petits-enfants.
À base d'insectes

Dont peu importe retenir le nom.
La fable assurait
Que celui qui chantait
Mourait
De faim.
Et réellement...
Simplement
Tandis que la fable racontait,
Un démon secret chuchotait
À l'oreille secrète
De chaque créature
Que celui qui n'avait pas chanté,
Mourrait de satiété.

Miguel Torga; Diário VIII

Jean de La Fontaine transfigure, d'une forme originale et audacieuse, les apologues prosaïques d'Ésope en poèmes où s'exposent les thèmes les plus exigeants. C'est le cas de *La Cigale* et *la Fourmi* qui, étant une des fables les plus simples et les plus familières, est l'expression de quelque chose qui laisse entrevoir l'amertume d'une leçon pessimiste et même parfois résignée. Mais c'est, en suivant Patrick Dandrey, «*un texte auquel sa notoriété dans la tradition ancienne et sa place dans le livre nouveau confèrent presque un rôle de manifeste*». Néanmoins, depuis sa parution au XVII^{ème} siècle, cette fable, si populaire jusqu'à nos jours, n'a cessé d'alimenter la controverse. Car, malgré sa simplicité, les polémiques s'enflamment autour de sa morale. Dès le XVIII^{ème} siècle, Jean-Jacques Rousseau ne sait que penser et que recommander; «*Il ne veut pas recommander une façon de vivre qui serait modelée sur la conduite de la cigale (...)*». Mais quant à *la fourmi*, «*dans son âpreté, elle perd le sens de la charité la plus élémentaire, jusqu'au cynisme. Elle manque de «cœur»*».

³ DANDREY, Patrick - *Poétique de La Fontaine, La fabriques des fables*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Quadrige / Puf, 1996, p. 51.

«Une lecture collective de « La cigale et la fourmi » in *Europe, revue littéraire mensuelle*, 50^e Année - n.° 515, Éditeurs Français Réunis, Mars 1972.

Mais quel était le but de La Fontaine en plaçant la fable de *La Cigale et la Fourmi* en tête de son recueil? La morale est-elle vraiment aussi limpide que certains aimeraient le penser? Les réponses à ces questions nous intéressent, car, comme nous le constaterons, les lectures de la première fable du recueil rencontrent plusieurs divergences. Cependant, notre intention est d'essayer de les confronter afin de mieux comprendre *La Fable de la Fable* de Miguel Torga. De fait, il est extrêmement intéressant de se pencher sur ce poème de Torga, pour que nous comprenions sa propre lecture de *La Cigale et la Fourmi*.

Cette fable de La Fontaine, au rythme impair et dansant, rend encore plus terrible la férocité de la petite comédie, où nous semblons constater l'indifférence du fabuliste face à la dureté du cœur de l'avaricieuse fourmi. Il nous semble que le poète est insensible au sort de la cigale, et pourtant, comme le souligne Marc Fumaroli, cette cigale n'est pas aussi éloignée de son propre créateur, La Fontaine bien sûr, car c'est «*l'insouciance de l'artiste aux abois [que l'on voit] se briser contre la dureté de cœur de l'avare fourmi*». Néanmoins, La Fontaine ne perd rien de l'un de ses principaux objectifs: la gaieté. Patrick Dandrey a d'ailleurs souligné l'importance du dialogue dans les fables afin d'atteindre ce but: «*qu'y a-t-il au principe de l'égayement des fables, en effet, sinon le don de la parole dévolu aux animaux, fécondant le pittoresque du parallèle entre bêtes et gens!*». Le dialogue, qui finalise cette fable, apporte ainsi cette touche de gaieté et ce parallélisme parfait entre le monde animal et le monde humain.

Avant de nous avancer dans l'analyse plus détaillée de *La Cigale et la Fourmi*, il convient de rappeler que la suppression de la morale, dans certaines fables, participe de l'objectif principal entrepris par le poète d'unir «*l'âme et le corps*», la morale et le récit. Cette fusion des deux, qui instaure une des grandes différences entre le poète et Ésope, permet de ne plus les distinguer. C'est le cas de la fable *La Cigale et la Fourmi*, texte qui ne possède plus de morale explicite. Cependant, sur cette question, Patrick Dandrey souligne que «*le poème se termine sur un simple trait d'esprit qui lui tient lieu de moralité*»⁷. Donc, les deux derniers vers, correspondant à la réponse sarcastique de la fourmi, tiendraient lieu de moralité selon lui. Ainsi, il ne nous resterait plus qu'à prendre le parti de cette dernière, qui sut se prévenir à temps de l'hiver par son travail. Toutefois, dans le même article et se référant encore une fois à la moralité diffuse dans le poème de La Fontaine, Patrick Dandrey nous rappelle que «*si La Fontaine a supprimé la morale de sa fable, la raison la plus apparente en est l'évidence même de cette leçon*». Donc, il nous faut conclure que le poète, par l'intermédiaire de «*la*

³ FUMAROLI Marc - *Le poète et le Roi, Jean de La Fontaine en son siècle*, rééd. Le Livre de Poche n.º 461, Paris, Éditions de Fallois, 1997, p. 432-433.

⁶ DANDREY, Patrick - *Op. Cit.*, p. 50.

⁷ DANDREY, Patrick - «*Du nouveau sur « La Cigale et la fourmi »*», in *Le FabUer, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, numéro 10, Château-Thierry, 1998, p. 127.

fourmi industrielle et avisée se moque à bon droit de «cette emprunteuse» de rencontre». Cependant, même si la composition de cette première fable, comme nous prévient Marie-Madeleine Fragonard, «sert à démontrer aussi bien qu'il faut prêter aux pauvres ou qu'il ne faut pas encourager les fainéants en leur prêtant, on se méfiera des lisibilités simples...». Nous prendrons donc soin, comme La Fontaine, de ne pas imposer une lecture, mais d'en proposer une, ayant pour objectif de la comparer, par la suite, à la lecture du poème de Miguel Torga.

Dès l'entrée de jeu, par l'intermédiaire du titre de la fable, une bipolarisation est annoncée, qui instaure, dès lors, une opposition: la fourmi est en nette position de force par rapport à la cigale, qui est à sa merci si elle veut survivre à l'hiver. Ainsi, on se rend compte que la fourmi est un animal tout à fait conforme à la norme sociale, elle est prévoyante, s'occupe de ses biens et démontre même une certaine hypocrisie, propre à la société qui se donne parfois des allures si charitable.

La cigale, au contraire, n'est pas faite pour ce type de vie, du coup elle devient presque marginale. Son mode d'existence, consistant à jouir de la vie avec tous sans distinction, ne va lui apporter que sa perte, car elle ne pouvait pas et profiter de la vie et amasser toujours plus de bien en ne pensant qu'à soi, comme la fourmi. En somme, le problème de la cigale se résume au fait qu'elle est incomprise et rejetée par la société des plus forts, symbolisée par la fourmi. Comme le constate Olivier Leplatre, «*le fort ne donne pas: il est la plus grande figure de l'avare, de l'avarice ontologique. Car dépenser sa force, ce serait la perdre, ne plus être fort ou même risquer d'être moins fort, ce serait ne plus être*». La Fontaine réitérera cette morale du plus fort à plusieurs reprises, par exemple dans celle-ci, tirée de la fable *Le Loup et l'Agneau* (I, 10) «*La raison du plus fort est toujours la meilleure: I Nous Valions montrer tout à l'heure*». Dans cette fable-ci, nous sentons assez facilement, comme l'indique Marc Fumaroli, toute «*l'ironie noire*» du poète, déçu par son roi qui ne sut pas tenir compte du modèle que lui proposait Fouquet.

Une question se pose alors: pourquoi le choix de La Fontaine s'est-il porté sur ces deux insectes en particulier, pour illustrer sa première fable? Deux lectures s'opposent alors. La fourmi et la cigale sont deux insectes qui ne sont pas, il est vrai, très présents et caractérisés dans l'œuvre de La Fontaine. À ce propos, Patrick Dandrey observe que c'est «*un texte*

8 *m.*

⁹ FRAGONARD, Marie-Madeleine - « Comment l'esprit vient aux fables: réinterprétations du récit (XVI^e - XVII^e) », in AA.VV. - *Fables et Fabulistes: variations autour de La Fontaine*, direction Michel Bideaux, Saint Pierre-du-Mont, Éditions Inter Universitaires, 1992, p. 107.

¹⁰ LEPLATRE, Olivier - *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Presse Universitaire de Lyon, 2002, p. 48.

¹ FUMAROLI Marc - *Le Poète et le Roi*, p. 432.

qui met en scène deux animaux peu connus et peu sollicités par la suite de l'ouvrage»^u. Il nous rappelle que Jean-Jacques Rousseau, dans L'Emile, se référait au *Corbeau et au Renard* comme étant la première fable du recueil. Que penser? Que cette fable, ouvrant le recueil, n'est pas si importante que cela par rapport à la deuxième fable ou même à d'autres qui sont devenus de plus en plus populaires au fil du temps? Cependant, si l'auteur la positionna en premier, c'est qu'il existe forcément une raison à cela. Or, J.-L. Logan, à travers la lecture qu'il nous propose de *La Cigale et la Fourmi*, nous éclaire différemment sur ce point. Il nous rappelle, tout d'abord, que cette fable, comme toutes les autres, se place sous l'égide d'Ésope, de Socrate, des Anciens, en somme. Or, il est important de souligner qu'un auteur latin, Aphthonius, avait inclus dans son œuvre la même fable et à la même place. La morale y est explicite: «*Prima fabula cicadarum & formicarum, instigans adolescentes ad laborem*». Patrick Dandrey constate également que le récit original grec de notre fable «se concluait naturellement par la condamnation morale de l'insecte frivole» .

La Fontaine, soucieux de reprendre ces grands modèles et autorités de l'Antiquité, comme il le clame dans sa *Préface*, introduit des différences majeures au sein de sa fable par rapport à ses prédécesseurs. J.-L. Logan met en évidence le fait qu'«en faisant ses personnages singuliers - la Cigale, la Fourmi - et en se refusant à rendre la morale explicite, La Fontaine se départ significativement des versions reçues de la fable. Ce qui souligne, en outre, le caractère singulier et unique de sa version - en particulier le caractère de sa Cigale -, c'est que le mot cigale ne reparait jamais après cette première fable»¹⁴. Sa constatation rejoint dès lors celle formulée par Patrick Dandrey. Néanmoins, J.-L. Logan souligne le fait qu'il existe, de la part de La Fontaine, une volonté notoire de se démarquer de la version traditionnelle de la fable qu'il choisit, lui aussi, de placer en guise d'ouverture de son œuvre. Ainsi, nous serions portés à croire que les différences ne s'arrêtent sûrement pas là. La morale serait-elle, elle aussi, touchée par cette envie de notre poète de marquer la différence?

En ce qui concerne l'apparition rare de ces deux insectes, et surtout par rapport à la faible présence de la cigale, alors que tous les autres animaux refont souvent leur apparition, J.-L. Logan va plus loin dans son raisonnement et en tire des conclusions intéressantes. Selon lui, cet insecte est accompagné, depuis les Grecs, de tout un symbolisme positif. En effet, la cigale était liée à la musique et au sacré; par exemple, dans le *Phèdre* de Platon, texte fort bien connu de Jean de La Fontaine, les cigales y font leur apparition, elles y sont nommées, par Socrate, comme les «interprètes des Muses». Cependant, il nous faut rappeler que la cigale apparaît une première fois dans l'œuvre de La Fontaine, plus précisément

DANDREY, Patrick - « Du nouveau sur *La cigale et la fourmi* », p. 127.

Ibid., p. 128.

LOGAN, J.-L. - « La Fontaine, Platon et « La Cigale & la Fourmi » », in *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, numéro 12, Château-Thierry, 2000, p. 38.

dans une petite fable racontée dans la *Vie d'Ésope le Phrygien*. Elle y tient un rôle particulier, puisque Ésope, lui-même, s'identifie à la cigale. Nous pouvons donc affirmer qu'il existe une claire identification entre le fabuliste et cet insecte. Ainsi, nous constatons que *La Cigale et la Fourmi* est une fable bien plus compliquée qu'il n'y paraît au moment d'une première lecture. J.-L. Logan, partant des connaissances que possédait La Fontaine des textes anciens, nous présente sa lecture de la première fable du premier recueil. De ce fait, il pense que «*le poème de La Fontaine, édifié comme il l'est sur une fiction platonicienne, invite le lecteur à se souvenir du muthos de Socrate, et à se défier du piège de la fatuité, de l'arrogance, du blâme hautain - forme de paresse intellectuelle contre les quelles Socrate met en garde dans son mythe des cigales*». Dès lors, il ne reste plus qu'à J.-L. Logan de retirer de la fable de La Fontaine la suivante moralité: «*une vie que l'on consacre seulement à récolter, emmagasiner, amasser, une vie sans musique, est une vie qui ne vaut d'être vécue*». Cette conclusion tirée d'une lecture faite à la lumière des textes anciens, nous révèle comment peut s'achever une vie qui suivrait l'exemple de celle de la fourmi, bien différente de celle de la cigale. Comme nous le verrons, Miguel Torga nous apprend lui aussi, dans son poème, d'une façon très belle, mais qui nous tombe dessus comme un couperet:

*«Que celui qui n'avait pas chanté,
Mourrait de satiété.»*

Il est vrai qu'à travers la fable de La Fontaine, nous savons tous parfaitement ce qui va arriver à la cigale, même si le poète ne le dit pas explicitement, à la différence de Torga: elle va mourir de faim, faute de provisions et dû au refus de la fourmi de le lui en donner; c'est pour cette raison que les enfants, qui l'apprennent à l'école primaire, ont toujours tendance à la plaindre. Quant à la fourmi, elle s'en sort apparemment bien, puisqu'elle va passer l'hiver avec des provisions suffisantes: le poète nous rappelle qu'elle ne manqua point d'être prévoyante. Mais que se passe-t-il par la suite? La Fontaine ne nous en dit rien, la suite de l'histoire reste dans le domaine du non-dit. Ce ne sera pas le cas dans *La Fable de la Fable*, car Miguel Torga, en réécrivant *La Cigale et la Fourmi*, exprime clairement ce qui n'est pas dit ou ce qui ne peut être dit explicitement par La Fontaine.

Or J.-L. Logan nous invite lui aussi, comme le fait Miguel Torga, à réfléchir sur la fin d'un être qui serait comme la fourmi. Est-ce que sa vie, parce qu'elle dure un peu plus longtemps que celle de la cigale, peut être louée, préférée même à celle de l'insecte musicien qui sut profiter de son été? Selon lui, bien sûr que non, car vivre de la sorte, cela n'en vaut vraiment pas la peine. Nous sentons alors la philosophie épicurienne qu'illumine ce type de lecture: profitons de la vie

¹⁵ M, p. 40.

¹⁶ M, 41.

autant que nous le pouvons, que sert de vivre sans plaisir. Ainsi, l'opinion de J.-L. Logan va à la rencontre de celle de Miguel Torga, comme nous le constaterons un peu plus loin. Nous ne pouvons pas non plus oublier l'œuvre d'un autre grand auteur contemporain et ami de La Fontaine, Pierre Corneille. Dans sa dernière tragédie, *Suréna, général des Parthes* (1775), Corneille n'hésite pas à suggérer à son lecteur, comme le fait l'auteur des Fables, «une volupté épicurienne (le héros déclare à Eurydice dont il va être à jamais séparé: Un seul instant de bonheur souhaité / Vaut mieux qu'une si froide éternité)»¹⁷. Encore une fois, nous pouvons sentir la philosophie épicurienne qui unissait plusieurs grands esprits de ce fabuleux siècle, dont La Fontaine, Saint-Évremond et Corneille, entre autres.

En entrant directement dans la fable de La Fontaine, il est important de nous pencher directement sur la problématique des vers suivants:

«La Fourmi n'est pas prêteuse:
C'est là son moindre défaut.»

Ces deux vers vont se révéler, pour certains, la clé de la morale de la fable, tandis que pour d'autres, comme c'est le cas de Patrick Dandrey, ils viennent «trouble[r] la clarté du sens» du texte. Mais, selon la lecture qu'en fait Olivier Leplatre, ces vers viennent tout simplement confirmer son observation: non seulement la fourmi démontre une grande avarice, mais en plus ce n'est pas là son pire défaut, bien au contraire. Or, l'avarice est l'un des sept péchés capitaux punis par la morale chrétienne, si horriblement expié dans le *Purgatoire* de Dante. Ces deux vers en disent long sur la morale diffuse dans la fable proposée par La Fontaine. La cigale, comme le souligne Olivier Leplatre, «implore sa voisine et fait appel à son sentiment de charité chrétienne» . De plus, elle a pleine conscience que cette soit disante charité n'est aucunement gratuite:

«Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'ôût, foi d'animal,
Intérêt et principal.»

FUMAROLI Marc, *le Poète et le Roi*, p. 453.

DANDREY Patrick - « Du nouveau sur *La cigale et la fourmi* », p. 127.

LEPLATRE Olivier - *Le pouvoir et la parole dans les «Fables»*.

En réponse, la fourmi, qui ne voit sûrement aucun intérêt dans le prêt aux pauvres et marginaux, «*érige son avarice en vertu morale par une tournure euphémique [...] La fourmi défend une économie protégée par les garanties du travail, régie par le principe de réalité et qui repousse nécessairement dans la marginalité son prochain*», selon Olivier Leplatre. Tout ceci annonce le *Tartuffe* (1669) de Molière et sa dénonciation du faux dévot, expliquant de quelle façon la société fait en sorte de faire prévaloir la morale de la fourmi. N'est-ce pas ce qu'elle nous demande à tous, de ressembler à la fourmi? Mais est-ce vraiment cette morale univoque que La Fontaine propose? Comme nous l'avons déjà remarqué par son allusion à l'avarice de la fourmi, ce n'est probablement pas le cas.

Cependant, une toute autre lecture de ces deux vers polémiques peut être faite. Patrick Dandrey nous en donne l'exemple, en nous en proposant une vision diamétralement opposée à celle d'Olivier Leplatre ou de René Jasinski. Selon lui, la morale se place clairement du côté de la fourmi, punissant le manque de prévoyance de la cigale. Cette conclusion découle d'une logique qui consiste dans l'analyse de la qualification de «*prêteuse*» déniée à la fourmi, qui de fait ne l'est point. Ainsi, Patrick Dandrey nous apprend que dans les «*dictionnaires du temps de La Fontaine [,] celui de son ami Furetière, celui de leur contemporain Richelet sont formels: pas trace chez eux du moindre usage adjectival de ce terme*». Donc, il remarque que «*prêteuse*» serait sans doute une expression féminine d'antan de «*prêteur*» et, selon lui, «*prêteur est un métier, une qualité sociale, pas une qualité morde. Et un métier mal vu: il a beau temps que l'Église et la morde, sinon même la loi, condamnent ceux qui prêtent à taux variable sur gage ou sur contrat pour s'enrichir*». De ce fait, tout s'inverse, la fourmi ne pêche pas par avarice, mais au contraire, elle veut plutôt éviter de pécher par usure. Il est ainsi entendu que c'est sur la cigale que le couperet de la morale tombe. Dès lors, le trait d'esprit des deux derniers vers est vu, par Patrick Dandrey, comme la chute du poème, légitimée par avance par «*le choix du tour financier et du ton héroïcomique*»²³. Ainsi, il observe que «*le narrateur et la fourmi font ici cause esthétique et morale commune (...) l'imprévoyance rend sot et aveugle, elle est punie de mort (ou de faim (...)) et couverte de sarcasmes mérités*». S'appuyant sur sa lecture, Patrick Dandrey ne manque pas de mettre en évidence que la fable de *La Cigale et la Fourmi*, première fable du recueil, ainsi que les deux suivantes, *Le corbeau et le renard* et *La grenouille qui se veut faire aussi grosse qu'un bœuf*, «*s'inclut dans un court cycle de l'apprentissage des précautions*». Donc, les lecteurs doivent suivre le modèle de la fourmi et être prévoyants, luttant contre la paresse ou les louanges trop flatteuses, donc par la même occasion mensongères.

Ibidem.

DANDREY, Patrick - «*Du nouveau sur La cigale et la fourmi*», p. 129.

Ibidem.

Ibid, p. 130.

Ibid, p. 131.

Ibidem.

Le mystère de cette fable serait-il alors résolue autour de l'explication de l'épithète «*prêteuse*»? Ou alors, en nous remémorant les sentiments du roi Louis XIV envers La Fontaine, et la façon dont il régnait, ne serait-il pas possible de détecter une autre moralité derrière cette fable, une moralité sous-entendue, implicite?

Cette fable de La Fontaine, *La Cigale et la Fourmi*, semble parfaitement démontrer, comme le conclut Marc Fumaroli, que «*le lyrisme de La Fontaine est devenu clandestin (...) sous la surface vivante et animée de la narration, qui semble se suffire à elle-même, des mouvements de sympathie ou d'antipathie se laissent deviner et ils font signes au lecteur capable de les saisir et de les relier*». Mouvements implicites, non dits, qui laissent entrevoir une orientation clandestine ou souterraine de ces non dits, dont l'objectif principal est de faire réfléchir le lecteur et de lui faire prendre conscience «*d'un monde de fauves et de proies, où des penchants irrépressibles et contradictoires sont à l'œuvre, où le comique ne compense pas le tragique, où l'on ne pardonne pas à la naïveté*». Pour La Fontaine, il est plus qu'évident qu'après la cour éclairante de Fouquet, le monde ne lui apporte que la fin de ses illusions. Ainsi, cette fable est l'exemple même, selon Patrick Dandrey, de la «*poétique de la syllepse*», figure de l'ambiguïté par excellence. Ici, c'est à la fin de la fable que cette figure de style se manifeste dans les propos que tient la fourmi:

(...) *Vous chantiez! J'en suis fort aise.
Eh bien! Danser maintenant.*

Le verbe «*danser*», qui ne qualifie aucunement une attitude animale, nous indique ce qui va arriver à la cigale. Ce verbe répond à un autre, «*chanter*», qui, lui, ne doit pas être ambiguë pour le lecteur. Ce dernier doit le prendre au sens propre, car la cigale est bien un animal musicien.

Cette figure de style, correspondant à la réponse froide et hautaine de la fourmi, conclut la fable et porte également en elle, comme nous l'avons déjà constaté, la moralité. Ce conseil ironique et sarcastique de la fourmi à l'égard d'un autre insecte est à prendre aussi au sens figuré. Ainsi Patrick Dandrey souligne que «*le verbe «chanter» possède donc à la fois son sens littéral et un sens figuré: bruire harmonieusement et mener une vie de plaisirs et d'insouciance*»²⁸.

Voilà que nous sommes de nouveau confrontés à une thématique indissociable de l'œuvre et de l'auteur lui-même: le plaisir, la jouissance de la vie. La cigale de la fable a une philosophie bien particulière: elle profite du présent, de la vie au jour le jour, sans se soucier du lendemain comme sa voisine la fourmi. Celle-ci, au contraire, a une vie plus austère, se

FUMAROLI Marc, *Le Poète et le Roi*, p. 433.

Ibid., p. 434.

DANDREY Patrick - *Op. Cit.* p. 276.

limitant à travailler, pensant à l'avenir, sans jouir, donc, de la vie. Son austérité se remarque de nouveau par la réponse qu'elle donne à la cigale.

Pour en revenir au dialogue entre les deux insectes, nous avons pu remarquer la gaieté qu'il apporte à la fable, mais il est intéressant de voir qu'elles sont les pouvoirs de cette parole dans la fable. La fourmi parle peu, elle est aussi avare de parole, en opposition à la voix mélodieuse de la cigale qui s'est faite entendre tout l'été. Encore une fois, Olivier Leplatre remarque que *«le fort parle peu et quand il parle, c'est pour arrêter le temps encore vivant du dialogue»*. La question que la fourmi pose *«Que faisiez-vous au temps chaud?»*, est, selon O. Leplatre, une *«interrogation rhétorique»*. Celle-ci met en évidence tout le sarcasme et l'ironie contenus dans les paroles que la fourmi prononce. La présence plus qu'évidente de sarcasme est claire aussi bien pour ceux qui se rangent du côté d'une morale défendant la position de la fourmi, que pour ceux qui y lisent le contraire. Ainsi, Olivier Leplatre remarque que *«parce quelle se donne encore le temps de faire de l'esprit et de composer une véritable stratégie de provocation, la question rhétorique est, par excellence, la tournure du pouvoir»*. Mais malgré tout, la cigale relève le défi de lui répondre, pourtant sa réponse ne servira pas à changer l'état d'esprit de la fourmi, qui finit même par la railler:

*«- Vous chantiez? J'en suis fort aise:
Eh bien! Danse? maintenant.»*

Elle la raille, bien qu'elle sache pertinemment que c'est à la mort qu'elle la condamne. Son cynisme excelle d'ailleurs dans sa réponse, puisqu'elle reprend, au pied de la lettre, les paroles de la cigale afin d'en tirer des conséquences ultimes en prétendant revenir aux raisons énoncées par le plus faible. Prétendant lui donner raison, la fourmi la condamne.

Étant donné le parcours effectué par La Fontaine au moment où il écrit ces fables, on pourrait, entre les lignes et de façon assez subtile, voir l'empreinte du poète qui pourrait se cacher derrière son insecte chanteur, comme le suggère aussi la lecture de J.-L. Logan. Car c'est la philosophie épicurienne, comme nous l'avons déjà soulignée, que nous livre La Fontaine derrière le comportement jouissif de la cigale. Selon Épicure, le bien suprême est le plaisir. Confirmant cette idée, Marc Fumaroli observe que *«c'est d'Épicure que La Fontaine se fait l'interprète et le zélateur»*. N'oublions point l'influence de Pierre Gassendi, maître à penser du courant libertin, auquel adhère discrètement La Fontaine.

LEPLATRE Olivier - *Op. Cit.* p. 89.

M, p. 90.

FUMAROLI Marc - *La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*, Paris: Hermann Éd. Des Sciences et des Arts, 1994-, p.502.

Discrètement car, comme le note Jacques Moussarie, «*La Fontaine est un libertin au sens premier du mot. [...] Mais le libertinage était frappé de toutes parts. La Fontaine ne proclame jamais à haute voix sa foi libertine, même s'il put à l'occasion manifester son droit à la liberté de conscience*» . On peut rappeler que La Fontaine lui-même disait, pour son propre compte, un peu comme la cigale que :

*Quand le moment viendra d'aller trouver les morts
j'aurai vécu sans soin et mourrai sans remord.*

(XI, 4)

Justement, sur ce précieux point qui vise à rapprocher La Fontaine de son insecte musicien, Jean-Pierre Collinet, dans son article intitulé «*La Cigale et le Hérisson*», s'évertue à détecter la voix ou les voix qui hantent les *Fables*. Sa conclusion est formelle: «*qui parlerait, sinon celui qui tient la plumel*»³³. En effet, dans notre fable en question, J-P Collinet détecte plusieurs voix, cependant il lui est évident de constater que «*la personne du poète subrepticement se glisse*»³⁴. Comment? Tout d'abord par la musicalité de ses vers, si cher au poète, et par le choix de la cigale pour ouvrir son recueil de *Fables* et son long cortège d'animaux: «*dam la chanteuse (...) le poète, complice, découvre son propre reflet*», conclut Jean-Pierre Collinet, qui va même jusqu'à lire le début de la fable «*comme une supplique, discrètement adressée par l'ancien pensionné de Fouquet, par-dessus la tête du Dauphin, à son redoutable père*» . Une supplique demandant la grâce de son premier illustre mécène, désormais disgracié, et un désir que le règne de Louis XIV prenne un tout autre chemin. Comme l'observe Marc Fumaroli, «*le réalisme des premières Fables sait sourire de peur de pleurer ou de protester en vain*»³⁶, «*en vain*» comme le sera la démarche de la cigale auprès de la fourmi tout comme celle de La Fontaine auprès de son roi.

Revenant sur l'identification du narrateur avec la cigale, J-P Collinet la met en évidence par l'intermédiaire des deux vers suivants:

*Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.*

MOUSSARIE Jacques - « Les Fables de La Fontaine, un malentendu tenace » in AA.VV *Fables et Fabulistes: variations autour de La Fontaine*, direction Michel Bideaux, Saint Pierre-du-Mont, Éditions Inter Universitaires, 1992, p. 55-56.

COLLINET Jean-Pierre - « La Cigale et le Hérisson », in *Littératures Classiques*, 12, janvier 1990, p. 225.

Ibidem.

Ibid, p. 227.

FUMAROLI Marc - *Le Poète et le Roi*, p. 438.

A travers sa lecture, il constate que «*leurs voix se confondent, indiscernables, grâce à cette espèce de style indirect libre qui permet au poète de pénétrer par l'imagination au plus profond de son personnage*» .

Pour conclure, nous remarquons clairement qu'au sein d'un milieu animal, le sarcasme se dirige aux hommes, et, voilà qu'apparaît la moralité sans qu'il soit nécessaire, comme chez Ésope, d'expliquer la signification du texte qui la précède. Cet exemple d'insertion de la leçon de morale à l'intérieure même du texte rend compte de la transformation, non seulement de la structure, mais aussi de l'esprit, qui préside à la construction des fables. Dans celle-ci en particulier, La Fontaine utilise toute sa sagesse poétique et éthique, dans le but de nous confronter à nous mêmes, lecteurs, et ses interlocuteurs.

À la suite de cette lecture de *La Cigale et la Fourmi* de La Fontaine, il est curieux de lire *La Fable de la Fable* de Miguel Torga. Nous pouvons lire ce poème comme une parodie de *La Cigale et la Fourmi*.

Le discours parodique présume l'existence d'un code, un code parodique qui devra être connu aussi bien de l'émetteur que du récepteur. Son principal et premier objectif est de lancer un regard critique sur quelque chose qui le précède; de ce fait, la fable *La Cigale et la Fourmi* fonctionne clairement comme un hypo texte de *La Fable de la Fable*. La parodie représente une relation formelle entre deux textes, une relation dialogique, où la compétence du lecteur est fondamentale pour qu'elle soit interprétée et reconnue comme telle; car parler de parodie ce n'est pas seulement se référer à deux textes qui se mettent en rapport l'un avec l'autre, mais c'est aussi, et surtout, l'intention de parodier une œuvre et de reconnaître cette intention. La distance critique prise est implicite et marquée par l'ironie.

Cependant, Torga, en écrivant *La Fable de la Fable*, se montre un lecteur attentif du fabuliste, en le réécrivant, l'actualisant, parce que *La Fable de la Fable* se trouve déjà chez La Fontaine. Le titre du poème de Miguel Torga est très explicite à ce sujet. Il nous raconte une fable, créée à partir «*de la Fable*», celle de La Fontaine, beaucoup plus ancienne, puisque le poète nous le fait remarquer en précisant qu'elle se transmet déjà depuis plusieurs générations. Alors, dès que Torga nous révèle quels sont les personnages principaux de sa fable à lui, nous ne pouvons plus avoir de doute, il se réfère explicitement à La Fontaine et à sa fable *La Cigale et la Fourmi*. Même s'il ne juge pas important de retenir les noms des insectes, leurs attributs et leur sort nous indiquent qu'il s'agit bien de la cigale et de la fourmi.

Tout d'abord, il est intéressant de remarquer que son poème commence par l'expression «*! était une fois*», typique des contes pour enfants. Or, le but de Torga est de nous conter l'histoire d'«*une fable fameuse*». Eadjectif qualificatif

«fameuse» qui détermine le nom «fable», démontre la portée morale de celle-ci. Et là encore, comme chez La Fontaine, qui dédie son recueil au Dauphin de France âgé alors de sept ans, la fable se dirige aux enfants et s'institue comme un savoir traditionnel et établi, transmis de génération en génération.

*«Toutes les personnes
Intelligentes
Prudentes
Et savantes
La répétaient
Aux enfants,
Aux petits-enfants
Et aux arrière-petits-enfants.»*

Le temps verbal ici présent, l'imparfait de l'indicatif, vient appuyer l'expression «*Il était une fois*» qui nous renvoie au temps mythique du conte et de la fable. De cette façon, la réception de la fable s'inscrit, également, dans un temps spécifique.

Le choix des mots, qui caractérise ceux qui transmettent la fable, est ironique et incisif, démontrant, indirectement, un certain mépris pour les grands, ceux qui sont plus forts et qui décident quelle morale transmettre; ceux que La Fontaine visait implicitement. Torga, à son tour, les méprise et son dédain devient clair en évoquant la fable, de laquelle il n'a même pas retenu le nom des personnages, et en les rappelant d'une manière floue et indéfinie:

*À base d'insectes
Dont peu importe retenir le nom.*

Là encore, comme chez La Fontaine, les insectes fonctionnent comme une allégorie du monde des hommes, d'où le peu d'importance accordée à leur nom, car ce qui compte, c'est leur fonction symbolique et allégorique, puisque ce qui importe c'est la morale véhiculée.

Dans un premier temps, la vérité de la fable évoquée est affirmée. Vérité incontestée, parce qu'elle se fait le porte-parole d'un savoir immémorial transmis de génération en génération, et que, se rapportant à la fable de La Fontaine, la fin est bien connue de tous.

*La fable assurait
Que celui qui chantait
Mourait
De faim.*

Vérité réaffirmée par le vers suivant:

Et réellement...

Mais une telle vérité est immédiatement mise en cause par les points de suspension qui accompagnent le vers. Le sous-entendu qu'ils évoquent ouvre le chemin au doute et à un espace de réflexion, qui remet en cause les vérités arrogées précédemment. Celles-ci passent de vérités absolues à vérités relatives, car, dans un deuxième temps, Torga remet en cause ce même savoir établi et s'en distancie, en évoquant une autre voix, celle *d'un démon* secret, qui, lui aussi, vient d'un passé lointain, mais qui représente l'interdit, c'est-à-dire la divulgation d'une morale que l'on ne dit pas ou que l'on ne peut point exprimer. Cette voix, qui à peine chuchotait, nous ramène à l'une des caractéristiques de ce personnage, le démon, sorti du merveilleux populaire. Et si le démon symbolise, traditionnellement, le mal, la tentation, il symbolise de même, dans certains cas, une voix justicière qui dit aux hommes ses vérités, même s'ils n'aiment pas que l'on les lui rappelle. C'est la voix de ce démon justicier que le poète portugais veut faire entendre, en lui attribuant une lucidité d'esprit et de jugement et en terminant son poème par sa morale.

*Un démon secret chuchotait
À l'oreille secrète
De chaque créature
Que celui qui n'avait pas chanté,
Mourrait de satiété.*

Il est intéressant de mettre en évidence l'utilisation du mot *créature*, qui donne à la fable un sens plus général, en mettant sur un même pied d'égalité les hommes et les bêtes. Mais il est aussi important de remarquer que le poète attribue la même importance à ces deux vérités, celle de la fourmi et celle de la cigale. Le vers «*Tandis que la fable racontait*» souligne la simultanéité des deux actions qui se déroulent dans ce poème: le récit de la fable et le chuchotement révélateur du démon secret, ainsi que le récit de la fable que rappelle le poète et de la contre-fable, celle qui nous montre

Bocage, traducteur de la Fontaine: P exemple et le libertin

Cristina A. M. de Marinho
UNIVERSIDADE DO PORTO

«*Nunca os segredos da noite
Contemos, meu bem, ao dia;*

Manuel Maria Barbosa du Bocage, poète portugais de la seconde moitié du 18e siècle et petit fils d'un navigateur (à vrai dire, corsaire...) normand Gillet Le Doux (ou l'Hedoux), petit-neveu également de la poétesse Madame du Bocage dont il traduira des extraits, a structuré son oeuvre sur de multiples traductions ayant elles-mêmes une diverse nature.

En effet, la poétique épocale n'était pas encore axée sur le principe de l'originalité créatrice responsable chez les romantiques de *the anxiety of influence*, et, au contraire, elle promet jusqu'à une contiguïté de composition qu'on désignerait de nos jours imprudemment de plagiat et qui constitue, en outre et quasi paradoxalement, un élan fortement innovateur. Au départ, il est indispensable d'évoquer le principe célèbre *d'innutrition*, tel que Joachim Du Bellay l'a développé dans son oeuvre *Défense et illustration de la langue française*², fondement primordial du Classicisme de la Renaissance: les chefs d'oeuvres des

DU BOCAGE, Manuel Maria Barbosa, *Opéra Omnia, Poesia Anacreônica, Poesia sobre Mote, Poesia Epigramática, Apólogos ou Fabulas Morais, Varia*, Lisboa, Livraria Bertrand, MCMLXXII, p.40, «Poesia Anacreônica», «A Armia», nous en proposerions la traduction suivante:

«Au jour ne racontons jamais,
mon amour, les secrets de la nuit.»

² Nous référons l'oeuvre de BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*. London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1973

Anciens, paradigme de l'excellence créatrice, doivent être assimilés à travers un littéral processus de digestion littéraire, par les apprentis de l'immortalité. Cette nourriture intellectuelle se transformera en sang, matière nouvelle issue d'autres matières bien entendu, mais on ne peut plus vitale et personnelle:

«(...) *Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés les convertissant en sang et nourriture, se proposant chacun selon son naturel. (...)*»

Encore Boileau, dans son *Art Poétique*, fonde ses éloges concernant les grands monuments classiques de la France sur plus que l'héritage ou la simple ressemblance des Anciens illustres, l'identification de Molière avec Térence, par exemple . En ce sens, Antonio Salgado Junior établit, dans le tome 4e de l'Opéra *Omnia* de Bocage, les nuances subtiles de ces perplexités, entre la révérence étroite du texte de départ et l'envolée autonome du poétique. En ce qui concerne les compositions anacréontiques que Bocage lui-même désigne comme telles dans ses éditions de 1794, 1799, 1800 et 1804, le poète portugais assume ainsi la dépendance de ces poèmes par rapport à l'oeuvre attribuée à Anacréon. Pourtant, d'après Salgado Junior, cet anacréontisme bocagien étant assez large, il permet l'inclusion du caractère de l'oeuvre du poète français Evariste- Désiré de Forjes, viconte de Parny, dont les amours avec Éléonore ont été *imités* par Manuel Maria . En fait, cette imitation n'implique pas non plus un mimétisme servile, n'étant, par exemple, «La Frayeur» de De Parny que partiellement suivie par la composition bocagienne qui exclut vingt quatre des trente-neuf vers français . Il s'agit plutôt

DU BELLAY Joachim, *Défense et illustration de la langue française, oeuvres poétiques diverses*, Paris, Larousse, 1971, fJ.60. Dans le même sens, voir les *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, surtout *L'Art Poétique* de Jacques Peletier, chapitres V et VI, «De Limitation», VI «Des Traductions», pp.255-265.

BOILEAU, *Oeuvres*, Paris, Mellottée Éditeur, s.d., *Art Poétique*, Chant III, p.269.

BOCAGE, *Opéra Omnia*, éd. cit., volume IV, p.255, où Salgado Junior note, à propos de l'anacréontisme *sui generis* de Bocage:

«(...) Deve, entretanto, reparar-se em que esse «anacreontismo» bocagiano é largo bastante para que nele caiba também como tal o carácter da obra do francês Pamy (...)»

Idem, *ibidem*, volume IV, p.26, «VII Imitada de uns versos de Monsieur Parny». Ces imitations de Parny s'intégreraient, donc, dans une même thématique et dans une même technique versificatoire dans le groupe de ses Poèmes Anacréontiques.

)

d'expliciter une affinité qui peut être la simple reprise d'un sujet, absent dans ses «poèmes anacréontiques», mais, par contre, présent dans ses compositions intitulées «Imitations d'Anacréon».

Bocage sera, en outre, le traducteur des épigrammes de Monsieur Perrault, de Monsieur Rabutin, de Monsieur Bois-Robert, de Madame Bernard, de Madame Scudéry et de Monsieur Dufresny⁷, mais nous devons souligner l'excellence de ses traductions des long poèmes didactiques de l'Abbé Delille, pour *Les Jardins*, de Richard de Castel, pour *Les Plantes*, de Monsieur de Rosset, pour *LAgriculture*, et de La Croix, en ce qui concerne l'extrait de *VEpître à un de ses Frères*. Face à l'inexistence de la traduction du Chant VI du poème *LAgriculture* de Rosset, le poète Nuno Alvares Pereira de Pato Moniz, célèbre par ses attaques au détesté Abbé José Agostinho de Macedo, le complète, tout en mettant en valeur la réputation de celui qui est reconnu comme *le plus élégant de nos traducteurs*. Almeida Garrett, le chef de file des Romantiques portugais, mettra aussi en évidence ses exemplaires traductions d'Ovide, de Delille et de Castel⁹ et il sera suivi par Antonio Feliciano de Castilho qui axera la gloire bocagienne sur l'excellence de ses traductions. Emphase romantique de Rebello da Silva mérite d'être citée à ce sujet:

Idem, *ibidem*, vol.IV, pp. 127- 129, «Poesia epigramática clássica: Epigramas Traduzidos». Il existe également un «madrigal» traduit sans que le poète réfère l'auteur traduit.

Idem, *ibidem*, tome VI, p.334: «(...) é, porém, de sentir-se a perda de todo o sexto canto... abalanço-me a traduzir o canto que lhe falta, bem que não seja o mais agradável do poema: conheço o perigo que vou correr apresentando a minha tradução a par da de Bocage, reconhecido pelo mais elegante dos nossos tradutores (...)».

Helena Cidade Moura, responsable de ce volume, n'y a pas intégré ce 6^e Chant, mais elle y a gardé les notes de Pato Moniz par leur importance concernant la définition de l'amitié entre les deux poètes. Dans la note 115, de la responsabilité de Pato Moniz, cet auteur souligne que Bocage «se olvidara de traduzir alguns versos» et dans la note 159, du même poète, on peut lire «não ser da nossa intenção a de emendar alguns minutísimos defeitos que poderiam encontrar-se na tradução de Bocage, mas somente a de corrigir aqueles descuidos que são infalíveis em todos os primeiros manuscritos, bem que os de Bocage sejam os mais correctos em que eu tenho posto os olhos.»

Almeida Garrett, dans *Bosquejo da Poesia e Lingua Portuguesa*, in *Obras Completas*, Lisboa, Livraria Moderna, vol. II, p.359, affirme: «As traduções de Ovidio, Delille e Castel são primorosas». Dans le périodique *O Cronista* il dira aussi: «(...) O ingenho brilhante e portentoso de Bocage deixou-se corromper do mau gosto do vulgo: e a melhor cousa que fez foram algumas traduções.»

Antonio Feliciano de Castilho met en valeur la bonne réputation de Bocage en tant que traducteur, dans son oeuvre *Livraria Clássica Portuguesa*, vol. XXIV, p. 132: «(...) em multipliées titulos assenta a gloria de Bocage, mas em nenhum com mais solidez do que no primor das suas versões (...)».

«(..) *Versado na lingua francesa e na latina, apropriava à nossa com rara felicidade as belezas do século de Augusto e as dos autores parisienses* (...) *Resta considerarmos em Elmano o tradutor ou antes o quasi imitador de Ovidio, de Delille, e de Castel nos combates de estilo, e na rivalidade de génio em que foi inimitável* (...)»

Toutefois, le dénominateur commun de ces éloges réside dans la relativisation de la qualité qui n'a ni encore été jusqu'aujourd'hui l'objet d'une thèse doctorale, ni a suscité l'intérêt d'une relecture éclaircie de la très traditionnelle Histoire de la Littérature Portugaise qui le range toujours commodément sur le côté nuancé des préromantiques ou des proromantiques, une espèce de *no mans land* esthétique dont l'ambiguïté s'avère justement prometteuse. Aussi Garrett lui reproche-t-il d'être possédé par *le démon des hyperboles et des antithèses*, afin d'exalter Filinto Elísio, le poète exilé à Paris, lui-même traducteur de La Fontaine. Lodieux détracteur de la traduction de *Les Jardins*, le contemporain José Agostinho de Macedo, lui-même traducteur de la Poésie *Pilosophique* très à la mode, à l'époque, reproduira, dans une satire, ce préjugé, tout en anéantissant la valeur du poète:

Tu que a soldo de um frade ao mundo embutes
Rasteiras copias de originais soberbos,
Que vulto fazes tu? Quais são teus versos?
Teus improvisos quais? Glosar très motes
Com lugares-comuns de facho e setas,

Voir *Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage colligidas em nova e completa edição, dis postas e annotadas por Innocêncio Francisco da Silva e precedidas de um estudo biographico e litterario sobre o poeta, escrito por L.A.Rebell da Silva*, où cet auteur confirme l'opinion des autres critiques, pp.365-366: «(...) Transportar as riquezas de uma língua para outra diversa, e algumas vezes oposta na índole e na construção, ornando a frase alheia de galas próprias, quando esmorece, sustentando-lhe o brilho quando fulgura, e ao mesmo tempo fugir da exactidão infiel e prosaica sem trafr o pensamento, requer um conhecimento tão mtimo dos dois idiomas e um tacto tão subtil em apreciar as opulências e as proezas de ambos, que torna o passo difficilimo e a vitória quase mais gloriosa do que se a palma se cortasse no louvor de composições originais (...)». Nous avons procédé à l'actualisation de la Tortographe portugaise du 19^e siècle.

Velhos arreios de menino idálio?
Glosar e traduzir isto é ser vate? (...)»

La compréhension de la nature innovatrice de ses traductions et de leur ortance dans la genèse de l'oeuvre bocagienne est réussie, à notre avis, par la critique clairvoyante de l'illustre académicienne portugaise, Maria Helena da Rocha Pereira qui concilie, en fait, l'héritage de la tradition avec la nouveauté dans l'oeuvre du poète. Tout en considérant que le traducteur accomplit parfaitement sa promesse de fidélité, elle souligne «la force active» du légat gréco-latin, «qui ne se limite pas à la répétition des topiques conventionnels d'école ou de simple élément purificateur du langage . Des modernes il traduira encore *Gerusalemme Liberata* de Tasso, *YHenriade* de Voltaire, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et les drames *Ericie ou la Vestale* de Dubois-Fontanelle et *Euphémie, ou le triomphe de la Religion* de D'Arnaud, outre quelques fables de La Fontaine, objet primordial de cette étude, et il faudra y ajouter finalement une comédie de Palaprat. En ce qui concerne les poèmes didactiques, leur traduction a été commandée par le Prêtre José Mariano da Conceição Veloso, botaniste, après sa captivité auprès des Oratoriens de Lisbonne, espace de réclusion et de discipline que l'intervention de quelques amis a rendu possible, afin d'échapper à la funeste prison du *Limoeiro* et à celles de l'Inquisition. En fait, si la condamnation du poète justifiée formellement par *un délit contre l'état* se fondait sur la circulation d'un poème qui exaltait le rôle libérateur de Napoléon avait été atténuée dans le sens d'être considérée *erreur contre la religion*, étant donné la claire impiété de certaines compositions de Bocage, il est pourtant indéniable que sa vocation encyclopédiste et libertine ne s'est pas effacée, malgré sa concentration momentanée sur *Les Jardins*¹⁴.

Voir CIDADE Hernâni, *Bocage*, Lisboa, Presença, 1986, «Rompimento com José Agostinho de Macedo», pp.69-76.

^BVoir PEREIRA Maria Helena da Rocha, *Bocage e o Legado Clássico*, Coimbra, FLUC, Instituto de Estudos Clássicos, MCMLXVIII, p.302, où elle conclut:

«(...) Eis porque nos parece que a presença do legado greco-latino na obra de Bocage não é uma mera sobrevivência do passado, a custo tolerável ao leitor em busca de indícios do novo movimento literário que vai despontar, mas deve antes considerar-se como uma força actuante, que não se limita à repetição de desbotados tópicos de escola (...)»

CIDADE Hernâni, *op. cit.*, vide les chapitres suivants: «Bocage-a boémia literária»; «Na prisão e no claustro»; «Ultimos versos-agonia e morte» Cet illustre professeur met en valeur les compositions du poète qui expriment sa sympathie quant aux idées et aux événements politiques de la France du 18^e siècle.

Antonio Gedeão, dans son essai intitulé *O sentimento científico de Bocage*, remarque que la traduction portugaise de Delille ajoute à l'original français 426 vers, malgré l'effort de concision, ce qui exprime bien, d'une part, la conception poétique de Bocage et, de l'autre, *l'incapacité relative de la langue portugaise en ce qui concerne l'économie des termes dans la communication de la pensée.* » Récemment Maria Idalina Résina Rodrigues, à propos de la traduction bocagienne de *Paul et Virginie*, met en valeur sa capacité de transposition de temps et d'espaces, en accord avec le contexte national, s'érigeant, pour ainsi dire, en stimulateur émotionnel . Par ailleurs, il est évident que la traduction dramatique d'Ericie, pièce erronément attribuée à D'Anchet, a été faite par Bocage dans le sens de répondre à l'avidité sentimentale poussée à son extrême de la part du public portugais à l'époque, passionné par la tragédie d'un grand amour détruit par le fanatisme, en même temps qu'il réécrit - car il s'agit, en fait, de vraie réécriture - l'original par des explosions subjectives, par des soupirs multipliés et par une intensification du *suspense* très bien construite . L'Inquisition a su retenir le cri féministe de Bocage, véritable provocation de l'autorité paternelle qui est également celle de la tradition:

Dans le même sens, Mario Domingues, in *Bocage a sua vida e a sua época*, Lisboa, Romano Torres, 1970, 2^a éd., met Bocage en rapport avec l'entrée progressive des auteurs français au Portugal, à son époque.

GEDEÃO Antonio, *O sentimento científico de Bocage*, Lisboa, sep. Da revista *Ocidente*, vol.LXIX, 1965, pp. 190-191, où l'auteur souligne l'honnêteté intellectuelle du poète:

«(...) Para a exuberância retórica do poeta, para o fogo ardente da sua pena, a concisão científica séria um incômodo estorvo. E elucidativo surpreender a hesitação de Bocage em presença da dificuldade e apreciar a honestidade do seu trabalho mental.»

RODRIGUES Maria Idalina Résina, *A História de Paulo e Virginia contada por Bocage ou uma tradução pouco conhecida no limiar do século XIX*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivos do Centro Cultural Português, XIV separata, 1979. Dans cet ouvrage, l'auteur met en évidence le décalage entre les deux moments historiques vécus en France et au Portugal, quoiqu'ils correspondent presque à la même chronologie. Nous avons développé nos divergences quant à l'examen critique proposé de la traduction de Bocage dans notre thèse doctorale, *Teatro Francês em Portugal no século XVIII: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737-1820)*, Porto, FLUP 1998, dans le chapitre consacré à Bocage, pp.451-519.

En fait, Bocage n'opère qu'une altération structurale dans sa traduction de Dubois-Fontanelle, *Ericie, ou la Vestale*, Londres, 1769 et elle vise cette même intensification du suspense: il intègre la scène de l'Acte I du drame français dans la scène VIII de l'Acte, qui n'a en Français que sept scènes. Ainsi, anticipe-t-il la dénonciation du délit d'Ericie par une des vestales, sa réaction paradoxale d'honte et de victime et surtout il anticipe le monologue où Ericie annonce son châtement par la mort.

Emi.: Mas essa liberdade, isso que choras
Quando he nosso? As mulheres sempre escravas,
Victimas do interesse, e do costume,
Dependem do dever, e não da escolha; (...)»

Bref, le traducteur a le génie d'explicitier toute une notion d'humanité sous-jacente à l'original, mais non dite en Français, qui prépare graduellement un manifeste contre la superstition et le fanatisme religieux, bien qu'il élimine le drapeau de la pièce d'origine - «*Le premier vœu de l'homme est celui d'être libre*» -, dangereux au Portugal. Sur le même plan, la traduction d'*Euphémie* de D'Arnaud s'attaque aux mêmes préjugés d'éducation et de religion sur l'amour, débouchant, ne serait-ce qu'en apparence, sur le triomphe de la religion afin de préserver le cadre de réception possible des représentations au Portugal¹⁹. Manuel Maria nationalise le drame français encore une fois dans l'excès des images, dans la solennité du ton qui peut facilement devenir une pompe des expressions, et dans la tension d'un vers raccourci. Ces deux traductions s'insèrent dans une même période créatrice du poète portugais, celle d'une jeunesse qui chantait dans son oeuvre la liberté d'aimer, à partir d'une remise en question complexe des conditions socio-culturelles de l'épanouissement humain, à travers des euphémismes sécurisants:

Le discours d'Ericie, dans la traduction portugaise qu'il a connue. Tellement le public de Lisbonne, Gomes Monteiro souligne, dans son ouvrage *Bocage, esse Desconhecido...*, Lisboa, Edição Romano Torres, s.d, que cette tragédie a été représentée, à Lisbonne, dans le théâtre du Morgado d'Assentis, et elle a été un des fondements de sa persécution. Cette seconde traduction dramatique s'intégrerait dans la même période, antérieure à sa captivité. Elle étonne par sa sensualité ouverte, aspect presque invraisemblable, même si Ton considère que la poésie érotique de Bocage connaissait une circulation quasiment et même dans certains cas vraiment clandestine. Il est, par ailleurs, important de noter que Bocage évite normalement les termes de la censure de la religion, bien qu'elle se réfère ici au paganisme. Finalement, le traducteur exprime intensément la révolte féminine contre les préjugés d'éducation qui les soumettent à l'autorité d'un père cruel et à l'absurde d'une religion malheureuse.

L'effacement de ce vers français s'avère exemplaire en ce qui concerne la persécution des idées révolutionnaires françaises, au 18^e siècle, au Portugal: Or, les vers «Est-ce un crime, en ces lieux, d'aimer la liberté? / Le premier vœu de l'homme est celui d'être libre.» sont remplacés par ceux, beaucoup moins suggestifs du point de vue politique, «Manter a liberdade é crime em Roma / O humano coração tende à ventura». Cette traduction dramatique s'intègre dans le tome V des *Opéra Omnia*, édition citée,

«Estes, Marília, estes são
Os maies que o Céu nos fez;
São os erros em que crês,
Os erros da educação.
Por mais que o meu coração
E o teu desatem mil gritos,
Os hipôcritas malditos,
Os que têm tartârea voz,
Ai! Armados contra nos,
Extraem de amor delitos.»

Ces gloses suggestives renvoient à la dangereuse *Epistola a Marilia*, composition maudite qui intègre un ensemble interdit et clandestin de l'oeuvre de Bocage qui a été aussi le traducteur de *Gil Blas* de Lesage, composition radicalement persécutée par l'Inquisition portugaise:

Amar é um dever, além de um gosto,
Uma necessidade, não um crime,

Bocage, *Opéra Omnia*, éd. cit, vol.IV, p.l 12, Glosas: «Os erros da educação / Extraem de amor delitos.» et le poète continue:

«Sobre a humana geração
Têm suprema autoridade
Contra as tuas leis, Verdade,
Os erros da educação.
Some-se a luz da razão;
Em preceitos infinitos;
De mortais negros peritos
Dura voz o amor condena;
Extraem fel d'açucena,
Extraem de amor delitos.»

Cette édition inclut les Cartas de *Olinda a Alzira*, traduites du portugais par Bernard Martocq, avec le titre de *Lettres des Demoiselles Olinde et Alzire*, Bordeaux, L* Escampette, 1999. Dans ce contexte, en novembre 2003, nous avons présenté une communication à l'Université d'Algarve, intitulée: *Ao encontro de Valmont: Olindas e Alziras do oculto século XVIII português*.

Quai a impostura horrísona apregoa.
Céus não existem, não existe inferno,
O prémio da virtude é a virtude.
O castigo do vício o próprio vício.»

La recherche que nous développons actuellement, au Portugal, en vue de la préparation du Bicentenaire de Manuel Maria Barbosa du Bocage, en 2005, nous permet d'intégrer le poète portugais dans un *understream* illuministe européen de littérature clandestine, à maints égards et particulièrement en ce qui concerne les *Lettres des Demoiselles Olinde et Alzire*, ouvrage récemment traduit en France chez EEscampette, qui dialogue avec d'autres ouvrages libertins étudiés par Jacques Prévôt, dans sa publication des *Libertins du XVIIe siècle*. Notre poète a, en outre, été séduit par l'apologue qu'il écrit ou bien qu'il traduit, en proposant un hymne à la Nature, principe générateur de son oeuvre, véritable *leitmotiv* d'une communication libertine internationale:

23

²² BOCAGE Manuel Maria Barbosa du, *Poesias Eróticas Burlescas e Satíricas*, Lisboa, Publicações Anagrama, s.d, «Epístola a Marília», pp.45-52.

Nous référons la tragédie de D'Arnaud, intégrée dans ses *Oeuvres*, édition de Paris, Chez Laporte, s.d. La traduction dramatique correspondante s'intègre dans le tome IV de *l'Opéra Omnia*, édition citée. Il est intéressant de mettre en rapport cette thématique avec celle d'un sonnet, inséré dans le tome X de l'édition citée, p. 15, où il est justement question de refuser un Dieu despotique et généreux en revanches et châtements, comme le poète conclut dans le dernier tercet:

«Um criador funesto à criatura,
Eis o Deus que horroriza a Natureza,
O Deus do fanatismo e da impostura.»

Bocage, *Opéra Omnia*, éd. cit., vol.V, p. 176:

1 «O Passarinho Preso»
«(...)»
Em ofensa das Deidades,
Em nosso dano, abusais
Da primazia que tendes
Entre os outros animais.

«*Não tem por base a justiça,
Funda-se em nossa fraqueza
A lei, que a vos nos submete,
Tiranos da Natureza. (...)*»

La cage et le sort du prisonnier suggèrent immédiatement l'univers de la censure inquisitoriale où la chance de ne pas être mort est mise en valeur par rapport au malheur ainsi relatif d'être en prison. *O lobo e a ovelha* semblent dénoncer le danger des délateurs et l'impossible alliance d'un pervers et d'un traître dans un univers étouffant de soupçon et de persécution. *O amante e a borboleta* établissent l'enfer d'aimer comme une valeur ou une tragédie à vivre et non à fuir. *O Corvo e o Rouxinol* reprochent l'envie destructrice des médiocres et des malheureux qui peut même être mortelle si le poète n'a pas la sagesse de cacher ses dons de la Nature afin de survivre:

«*Que fiz que te obrigue a tanto?
Meigos amores suaves*

(...)

Da minha sorte já gora
Queixas não torno a fazer:
Antes gaiola que um tiro,
Antes penar que morrer»

²⁴ Idem, *ibidem*, «O Lobo e a Ovelha», pp-177-180.

Idem, *ibidem*, «O Amante e a Borboleta», pp.180-182:

«Onde vas, louca teimosa?

(Grita-lhe ele) Encolhe as asas.

Torna em ti; não vês, não sentes

Que te destróis, que te abrasas?»

(...)

«Ardes nuns olhos que adoras;
Eu nesta luz que contemplo:
Argue-te, ou não me arguas;
Emudece, ou dê-me exemplo.
(...)»

*Em doces versos eu conto:
Eu sou a glória das aves,
Eu sou dos bosques o encanto.»*

Profondément Bocage nous propose implicitement la protection de la condition clandestine de l'écrivain comme condition fondamentale, socioculturellement parlant, non de dépasser, mais de leurrer l'Inquisition - «*Déviás ser mais remisso/ Em produzir teu retrato: Não te defendes com isso (...)*», véritable clin-d'oeil qui conseille le masque libertin. «*As damas e a borboleta*» évoquent la nature étrange des femmes qui aiment les pires amants, tout en méprisant le bonheur, enfin les roses et les jasmins de leurs vies . Dans la seconde série de fables originales, *O cão e a cadela* dénoncent la pruderie de maintes femmes, sujet facilement associable à une thématique libertine, «*O corvo e o pavão*» promeuvent la connaissance de soi dans le but d'éviter une vanité ridicule, vice de tous les absolutismes, en même temps que «*O cão de manchon e a raposa*» s'attaquent, comme Molière, à une médecine pompeuse et criminelle, métaphore privilégiée du prosélytisme religieux chère au libertinage et «*O macaco declamando*» souligne la facile popularité des ignorants, «*Os dois burros e o macaco*»

Idem, *ibidem*, «O Corvo e o Rouxinol», pp. 183-184:

«Simples, vaidoso, insensato!

Déviás ser mais remisso

Em produzir teu retrato:

Não te defendes com isso,

Que por isso é que eu te mato.»

²⁷ Idem *ibidem*, pp. 185,186:

«Quem faz mais errada escolha

Que a mulher? Sendo a melhor

De todas as criaturas,

Sempre se inclina ao pior;

E sô nutre, so conserva

Amor firme, ardente e liso,

Se encontra no objecto dele

O nome da flor que piso.»

reprochent aux médiocres leur loquacité et leur indiscretion. «Os cães de casa e o cão da montanha» se constituent en une remarquable profession de foi anti-raciste, voix hétérodoxe dans un grand empire colonial:

«O nosso jus é a força,
O teu delito é a cor.
De homens pretos e homens brancos
Cuido que fala este autor.»⁸

En plus, «O lobo, a raposa e a ovelha» recommandent à l'innocence de se protéger contre la méchanceté, «O tigre e a doninha» nous enseignent à ne jamais sauver le méchant, au contraire²⁹, nous propose de le laisser périr, «Os Dois Cães» établissent la préférence féminine envers les hommes beaux et imbéciles, «O elefante e o burro» reprennent le sujet de l'extraversion vaniteuse des médiocres, «A babuína e o seu filho» mettent en évidence les excès de l'amour qui étouffent et détruisent l'amour, «O papagaio e a galinha» renvoient encore une fois au vide langagier des fous qui se prennent pour des personnes distinguées, «A babuína» exprime la misogynie contre les *allumeuses*, «O leão e o porco»

Idem, *ibidem*, encore tome IV, entre les pages 193 et 212, XIII «O Cão e a Cadela», «(...) Se es sagaz, meu leitor, talvez que tenhas visto / Cadelas de dois pés, que também fazem isto.»; XIV «O Corvo e o Pavão», «(...) Mas que muito, se há gente, e gente grave, / Que em seus olhos não vê nem uma trave?»; XV «O Cão de Fralda e a Raposa», «(...) Dar vida não esta na nossa mão; / Tanto nos rende o morto como o são.»; XIV «O Macaco declamando», «(...) Isto acontece ao poeta, / Orador, e outros que tais: / Néscios o que entendem menos / É o que celebram mais.»; XVII «Os dois burros e o mono», «(...) Um tolo sô em silêncio / É que se pode sofrer.»; XVIII «Os cães domésticos e o cão montanhês», déjà cité dans le corps de l'article.

Idem, *ibidem*, XX «O Tigre e a Doninha», «(...) Ninguém acuda ao malvado, / Se no precipício cai.»; XXI «Os dois cães», «(...) Assim sucede, leitores, / A um sem-sabor Narciso (...).»; XXII «O Elefante e o Burro», «(...) Um tolo nunca é mais tolo / Que quando quer ser discreto.»; XXIII «A Mona e o Filho», «(...) O que quer para si do mesmo Sol recata, / Por amor atormenta, e até as vezes mata.»; XXIV «O Papagaio e a Galinha», «(...) Os tolos sô dizem / O que ouvem dizer.»; XXV «A Macaca», «(...) Leitores, há mulher tão destra e tão velhaca, / Que nisto lhe não ganha inda a melhor macaca.»; XXVI «O Leão e o Porco», «(...) Um porco há-de ser porco, inda que o rei dos bichos / O faça cortesão pelos seus vãos caprichos.»; XXVII «Os dois gatos», «(...) Não tens mais nobreza que eu; / O que tens é mais ventura.»; XXVIII «Rouxinol, o cuco e o burro A uma sentença injusta», «(...) Da fabula o documento / Mostra bem que as decisões / Quase sempre assim são dadas / Por juristas asneirões.»

mettent en valeur l'immuable nature de l'homme et l'inégalité naturelle entre les gens - «*Vm porco hã'de ser porco, inda que o rei dos bichos/ O faça cortêsão pelos seus vãos caprichos.*» -, «*Os Dois Gatos*» démystifient les faux fondements de la noblesse et l'unique fable posthume de Bocage, «*O rouxinol, o cuco e o burro*» dénonce la générale injustice de la Justice .

En fait, les sept fables de La Fontaine que Bocage traduit impeccablement jusqu'au point de nous faire oublier son origine française, à travers une magie rythmique et un naturel de la rime bien différents de la lourdeur du vieux Filinto Elísio, lui aussi traducteur des *Fables* et défenseur d'une nationalisation méthodique d'oeuvres étrangères. Pourtant, si Filinto Elísio nous offre dans ses longs volumes de curieux commentaires sur l'ambiguïté morale de La Fontaine qui présente, dans son opinion, «*une moralité triviale ou vague et même indéterminée jusqu'à être contradictoire*», inhérente à une création *malicieuse*, le propre d'un opprimé sous le joug d'un tyran, car, ajoutera-t-il, «*les vérités nues n'ont été créées que pour les hommes libres*», Bocage ne s'explique pas. D'ailleurs Manuel Maria n'a pas le goût des longues notes critiques de Filinto Elísio, étonnantes, du reste, par sa modernité inattendue. Il nous propose tout simplement le choix de sept fables de La Fontaine:

1. *Le lion abattu par l'homme*, Fable X, Livre 3e
2. *Le Renard et les Raisins*, Fable XI, Livre 3e
3. *Le Corbeau et le Renard*, Fable II, Livre le
4. *La Cigale et la Fourmi*, Fable I, Livre le
5. *La Montagne qui accouche*, Fable X, Livre 5e
6. *Le Lion devenu vieux*, Fable XIV Livre 3e
7. *Le Lion et l'Ane chassant*, Fable XIX, Livre lie ³¹

³⁰ ELÍSIO Filinto, *Obras Completas*, Paris, na Officina de A.Bobée, 1817, 2^{ed.},tomo VI, «*Fabulas escolhidas entre as de La Fontaine traduzidas em verso português emendadas sobre a edição feita em Londres e acrescentadas com a vida e elogio de La Fontaine*», pp.13-14, 16, 24, 25 e 27. Nous avons fait l'introduction à une future étude de cet auteur, dans son rapport avec La Fontaine, dans la revue *Intercâmbio*, FLUP, Secção de Estudos Franceses da FLUP, N. 11,2002, avec un article intitulé «*Filinto Elísio e La Fontaine: a tradução das Fables ou a eloquência das coisas pequenas*», pp.156-167.

³¹ Idem, *ibidem*, pp.187-192.

Les quatre premières fables traduites réorganisent les longs vers français, rangés en une seule strophe, dans des quatrains dont les vers courts manifestent une extraordinaire capacité de synthèse, exprimée dans une langue plutôt analytique, par rapport à la langue française. La première fable de la série illustre très bien ce mouvement de concision, perfectionné, en outre, aussi bien par la flexibilité du vers que par le choix si délicieux et précis des termes les plus suggestifs:

*Deveis o triunfo vosso
À ficção, blasonadores;
Com mais razão fora nosso,
Se os leões fossem pintores.»*

«(...)»
*On vous donne ici la victoire.
Mais l'Ouvrier vous a déçus:
Il avait liberté de feindre.
Avec plus de raison nous aurions le dessus,
Si mes confrères savoient peindre.»*

Dans le cas de la traduction de «Le renard et les raisins», Bocage élimine l'origine régionale de l'animal, peu expressive dans le contexte national, tout en y introduisant la saveur du conte traditionnel par le verbe *contar* (dans sa forme *Contam*) et un quatrain final qui explicite la morale de la fable, rendue, par conséquent, plus concrète:

³² Idem, *ibidem*, pp.187. Il faudra signaler le bel effet procuré par la traduction de contraste entre le monde animal et le monde humain dans les vers suivants de cette fable:

«Por mãos humanas prostrado».

«Par un seul homme terrassé»

³³ LA FONTAINE Jean de, *Fables*, Paris, Brodard & Taupin, 2001, pp.112413.

*Fit-il pas mieux que de se plaindre?»*³⁴

*Eis cai uma pana, quando
Prosseguia o seu caminho;
E, crendo que ex a algum bago,
Volta depressa o focinho.»*

Le poète garde toujours le ton d'oralité pour sa troisième traduction des *Fables* - «*E fama*» - et parvient, en fait, à une économie du vers encore une fois étonnante pour développer la morale de la fable dans le même sens de son explicitation colloquiale:

«(....)
*Rosna então consigo o corvo
Envergonhado e confuso:*

*«Velhaca! Deixou-me em branco,
Fui tolo em fiar-me delà;
Mas este hgro me livra
De cair noutra esparrela.»*³⁶

*«Le Corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.»*³⁷

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 113.

Bocage, *Opéra Omnia*, éd. cit., tomo IY p. 188.

³⁶ Idem, *ibidem*, pp.188-189.

³⁷ LA FONTAINE Jean de, *op. cit.*, p.54.

Quant à «*La Cigale et la Fourmi*», sa traduction³⁸ s'avère fort créatrice, car Bocage la désigne personnellement de *tagarela* et il ajoute à la fable un vers inexistant dans l'original qui rend positif le caractère de la cigale, ne serait-ce parce qu'il reconnaît, ainsi, l'ambiguïté, sur ce plan, de la fable lafontainienne - «*Pois tinha riqueza e brio,*» -, aspect normalement non reconnu, d'autant plus que la cigale de Bocage est profondément amicale, se référant à la fourmi comme «*amiga*». Par contre, bien que le traducteur garde la suggestion juive de la fourmi, présente dans les *juros*, le terme *prêtease* se perd, à ce sens, dans le simple équivalent de «*A formiga nunca empresta*» qui n'est, en plus, pas suivi par le vers fondamental qui caractérise on ne peut plus péjorativement cette formi: «*C'est la son moindre défaut.*» En ce qui concerne la traduction de «*La montagne qui accouche*», on y reconnaît le style généreux en adjectifs, par là même hyperbolique, de Manuel Maria, en principe dans le sens inversé à celui des autres traductions des fables, mais pour une bonne raison, puisqu'il réussit, ainsi, à rendre détestables les défenseurs de Jove:

*Je me figure un auteur
Qui dit: «Je chanterai la guerre
Que firent les Titans au maître du tonnerre.
U»*³⁹

*Logo se me afigura autor inchado,
Que diz: «Eu cantarei a horrivel guerra,
Corn que os Fiihos da Terra
Sacrûega invasão nos Céus tentaram,
E a Jove assoberbaram.
»*⁴⁰

³⁸ Idem, *ibidem*, p.53 et Bocage, *Opéra Omnia*, éd. cit., pp.189-190.

³⁹ Idem, *ibidem*, pp.162-163.

⁴⁰ ■ Bocage, *Opéra Omnia*, volume IV, pp.190-191.

«*O leão velho*» de Bocage offre une correspondance symétrique de la fable française, bâtie sur les mêmes douze vers, et sur une même mise en valeur des limites de la dignité d'un lion dont la décadence est beaucoup moins soulignée par le poète portugais:

*Le malheureux Lion, languissant, triste, et morne,
Peut à peine rugir, par l'âge estropié.
(...)»⁴¹*

«U
*E o misero leão, rugindo apenas,
Paciente digère estas afrontas.
(■■■■h⁴²*

Quant à la fable «Le lion et l'âne chassant», il est intéressant de remarquer l'humanisation explicite de sa morale dans le plan critique de la médiocrité, très cher au poète portugais, surtout si on met en rapport cette traduction avec les reproches à son contemporain, le poète José Daniel Rodrigues da Costa, le *Beleguim do Parnasso*, fréquents dans son oeuvre poétique:

*Pois quem hâ-de sofrer quieto e mudo
Que um, que não vale nada, arrote em tudo?
Quem sofrerá que audácia o burro afecte?
U»⁴³*

⁴¹ La Fontaine, *op. cit.*, p.H5.

⁴² Bocage, *Opéra Omnia*, éd. cit., p.191.

⁴³ Idem, *ibidem*, pp.191-192.

Car qui pourvoit souffrir un âne fanfaron?

U»⁴⁴

Ces nationalisations s'inscrivent dans un ensemble de fables qu'il a lui-même inventées, une fois détruites les barrières d'auteur dans le but de dialoguer avec la Grande Littérature. Encore une fois, il revient à la condition d'hétérodoxie, dénonçant les dangers de l'envie et des faux flatteurs à l'époque des mesquines Arcadies littéraires, il souligne la misère des cigales et des poètes, les promesses ridicules des mauvais poètes, l'orgueil des grands qui n'acceptent pas d'être vexés, les fanfarons qui cachent à peine leur imbécilité. Par conséquent, Bocage construit le portrait du poète portugais de la seconde moitié du 18^e siècle, ses contraintes des orthodoxies mariannes et du mécénat littéraire, dans un pays où le poète a failli payer avec sa propre vie le chant d'un Napoléon libérateur à la fois du despotisme absolutiste et des interdits libertins:

*Liberdade, onde estas? Quem te demora?
Quem faz que o teu influxo em nos não caia?
Porque (triste de mim!), porque não raia
Jâ na esfera de Lisia a tua aurora?»*

⁴⁴ La Fontaine, *op. cit.*, pp.191-192.

⁴⁵ Bocage, *Opéra Omnia*, ed. cit., vol.I, p.148, «*Aspirações do liberalismo, excitadas pela Revolução Francesa e consolidação da República*». Dans la page 149, le même tome un autre poème de Bocage sur le succès militaire de Napoléon en Italie, en 1797. Ici, Napoléon est le «redentor da Natureza», capable de détruire de despotisme. Dans le même sens, Hernâni Cidade, dans son oeuvre *Bocage*, Lisboa, Presença, 1986, p.133 cite un sonnet que le poète a écrit en prison et où il demande à Napoléon de le libérer:

Vem, solta-me o grilhão da adversidade!
Dos céus descende, pois dos Céus es filha,
Mães dos prazeres, doce liberdade!»

Hernâni Cidade, dans ce même ouvrage, p.93, met en évidence une Elégie du poète où il chante les horreurs de la mort de la reine Marie-Antoinette, comme s'il s'agissait d'une contradiction idéologique, fait, d'ailleurs, intéressant qui persiste dans l'incompréhension de la supériorité (et de la complexité) de cet admirable poète du Portugal.